



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA: ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO DZI
CROQUETTES
MICHAEL ROAN DOMINGUES MAGALHÃES**

**SÃO CRISTÓVÃO
2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**BICHA NÃO MORRE, VIRA PURPURINA: ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO DZI
CROQUETTES
MICHAEL ROAN DOMINGUES MAGALHÃES**

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social - DCOS, da Universidade Federal de Sergipe, como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Cinema e Audiovisual, sob a orientação do professor Dr. Diogo Cavalcanti Velasco.

**SÃO CRISTÓVÃO
2023**

RESUMO

Este trabalho aborda o documentário "Dzi Croquettes" (2009) dirigido por Tatiana Issa como objeto de estudo, com o intuito de analisar sua narrativa e forma, destacando o papel do narrador. Ressignifica-se o termo documentário através de Fernão Ramos e Noël Carroll, para afastar o texto das noções tradicionais de verdade e objetividade em uma abordagem que valoriza a intenção do autor e a indexação social do gênero. É feito um apanhado das teorias de identidade de gênero discutidas por Judith Butler e Paul B. Preciado, fazendo de Foucault um ponto comum entre esses teóricos, explorando a interseção entre sexualidade, discurso, saber e poder. Entende-se também os estudos de performance utilizando as teorias de Diana Taylor, para que assim seja empregada uma análise imanente inspirada em Ismail Xavier, com o desejo de examinar a expressão de gênero transitória e não binária no grupo. Por meio dessa observação minuciosa do documentário, este estudo visa contribuir para o debate sobre a performance da identidade *Drag* e suas fronteiras, especialmente à luz das experiências pessoais do autor como uma *drag queen*, ressaltando a importância histórica e política do grupo Dzi Croquettes em um contexto de luta contra a "ideologia de gênero" e dando destaque à existência do corpo para além das categorias binárias normativas.

Palavras-chave: Identidade de gênero; documentário; Performance; análise imanente; Dzi Croquettes.

ABSTRACT

This work focuses on the documentary "Dzi Croquettes" (2009), directed by Tatiana Issa, as the subject of study, aiming to analyze its narrative and form, highlighting the role of the narrator. The term "documentary" is redefined following the perspectives of Fernão Ramos and Noël Carroll, in order to distance the text from traditional notions of truth and objectivity, emphasizing the author's intent and the social indexing of the genre. An overview of gender identity theories discussed by Judith Butler and Paul B. Preciado is presented, with Foucault serving as a common thread among these theorists, exploring the intersection of sexuality, discourse, knowledge, and power. Additionally, the study incorporates performance studies using Diana Taylor's theories to employ an immanent analysis based on Ismail Xavier, with the intention of examining the expression of transient and non-binary gender within the group. Through this close examination of the documentary, this study aims to contribute to the discourse on Drag identity and its boundaries, particularly in light of the author's personal experiences as a drag queen, emphasizing the historical and political significance of the Dzi Croquettes group in a context of resistance against the "gender ideology" and highlighting the existence of the body beyond normative binary categories.

Keywords: Gender identity; documentary; Performance; imanente analysis; Dzi Croquettes.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Homem falando paz e amor.....	36
Figura 2: Texto 1.....	36
Figura 3: Homem alongando os pés.....	36
Figura 4. Título de abertura	37
Figura 5. Intertítulo informativo.....	38
Figura 6. Os palhacinhos.....	39
Figura 7. Integrante do Dzi satirizando Hitler de saia.....	41
Figura 8. Dança entre Wagner e Lennie 1.....	42
Figura 9. Dança entre Wagner e Lennie 2.....	42
Figura 10. A família.....	43
Figura 11. Lennie Dale subindo do chão pelo peito do pé.....	45
Figura 12: Rapazes na primeira residência da família.....	46

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. O DOCUMENTÁRIO E O DZI	10
2.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO: TEÓRICOS E ESTILO	10
2.2 A DITADURA	14
2.3 O HIV.....	17
3 GÊNERO E IDENTIDADES.....	20
3.1 O QUE É PERFORMANCE?	27
4.- ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO.....	33
4.1 O QUE É A ANÁLISE IMANENTE E O PAPEL DO NARRADOR.....	34
4.2 A FAMÍLIA DZI CROQUETTES	42
4.2.1 Wagner	43
4.2.2 Lennie	44
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	50

1. Introdução

Contemporaneamente, pesquisar no campo dos estudos cinematográficos é se deparar com os debates sobre gênero, identidade, rompendo com a tradição e exigindo novos tipos de discussões. Essas teorias rendem novos desafios, ao investigar como as identidades de gênero são construídas, vivenciadas e representadas em sociedade. Isso inclui a análise de como normas de gênero influenciam as experiências das pessoas e as maneiras pelas quais o poder é distribuído com base no gênero, explorando questões que vão desde as representações de gênero na mídia até as dinâmicas de poder nas relações interpessoais, buscando desafiar estereótipos de gênero promovidos por uma binariedade dicotômica.

Este trabalho une o campo do conhecimento cinematográfico e dos estudos de gênero e performance utilizando o documentário *Dzi Croquettes* (2009) dirigido por Tatiana Issa como objeto. O objetivo é analisar seu conteúdo e forma, colocando em foco o narrador, e relacioná-los com as teorias de identidade de gênero. Buscamos compreender, a partir disso, o conceito de *Drag Queens*, baseados em Judith Butler e Paul B. Preciado como principais teóricos. A pesquisa se baseia em tais autores, pois suas teorias utilizam um teórico em comum, Foucault, ao tocar a relação entre sexualidade, discurso, saber e poder.

No que toca ao filme, podemos classificá-lo como um documentário, compreendendo que ele é concebido por meio de recortes do real, porém também manipulado e roteirizado para a construção de um ponto de vista, distanciando-se assim da realidade. O projeto buscará se assimilar aos pensamentos de Fernão Ramos, abandonando a definição de documentário que se vale de noções como verdade, objetividade e realidade, lendo o gênero como uma forma de narrativa marcada por uma intenção do autor, indexada socialmente como tal. Compreenderemos o processo chamado de indexação através dos textos de Noël Carroll, assim como o significado do termo filme da asserção pressuposta.

O documentário narra a história do coletivo artístico Dzi Croquettes, que desrespeitou as regras e as ordens da censura da ditadura entre 1970 e 80, da qual realizou espetáculos os quais performaram corpos andróginos criando *sketches* anti-regime militar de uma maneira irreverente. Compreendemos que os estudos de performance representam um campo interdisciplinar que se concentra na análise das expressões artísticas e culturais como formas de comunicação e construção de significados. Essa área de estudo examina como os indivíduos se envolvem em atos performativos, sejam eles teatrais, musicais, visuais ou de outra natureza e como essas performances influenciam e refletem a sociedade em que ocorrem. A performance é uma forma de explorar temas como identidade, poder, ritual e

expressão criativa, sendo um terreno fértil para a investigação acadêmica e artística na qual utilizaremos dos estudos de Diana Taylor como fundamentos.

Pensando em como o cinema de documentário é um ponto de vista sobre essa parte da história do grupo, se viu necessário planejar uma análise imanente, método concebido por Ismail Xavier, para que pudéssemos construir uma investigação minuciosa. Dessa forma, classifiquemos os corpos deste grupo como expressões de gênero conhecidas como *drag queens* e dentro desse aspecto eram transitórias e não binárias.

Com o objetivo de disseminá-las, há também a vontade de contribuir com o debate de gênero em torno da identidade *Drag* e suas fronteiras. Tal tema se torna próximo de mim, pois sempre me interessei pelo campo teórico sobre gays, a comunicação e a cultura queer, conteúdos e práticas que atravessam minha existência. Para relacionar a análise com minhas vivências, tendo eu uma identidade *drag queen*, comecei a pensar a pesquisa com foco no fenômeno norte-americano *Rupaul 's Drag Race*¹. No meio dos estudos sobre os estudos para a construção de um projeto, me deparei com o documentário *Dzi Croquettes*, o que me deixou sem rumo. Foi extasiante ver o poder dessa película, de tal modo que faz-me perguntar onde este documentário estava, ou melhor, por onde eu estava. Amplia-se a possibilidade do que posso produzir como cineasta *queer* e novas formas de acessar a minha compreensão sobre o que é ser gay, bicha, marica, "poc" e *drag* no Brasil, apartir de quem eles foram. Este fator somou-se à vontade de disseminar a obra, já que ela não é de fácil acesso e, para avivar ainda mais o grupo, seu poder histórico e suas excentricidades artísticas e potencialidade política. Entender que um grupo de 13 bichas lutaram, existindo em paralelo uma ditadura militar, escolhendo a arte no lugar da guerra, é extremamente relevante, principalmente em tempos de combate do que eles chamam "ideologia de gênero". Além disso, o documentário traz a existência do corpo, apenas, em lugar de alguém que escolhe ou não lados na dicotomia binária normativa. É sobre ser feito de carne e nada mais.

No primeiro capítulo, O documentário e o Dzi, buscamos analisar o conteúdo e a forma do documentário a partir de Fernão Ramos e Noël Carroll, e utilizaremos Benjamin Cowan e João Silvério Trevisan para compreender a homossexualidade no Brasil de 1970.

No segundo capítulo, Gênero e Identidade, procura-se aprofundar os conceitos de gênero, identidade de gênero e teoria *queer*; a fim de fazer uma hipótese de que os integrantes do grupo possuem identidades desviantes não binárias.

¹ *Rupaul's Drag Race* é um reality show de competição da TV norte-americana, onde um grupo de drag queens disputam o título de *Next Drag Superstar*. Vencedor do prêmio *EMMY*, tem formatos internacionais como *Drag Race Itália*, *Espanha* e *França*.

Após isso, temos no terceiro capítulo, Análise do documentário, a discussão e observação detalhada do filme, onde há a ponderação e comparação das hipóteses baseando no papel do narrador.

Por fim, conclui-se o trabalho em Considerações Finais, onde foram pontuadas as principais observações realizadas ao longo do trabalho, dando destaque ao objeto de estudo e a sua relevância para que assim o grupo e o documentário possam ser reavivados nas discussões de gênero e cinema Queer.

2 - O DOCUMENTÁRIO E O DZI.

2.1 - DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO: TEÓRICOS E ESTILO

Ao debruçar sobre os estudos teóricos do cinema, me pergunto durante a observação filmica se existe uma diferenciação para a análise entre ficção e não ficção? Uma análise de documentário terá os mesmos princípios de uma ficção? Para propor uma interpretação do objeto de estudo adotado, Dzi Croquettes (2009) da Tatiana Issa, busquei compreender que o cinema documental pode ser convergente à algumas características da ficção e, que, à sua maneira, é concebido por meio de recortes do real, porém também manipulado e roteirizado para a construção de um ponto de vista, distanciando-se assim da realidade, conforme Nichols afirma (2005, p. 47).

O autor relata que este gênero não faz uma representação da realidade, mas vai representar uma determinada visão do mundo, inclusive podendo ser uma visão que nunca tenhamos pensado antes. Como exemplo disso, elas podem ser representações, elaborar argumentos ou significar e representar os pontos de vista de instituições, grupos ou indivíduos (NICHOLS, 2005, pág 30). Fernão Ramos irá chamar isso de asserções sobre o mundo, diferentemente do que geralmente se trabalha com o conceito de suposição nos filmes de ficção e seu cruzamento com o campo da imaginação, (RAMOS, 2008). Para este autor, essas proposições podem ser intercorrentes, por isso é necessário de outros meios para distinguir ficção e documentário.

Entretanto, para diferenciar um estilo de filme do outro, é necessário entender como se dá o surgimento do documentário. Nos primeiros anos do cinema com som, que se tornou comercialmente estável no final dos anos 1920, houve muitas discussões sobre como este som estava presente. Um dos principais temas nesses debates era sobre a voz e como ela afetou a forma como as imagens eram planejadas, filmadas e editadas.

Porém, olhando para os filmes que se concentravam mais em documentários, nota-se algo diferente. Naquele momento inicial do cinema sonoro, a voz não limitava tanto a forma como as imagens eram combinadas, e na verdade, muitas vezes permitiu mais liberdade. Ou pelo menos, as restrições que surgiram estimularam diferentes maneiras criativas de usar a voz.

Noël Carroll² demonstra, que o termo “documentário” é inadequado para se referir à reunião de obras filmicas que os estudiosos da área pretendem se alegar ao utilizá-lo. O autor explica que o termo "documentário" é usado de diferentes maneiras para se referir a diferentes tipos de filmes. Como solução, o autor propõe um novo termo chamado de "cinema da asserção pressuposta" ou "filme da asserção pressuposta". O autor sugere esse novo termo para descrever um tipo específico de filme. Corriqueiramente, a palavra "asserção" é frequentemente entendida como sinônimo de "afirmação" ou "alegação". Portanto, ele está propondo um novo termo para uma categoria específica de filmes que têm características particulares em relação à forma como afirmam ou alegam coisas. Carroll não fornece uma definição exata desse conceito, porém, com base no contexto, é possível concluir que "asserções" são consideradas como "afirmações de verdade", que levam os espectadores a adotarem uma atitude mental de acreditar em seu conteúdo.

A evolução do cinema documentário pode ser analisada através de quatro estilos principais: o documentário clássico ou também chamado de griersoniano, documentário moderno (que abrange os cinemas direto e verdade), documentário pós-moderno e documentário cabo (RAMOS, 2008). O estilo clássico do documentário pode ser considerado o pioneiro, sendo o primeiro a ser produzido como um gênero documental. Originou-se no final da década de 1920, alinhado à tradição griersoniana, representada pelos propósitos da escola inglesa liderada por John Grierson.

John Grierson, Leitor da Universidade de Durham com um mestrado em Filosofia e Literatura, foi para os Estados Unidos para estudar os problemas da imigração, criando rapidamente o seu interesse para os meios de comunicação social. Jovem, viu em particular no campo do cinema, a possibilidade de ultrapassar a coação ao exercício da cidadania. Para ele, ao inserir num contexto pedagógico, o filme, tem potencial de fortalecer as bases da sociedade democrática, auxiliando na resolução de questões que estão presentes. Foi este o fundamento a partir do qual viria a elaborar a sua teoria e prática do filme documentário, uma e outra enraizadas na tradição do pensamento idealista que influenciou a vida intelectual britânica desde 1880 até o estopim da II Guerra Mundial.

Ao falarmos de documentário clássico, numa tentativa de exprimi-lo em conteúdos estilísticos e éticos, é difícil conseguir fugir das expressões “voz over” e “voz de Deus”.

² Nascido em 1947 em Nova Iorque, Noël Carroll é um filósofo norte-americano contemporâneo, tendo sido presidente da Sociedade Americana de Estética (American Society for Aesthetics - ASA), e atuando principalmente nas áreas de filosofia do cinema, teoria das mídias, filosofia da arte e filosofia da história.

Quando fazemos o uso dessa expressão, estamos normalmente atribuindo à voz um lugar que tem significado tanto em termos de espaço quanto de hierarquia. No contexto espacial, a ideia sugerida é que a "voz over" é colocada em um espaço desconhecido, que não é o mesmo das imagens no filme. Em outras palavras, é como se essa voz viesse de um lugar que não tem uma localização física no mundo visual do filme, é como um espaço inexistente no filme, e essa falta de localização física a torna livre de restrições espaciais. Isso implica que ela não é afetada pelas condições de captação de som, como se o microfone que normalmente captura a voz fosse ignorado. Assim, a "voz over" é usada no cinema para criar um efeito especial, onde a voz parece não estar vinculada ao espaço visual do filme, dando a sensação de que vem de algum lugar invisível. Em um artigo produzido pela pesquisa “Documentário e trilha sonora: os sons do eu”³, Renan Paiva (2019) irá dizer sobre:

No tocante ao hierárquico, fica implícita a ideia de superioridade coerciva em relação aos outros elementos da articulação fílmica, sejam eles sonoros ou visuais, estando metaforicamente acima— capaz de conferir e forjar qualquer informação, ao mesmo passo em que, impondo sentido e fluidez à narrativa, é capaz de convencer o espectador sem grandes enroscos. E essa é uma das maneiras recorrentes de se pensar a voz do documentário clássico.

O projeto buscará se assimilar a Ramos, abandonando a definição de documentário que se vale de noções como verdade, objetividade e realidade, e buscar a que leve em conta o gênero como uma forma de narrativa marcada por uma intenção singular do autor, também indexada socialmente como tal. (p. 25).

Para realizar esta distinção entre o cinema documental e filmes de não ficção, Carroll a partir do texto “From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film” (1996), diz que a diferenciação entre estas duas categorias emerge quando os criadores e distribuidores das obras realizam um processo chamado de indexação (*indexing*). o que nos leva a reagir a cada uma dessas obras de acordo com a identificação que nos foi indicada. Ao categorizar um filme como não-ficcional (documentário), o realizador nos convida a interpretá-lo como uma representação do mundo real, estimulando-nos a aplicar critérios objetivos de evidência e argumentação para avaliar as afirmações de conhecimento que ele apresenta (p.237-238). E complementando-se a isto, segundo as características do documentário, Ramos diz:

[...] Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da

³ Este artigo é um dos frutos da pesquisa “Documentário e trilha sonora: os sons do eu”, financiada por meio do processo nº 16/09111-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente.

Em *Dzi Croquettes*, temos a priori uma visão que se encaixaria, com base nas definições do Bill Nichols, como sendo um documentário de cunho mais expositivo, principalmente pelos usos das entrevistas e imagens de arquivo. Entretanto, com devido foco podemos visualizar esta obra como tendo características do modo participativo. Em diversas partes do filme, a diretora se faz presente em voice-over citando seu lugar, não só como autora, mas como indivíduo próxima dos integrantes do grupo, chamando-os carinhosamente de “palhacinhos”. A leitura da relação entre o cineasta e os indivíduos ou comunidades envolvidos é colaborativa, quando a diretora se faz presente no enredo e história do filme, os personagens entrevistados a inserem também em parte da vida do grupo⁴. Esse estilo frequentemente trata de questões sociais, políticas ou culturais, dando voz a grupos marginalizados ou pouco ouvidos, tendo o objetivo de empoderar os participantes para compartilharem suas histórias e experiências autenticamente.

O documentário participativo também traz dilemas éticos sobre o papel do cineasta como mediador entre os acontecimentos e o público, gerando um engajamento mais profundo ao criar uma conexão emocional entre o filme e os espectadores. Segundo Nichols, no documentário participativo o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar. (p. 153). Sobre isso, o autor relata:

[...] cineastas que buscam representar questões sociais abrangentes e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo constituem dois componentes importantes do modo participativo. Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção (NICHOLS, 2005, p. 162).

Pensando em como esta obra audiovisual é um dos poucos produtos que reúne e expõe um conjunto de imagens de arquivo do grupo *Dzi Croquettes*, entendo o filme como participativo, também, para pautar a análise por uma contextualização maior sobre os fatos históricos, pois juntamente a esses recortes, muito mais que uma biografia de um grupo da contracultura, há intenção e memória da cineasta.

Em suma, o documentário *Dzi Croquettes* pode ser pensado como um documentário participativo e que apresenta a história de 13 homens gays que se juntam e formam um grupo teatral chamado *Dzi Croquettes*, em meio ao contexto da ditadura. Ele retrata a trajetória

⁴ A partir da 1 hora e 29 minutos de filme, começa-se o bloco da montagem em que a diretora apresenta sua relação, através de seu pai, com o grupo *Dzi Croquettes*.

desse grupo artístico formado por homens que desafiaram normas sociais e de gênero da época misturando teatro, música e dança de forma provocativa e irreverente nos seus *sketches*. O filme mescla entrevistas com os ex-integrantes do grupo e imagens de arquivo que revelam as apresentações marcantes dos Dzi Croquettes na época. Desse modo, a narrativa do documentário demarca a importância da arte como meio de resistência política durante um período de censura e repressão no Brasil.

É importante ressaltar que, a partir do final dos anos 80 promulgou-se a Constituição de 1988, materializando-se o fim da ditadura com um Brasil marcado por desafios econômicos e sociais complexos. No campo econômico o país sofria com altas taxas de inflação que inviabilizou o poder de compra do brasileiro e aumentou a dívida externa, o país ainda lidava com desigualdades, incluindo a falta de acesso a serviços básicos como educação e saúde. Entretanto, antes mesmo da homologação da constituição, a epidemia do HIV/AIDS começa a afetar o Brasil. Inicialmente com grande desinformação e estigma, a epidemia se alastra rapidamente, impactando não só os adoecidos, mas a sociedade. A epidemia também destacou questões sociais, como a vulnerabilidade das populações marginalizadas e a necessidade de fortalecer o sistema de saúde, sendo por exemplo apenas nos anos 90 em que o Brasil começa a oferecer tratamento gratuito para pessoas afetadas pelo vírus.

Assim, é nesta ordem em que o filme nos apresenta o contexto histórico do Brasil, ao começar pela ditadura, marca-se o nascimento do grupo e o seu porquê, onde segue-se cronologicamente até o HIV, na qual demarca-se o declínio do grupo.

2.2 - A DITADURA

A montagem do documentário começa nos introduzindo de forma expositiva ao Brasil de 1965, nos explicando o que foi a ditadura militar com títulos que se intercalam com imagens de arquivo do grupo. Antes mesmo de conhecermos as pessoas que compõem e levam o nome do filme, há uma discussão rápida do momento histórico montado em forma de retalhos de entrevistas, para que assim fosse criado uma ligação entre esse contexto e o grupo.

Dzi Croquettes vai ser formado pela junção de artistas e amigos em uma forma de ir contra a ditadura, já que, durante ela, houve a repressão de opositores políticos, membros da sociedade civil, intelectuais, estudantes e artistas que fossem considerados uma ameaça ao governo, sendo muitos deles presos, torturados, exilados ou assassinados. Como relatado em uma das entrevistas do filme, o grupo achou uma forma de resistir, contestando através do

escracho e do sarcasmo, pois não dava mais para contestar o momento político com seriedade.

Antes mesmo da instauração do governo militar, já se fazia presente uma movimentação política de organização da direita. Após a segunda guerra mundial, houve uma onda crescente de militarismo e anticomunismo. Um dos principais argumentos dos militares para justificar o golpe era o temor de uma suposta ameaça comunista no Brasil. Isso tudo ocasionado pelo contexto da Guerra Fria, com os EUA apoiando a ascensão dos militares brasileiros para evitar a expansão do comunismo na América Latina.

Além disso, existiu uma organização para o uso do que era determinado como incorreto na publicidade. A publicidade não era só pensada como campo de estudos ou extensão do capital, mas no sentido de ser uma potência de manipulação/ idealização para os jovens. Nesse sentido, os militares e apoiadores entendiam tudo que não fosse de acordo com seus valores como sendo comunismo e a existência disso na mídia ou na sociedade geraria uma influência em forma de publicidade comunista. Logo desviantes, gênero, performances ou drogas, por exemplo, foram temas reunidos como “propaganda comunista” e deveriam ser combatidos.

Ser homossexual era um dos temas que estava fortemente associada ao comunismo, o que levou à censura qualquer forma de mídia que explicitasse uma relação homoafetiva, o que gerou perseguição a essas pessoas. Sobre isso Cowan vai relatar:

Anos antes da emergência de direitos homossexuais ou da homossexualidade como identidade específica politizada, ideólogos dentro e fora do regime denunciaram a homossexualidade como estratégia sub-reptícia e deliberada dos inimigos do estado e da sociedade. (COWAN, 2018, p. 32)

Além disso, existia ainda uma patologização da homossexualidade, considerada uma doença mental por entidades médicas oficiais, o que reforçava a discriminação e o estigma contra a comunidade LGBTQIA+. Ou seja, essas pessoas não tinham reconhecimento legal. Não havia leis que as protegessem as de discriminação, e casais do mesmo sexo não tinham qualquer reconhecimento para a lei.

[...] autoridades policiais, médicas, legais e políticas procuraram patologizar e controlar a homossexualidade como uma prática perigosa, secreta, degenerativa, e ligada ao gênero; uma prática que estas autoridades associaram, imprecisamente, com a subversão e a (in)segurança nacional.” (COWAN, 2018. p. 28)

Sendo assim, no contexto da Guerra Fria e do anticomunismo esmagador, pertencer a esta comunidade de “delinquentes” parecia uma ameaça à segurança nacional. Durante os anos finais da década de 1960, a homossexualidade foi associada em 11 publicações militares

como parte de uma suposta conspiração do inimigo comunista. A Revista Militar brasileira, até então conhecida por sua abordagem ponderada sobre estratégia e discussões técnicas contemporâneas, passou a incorporar denúncias relacionadas ao que alguns consideravam como declínio moral, tendo a homossexualidade como exemplo emblemático dessa questão. (Cowan, 2018)

Antes mesmo da ditadura escancarar e promover a homofobia, a inclusão da homossexualidade em uma série de violações relacionadas tanto à patologia (social e física) quanto à desobediência assumiu sua configuração mais notável nos debates ideológicos de prestígio ocorridos na Escola Superior de Guerra (ESG). Nos primeiros anos da década de 1970 por exemplo, antes da consolidação de um movimento gay organizado, alunos e palestrantes na ESG exploraram a homossexualidade como uma potencial ameaça patológica à segurança nacional.

Após breve contexto sobre o que é a ditadura, o documentário segue com suas entrevistas intercaladas a imagens de arquivo, impulsionando um novo tópico à medida que vemos as apresentações do grupo. Nesse momento, antes mesmo dos 20 minutos, é citado e enfatizado um trecho da apresentação dos Dzi Croquettes, com suas capas de borboletas. É a partir dela que a obra audiovisual nos integra no tópico "Gênero": corpos masculinos que se vestem de mulher, a androginia dos integrantes no palco, a mistura do macho e da peruca. Enquanto há o vislumbre do espectador pela fixação no quão foram diferentes, é falado também do grande sucesso que foram, de espetáculo único e que lotou teatros indo inclusive para Europa. Ao mesclar o contexto ignóbil com seus feitos, percebe-se como este grupo se destacou por sua singularidade ao alcançar um público amplo, mesmo desafiando as normas de uma sociedade que os rejeitava.

Assim, cria-se uma base para entender o quão emblemático foram. É nessa colcha de retalhos da montagem que faz-nos entender a importância que foi o Dzi Croquettes. Um Brasil ditador e opressor existia, mas que foi palco para apresentações contra o sistema, contra regras e dogmas. O ato é político por ser político, mas os shows não tratavam de política institucionalmente. O espetáculo era sobre libertação de corpos, sobre ser sexy da forma que quisessem, com pelos exuberantes e peruca. Foi apenas em 1970-73 que Dzi Croquettes foram impedidos pelo governo de apresentar. É nos dado como o governo não sabia identificar porque precisavam ser parados, talvez pelo corpo nu, mas era tudo novo e inusitado que não entendiam porque era proibido.

Desta forma, o documentário nos introduz todo o contexto da ditadura militar não só para entendermos o porque o grupo foi criado, mas para também mostrar o tamanho do

vislumbre que o público tinha para com eles, mesmo com tudo que permeia os Dzi Croquettes sendo caçado ou considerado comunista. É dessa forma também que Tatiana Issa nos mostra o quanto o grupo conseguiu ser sagaz e driblar o militarismo, ousando através do autêntico.

Após essa forma quase expositiva de introdução, o filme nos carrega para outros blocos que entram na biografia do grupo apresentando-nos a família, a casa e cada integrante, e ao chegarmos a quase 1 hora de filme, a ditadura é reposta de novo na tela. Após um ano do grupo ter se mudado para o Rio de Janeiro, a fim de conseguirem melhores oportunidades, Dzi Croquettes foi censurado e impedido de se apresentar por 30 dias. Nessa mesma época, Lennie Dale é atropelado e quando o espetáculo é liberado para ser apresentado eles ainda estavam impedidos por conta do acidente. Estes foram dois fatos que levaram ao estopim para o grupo decidir sair do Brasil, que os censurava, para tentar alavancar suas vidas na Europa, levando o espetáculo para Paris.

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, p. 280)

2.3- O HIV

Como aqui exposto anteriormente, após 1 hora de filme temos o desenvolvimento de um bloco mais emotivo: a chegada do vírus do HIV no Brasil. Depois da apresentação direta da relação da diretora com o grupo, o filme nos introduz ao que chamam primeiro de “Câncer Gay”. O primeiro contato do grupo com a doença foi através do falecimento do amigo costureiro Markito, para nos informar mais tarde que 4 dos 13 integrantes adquiriram o vírus do HIV, sendo eles Paulete, Heloy, Gaya e Lennie, apresentados no capítulo 3.

O vírus do HIV é transmitido principalmente através de relações sexuais desprotegidas, compartilhamento de agulhas contaminadas, de mãe para filho durante o parto ou amamentação. Este vírus da imunodeficiência humana (HIV) pode agravar e desenvolver-se a uma doença conhecida como AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), que surge quando o HIV invade o sistema imunológico, enfraquecendo gradualmente a capacidade do corpo de combater infecções e doenças. Sem tratamento antirretroviral eficaz, a doença pode progredir e, eventualmente, levar à morte. Para além da epidemia que o vírus gerou, estava ligado a ela o estigma de que era uma doença exclusivamente homossexual masculina, sobre isso Trevisan relata:

Apesar das alarmantes estatísticas confirmando a disseminação da aids nos mais

diversos grupos sociais, o imaginário popular relacionava essa doença (antiga “peste guei”) à prática sexual entre homens e ao gueto homossexual, onde ela se desenvolveu, no eixo Europa/América do Norte/América Latina. Por isso, a aids era sentida como reveladora e, com isso, estigmatizante. (TREVISAN, p. 37)

O estigma pode estar relacionado a estereótipos negativos sobre pessoas vivendo com HIV/AIDS, como a ideia de que são ou culpadas pela infecção ou portadoras de comportamentos de risco. Para entender o que é estigma, temos o sociólogo Erving Goffman que nasceu em Alberta (Canadá), filho de imigrantes judeus russos, que estudou sociologia e antropologia nos Estados Unidos, na universidade de Chicago onde detém também os títulos de mestre e doutor. Sua tese de doutorado serviu de base material para seu livro *The Presentation of self in everyday Life*, lançado em 1956, obra que irá trazer grandes contribuições na pesquisa etnográfica e nos estudos sócio-antropológicos.

Goffman escreveu o livro "Stigma" em 1963, explorando a relação entre estigma e desvio social. Ele distingue entre duas perspectivas do estigma: aquelas em que as características distintivas são conhecidas e visíveis e aquelas em que não são. No primeiro caso, está lidando com a condição do **desacreditado**, no segundo com a do **desacreditável**. Esta é uma diferença importante, mesmo que um indivíduo estigmatizado em particular tenha, provavelmente, experimentado ambas as situações. (GOFFMAN, 1982, p. 14 grifos no original).

O autor identifica três tipos de estigmas: físicos (deformidades físicas), de caráter individual (vontade fraca, desonestidade, crenças falsas, etc) e tribais de raça, nação e religião. No livro destaca-se a importância da identidade, que combina elementos pessoais, sociais e ego, enfatizando como nossa identidade social é moldada pelas percepções dos outros e como percebemos a nós mesmos. Goffman também observa que a manipulação do estigma é comum na sociedade sempre que há normas de identidade.

Assim, alimentados pela desinformação e medo, este estigma envolto ao HIV, que persiste até os dias de hoje, leva a uma percepção distorcida da doença e contribui para maior estigmatização das pessoas afetadas. Sobre isso Richard Park irá dizer:

Acredito que para certos setores da comunidade homossexual – não apenas para a comunidade gay, mas para a comunidade homossexual – você tinha talvez uma certa tendência a, não diria ‘voltar para o armário’ mas, ‘não sair do armário onde estava’, muito por conta dessa associação. Esse estigma é uma coisa que leva bastante tempo para ser trabalhado socialmente e foi algo especialmente forte no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 (PARKER, 2019. p. 4)

O teor do filme muda para uma melancolia esperada, já que o surgimento do HIV trouxe uma séria crise de saúde pública para o Brasil. A infecção pelo vírus estava associada

à síndrome da imunodeficiência adquirida (AIDS), uma doença que, na época, não tinha tratamento eficaz nem vacina preventiva. Como último pedido, o dançarino Lennie Dale pede para participar do Dzi Croquettes uma última vez em 1999, sendo isso realizado através do uso de imagens de arquivo dele já doente, acentuando assim o tom mais dramático desse final.

É nesse tom mais emotivo que o documentário procura fechar os temas, utilizando das perdas do grupo, junto de seus momentos finais como comunidade para também finalizar o documentário. Como escolha quase como cronológica, passando pelo nascimento e desmembramento, a diretora utiliza das entrevistas com tons nostálgicos para puxar sua finalização carregada de emoção através de voice off e memória póstuma.

Assim como gênero, o documentário passa pelo HIV como ato consequente da vida dos integrantes e não como tema a ser debatido. Os debates que ali se têm colocado são, em sua maioria, recortes da memória das pessoas com quem viveram os Dzi Croquettes. Apesar das consequências negativas que a epidemia gerou no Brasil e também no grupo, entendemos através do filme muito mais a recepção das pessoas que não viveram com o vírus do HIV e suas opiniões acerca do que foi a chegada do vírus naquela época.

3 - GÊNERO E IDENTIDADES

Destacando a notável trajetória do grupo, é indexável às performances uma demonstração da constante não-conformidade de gênero. Sua ousadia e inovação os catapultaram para uma cena lotada de entusiastas, estabelecendo um legado que perdura através do tempo. Sua visão e abordagem destemida os posicionaram à frente do tempo, moldando não apenas seu campo de atuação, mas também influenciando paradigmas que sucederam-os. Para iniciar a compreensão dessa não-conformidade de gênero, é fundamental, em primeiro lugar, desenvolver uma percepção clara do conceito de gênero.

A partir do desfecho do século XX, o ambiente acadêmico nas esferas das humanidades testemunhou o surgimento de reflexões e abordagens pioneiras intensamente moldadas pelas pesquisas e inquietações da docente da Universidade da Califórnia, Judith Butler. Nesse trajeto intelectual multifacetado, que abraça campos que vão desde a teoria feminista até a psicanálise, passando pela análise das questões gays e lésbicas, Butler provocou uma verdadeira revolução ao desafiar as fronteiras convencionais que circunscrevem a identidade.

Por meio de sua obra "Problemas de Gênero", traduzida pela professora Guacira Lopes Louro, a autora irá mergulhar nas discussões sobre sexo, gênero, psique, linguagem e sujeito. A crítica incisiva à noção de estabilidade do sujeito feminino, com a qual ela dialoga, revela sua aproximação intelectual com as explorações e formulações elaboradas por Michel Foucault acerca do sexo e da sexualidade.

Foucault desvelou a possibilidade de desnaturalizar o conceito de sexo, apresentando-o como uma entidade construída discursivamente ao longo da história. Dentro de sua obra "História da Sexualidade" (1976), Foucault partiu da concepção da "hipótese repressiva" com o intuito de explorar a proliferação discursiva que envolve o sexo no século XIX, momento no qual se constituiu, no ocidente, um novo saber-poder sobre o sexo-corpo-subjetividade: a "scientia sexual". Nesse contexto, Foucault tinha como objetivo essencial investigar a conexão entre os discursos e as verdades moldadas pelo poder. (MARINHO et al, 2017)

Esse pensamento foucaultiano irá transcender os limites tradicionais e abre espaço para uma compreensão mais abrangente e inclusiva das identidades e expressões de gênero. Butler desenvolverá sua tese em um contexto no qual as discussões acerca das categorias de gênero e sexo ainda circunscreviam a demarcação da distinção entre ambos. O pensamento persistia em posicionar o gênero ("gender") como um termo distinto para o sexo ("sex"),

ainda que esse argumento tenha desempenhado um papel relevante ao rejeitar o determinismo biológico implícito em expressões como "sexo" e "diferença sexual".

Para desconstruir esse argumento, que afirmava que o gênero era um construto cultural que repousava sobre o sexo, Butler argumentará que o sexo também se configura/existe mediante a decodificação linguística que lhe damos. Em outras palavras, são os processos de significação que moldam o binarismo entre masculino e feminino.

Isso influencia a ideia de que, para que haja a existência de um gênero, é necessário que haja um corpo, de forma que, para Butler (2003, p.27), ele é representado como o instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. O conceito de corpo transcende sua simples materialidade, adentrando um território complexo, em que gênero, identidade e performance convergem.

Judith Butler (2003) vai afirmar que corpo não é uma identidade fixa, mas sim um construto fluido e performativo, moldado pelas normas sociais e culturais que ditam as expressões de gênero, o tornando local onde questões de poder, subversão e autenticidade podem se desdobrar.

Sendo assim, a identidade é construída por meio das interações sociais e influências culturais, destacando-se assim da característica biológica de sexo do indivíduo. A noção de gênero está intrinsecamente ligada a uma identidade que somente pode ser entendida na sua constante fluidez, emergindo de um contexto de ação que se forma, delicadamente, ao longo do tempo. Nessa perspectiva, gênero não é concebido como uma entidade concreta, mas sim como uma expressão temporal moldada pela repetição estilizada de ações.

Em companhia de outras autoras feministas, a discussão e a desmontagem do sujeito feitas por Butler, no livro “Problemas de Gênero”, encontram uma caracterização peculiar e profunda sob o termo "queer", entendendo-o através de Louro como sendo:

Queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags {...} Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p. 7-8).

A emergência do movimento *queer* recebeu influência das ideias de Foucault sobre a interligação entre sexualidade, linguagem, conhecimento e autoridade, com ambos os conceitos formando conexões com grupos "diferentes", "marginalizados" e "rejeitados". Para Tamsim Spargo (2006, p.06), a análise foucaultiana dessas interligações foi o mais “importante catalisador intelectual da teoria Queer”, ainda que pontue que o autor não é a origem da teoria queer, nem a teoria queer foi o destino do pensamento dele.

A principal questão que a teoria queer coloca é a problematização sobre a materialidade do gênero, que supostamente se divide no binarismo entre masculino e feminino. Para Louro (2001), ao mesmo tempo que identidade sexual parece ser fixa, é fundamental perceber que, ao contrário, ela está a todo momento sendo questionada.

A afirmação implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse “outro” permanece, contudo, indispensável. A identidade negada é constitutiva do sujeito [ao] fornecer-lhe o limite e a coerência e, ao mesmo tempo, assombra-o com a instabilidade. (LOURO, 2001, p.549)

A teoria queer tem desencadeado extensas discussões no movimento gay dos Estados Unidos, surgindo como uma abordagem para expandir o diálogo sobre identidade sexual e se afastar do paradigma separatista hetero/homo e masculino/feminino. Em ambos os contextos, norte-americano e brasileiro, o conceito de "queer" está intrinsecamente ligado a vidas marcadas por ofensas e discriminação homofóbica, lesbofóbica e transfóbica. No entanto, também assume um papel de símbolo de resistência, sendo reapropriado com orgulho, como exemplificado nas expressões "viada", "sapatão" e "traveca". *Queer* carrega consigo uma conotação que desafia as normas predominantes, emergindo a possibilidade de conceber a sexualidade como uma vasta gama de identidades desprovidas de classificações rígidas, questionando assim os padrões heteronormativos de gênero.

[...] falamos do corpo heterotópico-queer, dentro da perspectiva de resistência, como sendo uma forma de estética da existência, contra a disciplina, o controle, a biopolítica etc. O corpo que resiste como realização de obra de arte, atualização do cuidado de si como prática de liberdade, tal como pensado na filosofia foucaultiana. (MARINHO, VERAS, 2017, p. 24)

Os pensamentos sobre a não conformidade de gênero que abre este capítulo é exposta no documentário através do seu objeto, ou seja, o grupo Dzi Croquettes, e isto nos é dado como primeiro bloco com entrevistas, em seus 10 primeiros minutos. “A coisa do novo, do andrógino, {...} femininos e masculinos” é como eles são referenciados. Através das imagens de arquivo, a explicitação de seus corpos é definida como “machos e peludos”, mas, de “peruca e sensualidade dúbia”, utilizando por exemplo, roupas com capas que imitam borboletas, fugindo do apenas o homem que se “veste” de “mulher”, para o homem, a bicha, que usa perucas, salto e glitter, vestidos de borboletas, performando e rodopiando pelo palco, acompanhados de todos os aparatos teatrais que compuseram um lúdico performático.

Destarte, é possível destrinchar o documentário em volta do o homem cis⁵ gay, mais especificamente conhecidos como Drag Queens. Utilizo tal termo para referir-se à identidade

⁵ Em estudos de gênero, a cisgeneridade é a condição da pessoa cuja identidade de gênero corresponde ao gênero que lhe foi atribuído no nascimento.

desses homens gays, mesmo que não sendo apresentados desta forma no filme. Faço esta suposição de forma cuidadosa, pois não tenho interesse em deslegitimar pessoas andróginas ou negar que eles possam ter sido. Entretanto, baseando-nos nas teorias aqui apresentadas e também posteriormente discutidas, é possível perceber que há uma diferenciação entre andrógenos e drag queens como os afirmo aqui, e que será comprovado no próximo capítulo.

Esta denominação só é possível ser feita hoje em dia, pois o documentário surge décadas depois da existência do grupo (começo dos anos 70 aos anos 90). Após 2009, o ano de lançamento do filme, o acesso à obra é combinado ao momento em que o termo *Drag Queen* já está instaurado nas teorias de gênero e na mídia, tornando mais rápida a suposição, ligação, comparação ou associação entre imagem versus corpo e identidade.

Envolto a história da homossexualidade, os anos finais da década de 1970 nos Estados Unidos, época de nascimento dos Dzi, marcaram também o ressurgimento dos famosos *balls* nova-iorquinos, conforme retratados no documentário *Paris Is Burning* (1990), e sua popularidade, com seu apogeu nos anos finais de 1980. Ao mesmo tempo, em volta desses bailes, surgiram também casas famosas como LaBeija e Xtravaganza, onde a figura da Mãe sem necessariamente ter um gênero específico, é responsável pelo bem-estar dos jovens chamados de "*children*" ou filhos.

As Houses frequentemente serviam como um substituto para as famílias dos jovens gays e pessoas trans que haviam sido rejeitadas por suas famílias de origem, devido à sua sexualidade ou identidade de gênero. (SIERRA et al, 2016 p.29)

No relato de Trevisan (2000) sobre a história da homossexualidade no Brasil, a década de 90 é também destacada como o período em que as *drag queens* emergiram de forma efetiva. O autor irá pontuar também que esse fenômeno já tinha suas raízes desde os anos 70 (mesma época de nascimento do grupo), ainda que de maneira rara, com transformistas como Laura de Vison. O autor enfatiza que as performances das *drag queens* foram facilitadas pela presença de elementos lúdicos e provocativos. Esses aspectos permitiram que elas se envolvessem em cenários políticos, tornando-se figuras proeminentes e indispensáveis nas paradas do orgulho homossexual realizadas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Para ratificar a importância desse lexema, definimos *Drag* como uma identidade fluida experienciada majoritariamente por homens gays e que supera dicotomias entre masculino e feminino. (Louro, 2001. Butler, 2003). E conforme o Manual de Comunicação LBGT, *drag queen* significa “Homem que se veste com roupas femininas de forma satírica e extravagante [...] Uma drag queen não deixa de ser um tipo de “transformista” ”(ABGLT.

p.16, 2010). *Drag* está alinhada com a perspectiva queer de que a identidade de gênero não deve ser restrita a essas categorias binárias, portanto, elas podem ser definidas como uma forma de identidade de gênero pois sua expressão de gênero desafia e demonstra como a identidade pode ser fluida.

As *drags queens* representam uma manifestação de evidente complexidade que envolve a identidade humana. Sua conexão com as noções de gênero é uma interação sutil, evidenciada tanto em suas atuações quanto em sua vida diária, estabelecendo uma dinâmica contínua e ambígua entre os elementos masculinos e femininos. Considerando que as expectativas e características atribuídas aos gêneros masculino e feminino frequentemente se baseiam em estereótipos socialmente construídos, ligados ao homem e à mulher, as *drags* desafiam e ridicularizam, de maneira singular, essas diferenças e as noções convencionais ligadas aos papéis de gênero. Utilizando sua expressão corporal, elas também realizam performances que articulam a intrincada relação entre o feminino e o masculino.

Tomar essa denominação do termo *Drag* para representar os integrantes do grupo Dzi Croquettes é ampliar tal conceito, podendo desta forma ser algo além da caracterização feminina popularmente conhecida hoje em dia no senso comum. Afirmo desta forma pois baseio-me nas minhas experiências com a minha com drag e com o reality show americano Rupaul 's Drag Race, que apesar de globalizar a arte drag através da televisão, cobrou por muito tempo uma feminilidade exacerbada das participantes do reality. Portanto, por sua influência e posteriormente magnitude, a arte drag tornou-se espelho do que o programa definia como sendo digno de prestígio e assim fomentou um movimento mais feminino. Mesmo assim, podemos entender *Drag* como transitoriedade, por exemplo, através do que Louro já afirmou:

A drag escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A drag é mais de um. (LOURO, 2018)

Ou seja, *Drag* em Dzi vai também além do reconhecimento estético. O uso dessa palavra para classificá-los vem da noção posta no documentário de que as personas ou identidades de cada um só existe dentro dos palcos, distinguindo assim a *drag* de outras performistas, como diz Chidiac e Oltramari (2004): “As *drags* distinguem-se dos travestis por andarem, em seu cotidiano, vestidos de homens, exercendo também profissões diversas, não afeitas ao transformismo durante o dia.”

Assim, temos que o grupo Dzi Croquetes transgride a forma *drag*, fazendo dela a identidade da interseção de gênero, mesmo que utilizando signos de uma dicotomia binária, como os pelos de um homem cis junto de uma peruca com cabelos longos de uma identidade cis feminina. Segundo Jorge Caê Rodrigues:

[...] grupo que serve para exemplificar a emergência no campo da arte de manifestações polêmicas a respeito das diagramações de gênero, sexuais e comportamentais foi o Dzi Croquettes. O grupo, liderado pelo bailarino Lennie Dale, fazia um espetáculo que misturava teatro e dança, onde a fronteira entre masculino e feminino era destruída. (RODRIGUES, 2018)

Entendendo o grupo como sendo *Drag Queens*, abre-se a possibilidade de afirmação que eles utilizaram em suas performances teatrais a arte drag como instrumento ou mecanismo político e estético. Como afirmado anteriormente, o grupo nasceu na reunião de amigos durante e contra a ditadura militar brasileira.

Os espetáculos que realizavam sempre tiveram um teor inédito, que ultrapassou as referências de um público que não soube como descrevê-los. Os espectadores esperavam uma compatibilidade entre aparência e maneira, como diz Goffman (2011,p.31) e, ao não reconhecer o corpo, a audiência dentro dessas sessões se perguntava se assistiam a homens ou mulheres⁶ e, conseqüentemente, se deveria (os integrantes do grupo) agir dentro das expectativas de reações a tal gênero. Como afirma Butler, "se dispensamos a prioridade de 'homem' e 'mulher' como substâncias permanentes, não será mais possível subordinar traços dissonantes do gênero como características secundárias ou acidentais" (Butler , p. 47)

Conforme o documentário nos mostra, através das entrevistas e reafirmados também por eles em palco, os integrantes do grupo são representados como sendo essa interseção dos gêneros binários. E sobre essa transição entre gêneros e/ou o firmamento de um corpo como não participante de uma binaridade institucionalizada, será relacionada idealmente com a teoria de corpos contrassexual, que segundo Preciado :

[...] reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. (PRECIADO, 2014)

Paul B. Preciado é um filósofo espanhol que emergiu como uma figura proeminente nos debates contemporâneos sobre a teoria *queer* e os estudos de gênero no final dos anos 90. Notabilizou-se por sua auto administração de testosterona, uma experiência pessoal para explorar os efeitos desse hormônio em seu próprio corpo. Em sua obra "Testo Yonqui"

⁶ Fala retirada do documentário. Disponível a partir de 1 '39 ``00".

(2008), ele examina como as estruturas de poder, especialmente as representadas pelo contexto capitalista da indústria farmacológica e pornográfica, moldam as vivências subjetivas e as percepções do corpo.

As explicações introdutórias de Preciado acerca da contrassexualidade se alinham às ideias centrais da heterossexualidade do regime político de Monique Wittig, dos dispositivos sexuais pensados por Michel Foucault e às análises da identidade performativa de Judith Butler, dialogando com esta, principalmente na solução dada para superarmos os modelos de gênero pautados na oposição da construção social versus a natureza. O filósofo irá discutir como para ele gênero não é somente um efeito cultural linguístico-discursivo que dá forma ao corpo conforme a cultura ou momento histórico, pois ambos se aproximam na ideia da performatividade. Entretanto, o autor se utiliza de outro termo, sendo gênero antes de tudo, prostético e manifesta-se exclusivamente na materialidade dos corpos. Preciado entende o gênero como uma entidade contínua e essencialmente construída, que simultaneamente possui uma natureza completamente orgânica. (PRECIADO, 2014, p. 29).

Ao contrário de Butler, Preciado não se limita a conceber o gênero meramente como manifestações da performatividade. Em sua visão, essa representação é inadequada para abarcar adequadamente os processos pelos quais os corpos reassumem a sexualidade e o gênero. Nesse contexto, o pensador, em 2000, buscou ampliar as fronteiras além do texto seminal da teoria queer, "Gender Trouble" (1990), argumentando que Judith Butler subestimou as mudanças corporais e, em particular, as metamorfoses sexuais inerentes aos corpos transexuais e transgêneros. Somente em obras posteriores, como "Undoing Gender" (2004) e outros títulos subsequentes, é que Judith Butler passou a explorar as dimensões corporais anteriormente negligenciadas, algo que ocorreu poucos anos após a publicação por Preciado do "Manifiesto Contrasexual". Portanto, a abordagem contrassexual do autor tem por objetivo identificar as lacunas e deficiências na estrutura sociodiscursiva, revelando assim os espaços equivocados dentro desta, considerando a importância da ocupação pelos corpos dos "intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, butchs, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes, reforçando o poder dos desvios e derivações em relação ao sistema heterocentrado" (PRECIADO, 2014, p. 27).

Em Manifesto Contrasexual, o autor contribui para uma relevância dos estudos feministas, de gênero, bem como da teoria queer, por abordar em que medida as diferentes tecnologias de gênero operam para produzir posições de sujeito-corpo e as formas através das quais esses sujeitos-corpo resistem à normalização. Ou seja, o que interessa a Preciado é

como essas tecnologias falham - e, de um modo ou de outro, falham constantemente como mostram, por exemplo, as subjetividades intersexuais.

Desse modo, a contrassexualidade tem como tarefa o estudo dos instrumentos e dos dispositivos sexuais, das relações de gênero e sexo que se estabelecem entre corpo e máquina/técnica, com a finalidade de desnaturalizar as noções tradicionais de sexo e de gênero. (LIBIK, 2016)

Assim, entendendo a trajetória Dzi Croquettes como um exemplo de não-conformidade de gênero, ao compreendermos as teorias de Judith Butler, Michel Foucault e Paul B. Preciado, é percebido que ao demonstrar em uma ousadia artística, o grupo desafiou as fronteiras convencionais de identidade de gênero, promovendo a fluidez da identidade sexual e questionando padrões binários. Em conjunto, essas ideias ampliam a compreensão das identidades de gênero e sexualidade, destacando a resistência a esses padrões normativos.

Entretanto, para realizar uma afirmação de que Dzi croquettes foram Drag queens ou de que outra forma essa fluidez é posta, faz-se necessário compreender em que momentos ou situações essa expressão é apresentada e por isso é essencial a compreensão do que é performance.

3.1 - O QUE É PERFORMANCE?

Os Dzi Croquetes foram além da simples materialização e reprodução característica do discurso. Eles descobriram uma maneira, embora não tenham uma fórmula precisa, de conferir corporeidade a suas formas não compreensíveis, ao mesmo tempo em que despojavam de substância a inteligibilidade dos corpos que se conformam com a norma. Seus corpos ainda demonstram a capacidade de desequilibrar os discursos e as posições estabelecidas.

O grupo passeia com suas performances dentro do teatro, não sendo sobre “travestir-se” de mulher, aparentando muito mais como uma identidade *queer*⁷, a mistura, a interseção, o sem limites entre um gênero e outro. Essa interseção, entretanto, não quer dizer anular os signos de um dos gêneros. Dentro do documentário, o grupo foi lido por outrem com traços de machos em dados momentos e como mulheres, de forma intencional ou não, em outros. Assim, o grupo, em suas performances, mantiveram um certo conjunto de signos que fossem reconhecidos pelo público:

⁷ Queer aqui como tendo o aporte do pensamento foucaultiano sobre a relação entre sexualidade, discurso, saber e poder já que os teóricos referenciados na pesquisa Butler, Preciado e Goffman têm Foucault como referência.

“We’re not men. We’re not women either. We get both and put them together and mix it. We’re people just like you. Yeah, you are people too!” (DZI CROQUETTES, 2009). Era desta forma que os Dzi abriam os seus shows.

É de costume em nossos coloquialismos utilizar da palavra Performance para descrever qualquer expressão corporal próxima do artístico ou que se destaca do comum, então, é performance o que Dzi Croquette apresenta? Ainda que a palavra “Performance” tenha sido comumente utilizada desde o início do século XX, o campo do conhecimento chamado Estudos da Performance surge somente na década de 1960 através da troca de Richard Schechner e Victor Turner, dando início a um campo fundamentado na interdisciplinaridade entre Antropologia, Sociologia, Linguística, Literatura, História, Artes, Teatro entre outros campos.

Schechner (2003), se referenciando nos estudos do campo do teatro de Turner e da sociologia dos trabalhos de Erving Goffman, irá explorar a natureza da performance em relação às circunstâncias culturais e como a definição de algo como "performance" não é intrínseca, mas sim dependente do contexto cultural. Ele destaca que não há características intrínsecas em uma situação que a tornem automaticamente uma performance ou não. De acordo com a perspectiva de teoria da performance que está sendo apresentada, qualquer ação ou evento pode ser considerado uma performance. No entanto, do ponto de vista da prática cultural, algumas coisas serão percebidas ou interpretadas como performances, enquanto outras não o serão. Essa percepção varia entre diferentes culturas ou períodos históricos.

Porém, em estudos mais atualizados sobre o tema, o trabalho desenvolvido por Diana Taylor (2013) chamará a atenção de como ainda existe uma parcela da produção, dentro da academia nos estudos da performance, que tende a manter um discurso que está associado a uma ordem hierarquizada e elitizada de produção de conhecimento. Ela pontua, por exemplo, como o uso da palavra “performance” pode, na América Latina, não dar conta de toda a complexidade presente na ação performada dessa população. Diana Taylor (2013, p. 40) complementa o seu pensamento ao afirmar que:

Apesar das críticas de que 'performance' é um termo inglês e de que não há uma maneira de fazer com que se torne confortável de pronunciar em espanhol ou português, pesquisadores e profissionais estão começando a apreciar as qualidades multivocais e estratégicas do termo. Embora a palavra possa ser vista como estrangeira e intraduzível, os debates, determinações e estratégias vindos das muitas tradições de práticas incorporadas e de conhecimento corpóreo estão, nas Américas, profundamente enraizados e prontos para a luta. Contudo, a linguagem que se refere a esses conhecimentos corpóreos mantém uma ligação forte com as tradições teatrais. A performance inclui qualquer dos seguintes termos usados para substituí-la (sem se reduzir a eles): teatralidad, espectáculo, acción, representación.

Taylor desenvolve seu trabalho entendendo performance como forma de manutenção e transmissão de memória, tendo memória como sendo a capacidade de transportar para o presente os saberes e cosmologias que compõem a história de uma sociedade, comunidade, grupo de pessoas, uma única pessoa ou mesmo corpo. Para ela, as performances funcionam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina 'comportamento reiterado'” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Taylor (2013) investiga as diferenças entre performances baseadas em escrita e aquelas ancoradas em incorporações culturais nas Américas. Ela ressalta que a escrita histórica foi usada na colonização do continente, ligada ao discurso colonizador e à memória oficial. As incorporações, por outro lado, relacionam-se com métodos não escritos de transmissão de saberes e memórias, sendo uma forma não oficial de manter e passar tradições :

A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém, isso não significa que a performance – como comportamento ritualizados, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. O processo de seleção, memorização ou internalização e, finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de representação (e, por sua vez, auxilia a constituí-los). Formas múltiplas de atos incorporados estão presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.

O corpo se torna repertório, na medida em que os conhecimentos práticos desenvolvidos através da experiência cultural dos grupos e indivíduos se transformam em arquivos vivos, suscetíveis a transformações, adaptações e reinvenções moldadas pelas interações com o mundo e com os outros. Neste contexto, o repertório abrange um conjunto de conhecimentos internalizados, emergentes da vivência do corpo-espaco do intérprete. Esses conhecimentos se originam a partir das interações que acontecem no próprio corpo do intérprete. Este, por sua vez, está equipado com um conhecimento prático, capaz de selecionar quais desses mecanismos serão mais ou menos aplicados em sua atuação performativa. Nessa perspectiva, conceber o corpo como repertório implica também em compreender como, ao longo da história, os indivíduos vêm estabelecendo relações com as práticas performativas de suas respectivas comunidades culturais. Eles desenvolvem esses conhecimentos, assimilando-os através da experiência.

Entendemos, portanto, a transitoriedade nos signos dicotômicos de gênero como possível opção feita pelo grupo. “Ao optar pela ambiguidade, os Dzi lançam um espetáculo

de aparência ingênua que dificultava o trabalho da censura em razão da falta de parâmetros para avaliar objetivamente a ameaça que representava.” (CYSNEIROS, 2014). Da mesma forma, isso retoma o que afirma Goffman, ao dizer que uma representação é “socializada”, moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada. (Goffman, p. 40)

A mera observação dos Dzi revela sua postura contrária ao regime vigente naquela época. Assistir ao documentário "Dzi Croquettes" é o suficiente para compreender que, mesmo nos dias atuais, os corpos desses artistas desafiam a lógica de nosso sistema. No teatro, eles foram pioneiros na manifestação de uma resistência que já ganhava força na sociedade brasileira desde o término da década anterior. Quando questionados sobre a definição de ser homem ou mulher, os Dzi optaram por uma resposta exemplar do estilo *genderfuck*: andróginos! E quando o dilema era estar dentro ou fora do armário, a resposta era: em cima do palco!

A performance artística ofereceu aos artistas uma certa margem de liberdade e os Dzi, valendo-se de seus próprios corpos e do palco como instrumentos, construíram sua própria liberdade, um espaço de resistência pessoal. Por meio de um espetáculo aparentemente simples, eles jogaram habilmente com os limites entre a realidade e a imaginação.

O uso do feminino na família de drags composta pelos Dzi Croquettes era um recurso *Camp*, uma *fechação*. Através de sua estética *Camp*, o espetáculo expõe aquilo que a concepção cotidiana de natureza tenta esconder: a falsidade a todos os papéis sociais, incluindo os relacionados aos gêneros. Como nos fala Sontag em suas Notas sobre *Camp*? (1987) “O *Camp* introduz um novo modelo: o artifício como ideal, a teatralidade” (SONTAG, 1987, p.333). O cenário marcado pelo exagero e as vestimentas marcadas pela extravagância, compostas de símbolos contraditórios, ou seja, o espetáculo não visava profundidades mas, antes, uma permanência na superfície em toda a sua exposição e uma persistente atitude de recusa ao conteúdo, que não necessariamente o menospreza, mas questiona a sua obrigatoriedade. Como argumenta Sontag (1987) ao reconhecer a estética *Camp* em elementos e indivíduos, estamos compreendendo que a própria essência de Ser humano envolve a atuação de um papel. Isso amplia a ideia da vida como um teatro, representando a máxima expressão, em termos de sensibilidade, dessa metáfora.

Esta paródia vista no *Camp* se assemelha por exemplo a paródia existente na arte *drag*, como já citada por Butler (2010):

Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. (BUTLER, 2010, p. 196)

Assim, podemos entender os Dzi Croquettes como uma obra política, já que a mudança de perspectiva que eles propõem resulta em uma transformação profunda da realidade social, afetando a rotina que estamos habituados a presenciar. Através de seus corpos, foram capazes de representar um exemplo emergente no campo da arte, explorando manifestações polêmicas relacionadas às diásporas de gênero, orientação sexual e comportamental. Através de sua fusão única de teatro e dança, o grupo transcendeu as fronteiras tradicionais, discursos e posições estabelecidas entre masculino e feminino.

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.

(Ismail Xavier)

4 - ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO

4.1 - O QUE É A ANÁLISE IMANENTE E O PAPEL DO NARRADOR

Ao compreendermos o contexto que envolve o gênero e a performance, juntamente com a análise dos contextos históricos que marcaram o nascimento do grupo em comparação com o momento do lançamento do filme, somos capazes de contemplar as identidades que se manifestam dentro desse grupo através do que é disposto para nós pelo documentário.

Para isso, este trabalho faz uso dos escritos feitos pelo autor e professor Ismail Xavier como metodologia. Nascido em 9 de junho de 1947, ele trilhou uma trajetória acadêmica que abrangeu a formação em Engenharia Mecânica pela Escola Politécnica da USP, seguida pela graduação em Comunicação Social com ênfase em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade, que foi concluída no ano de 1970. Em 1980, Ismail Xavier obteve o título de doutor com sua tese intitulada "Narração contraditória: uma análise do estilo de Glauber Rocha, 1962-64", orientada por Antonio Candido de Mello e Souza posteriormente publicada sob o título "Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome"⁸.

Na introdução deste escrito, Xavier nos apresenta o termo de "análise imanente", que apresenta uma outra visão para o narrador⁹. O autor realizou sua análise apoiado em alguns filmes do Cinema Novo, no qual ele queria "Examinar com paciência, fazer comparações. Revelar as implicações de certas escolhas". (Xavier, pág. 13). Desejava compreender como que os cineastas, mesmo que submetidos à falta de recursos e ao "subdesenvolvimento", optaram por aproveitar a escassez de recursos, explorando habilmente a linguagem e o poder criativo para criar obras cinematográficas.

O autor implica que, ao observar minuciosamente, dando palavra ao cinema, imagem e som, não se pode entender o que está disponível na tela com completa inocência. Desta forma, ao examinar os aspectos da obra cinematográfica, é possível descobrir significados mais profundos, simbolismos e intenções por trás dessas imagens e do som.

Ainda assim, da mesma maneira que Xavier assume suas influências a partir de escritos glauberianos, também não podemos deixar de afirmar as influências pessoais do pesquisador, seja com o conteúdo da arte Drag, a partir das vivências que têm ou as

⁸ Informações retiradas na nota sobre o autor do livro "Sertão-mar".

⁹ "Informação dada por Ismail Xavier em entrevista no ano de 2002, realizada por Pedro Plaza Pinto, Mariana Bailar Freire, Fernando Moraes e Lécio Augusto Ramos, até então alunos do programa de pós-graduação em Comunicação da UFF.

experimentadas pelo cinema, seja pela entrevista da diretora para o canal Brasil ou manifestos lidos e discutidos acerca do documentário *Dzi Croquettes*.

O propósito do autor, enfim, foi, através dos filmes analisados, identificar como as características da imagem e som se põem como respostas a demandas que vem do campo político e social, já que os autores detinham a essência de querer participar desse processo, assumindo “o caráter ideológico de seus trabalhos com desejo de conscientizar o povo, revelar os mecanismos de exploração trabalhista inerentes a estruturas do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular.” (Xavier, p. 15). Ismail irá analisar isso a partir de como os elementos fílmicos entram no jogo para forjar uma obra, entretanto, por serem muitos os elementos que a compõem, foi preciso escolher um elemento para usar como partida no momento em que fosse analisar suas constatações, por isso o autor utilizou o ponto de vista do narrador.

Perguntei sempre: Como se conta a estória? Porque os fatos são dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Porque este enquadramento aqui, aquela música lá? (XAVIER, 2007)

Ao realizar esta escolha, Ismail conclui que é necessário pontuar a diferenciação entre Narrador e Autor e deixa claro que: o narrador é sujeito empírico da obra e autor é responsável por sua produção, afirmando que o narrador é figura logicamente necessária, uma invenção que ocupa lugar fundamental na organização do filme, do conto ou romance. A figura do narrador, para ele, se esconde por trás do seu próprio ato, não é palpável e deixa nenhum outro traço a não ser o ato de narrar e, por conta disso, transforma nossa relação com a ficção (estilo dos filmes analisados), como se ela se desenvolvesse por si mesma e a mediação do narrador não existisse. Mesmo sabendo de forma sublime que estamos diante de uma estrutura de linguagem, a ficção irá criar uma situação de metamorfose tanto na produção quanto na recepção dela mesma. O autor, segundo Ismail, se transformará em algo ou alguém não palpável que tem fé no que diz, que conta como se houvesse visto e que está empenhado em manter este encanto e já os espectadores:

[...] se transformam em entes capazes de "suspender o descrédito", para usar a expressão de Samuel T. Coleridge, e aceitar a autenticidade dos eventos os mais maravilhosos ou prosaicos, de modo a completar o circuito de cumplicidades necessário ao faz-de-conta. (XAVIER, 2007)

O narrador desta forma é o mediador dessa metamorfose. Para o autor, é resultado da sua invenção ou uso da linguagem. Já o espectador se faz obrigado a escolher quem ou o que internamente está disposto a se envolver.

Apesar dos filmes analisados serem de cunho fictício e o objeto do trabalho ser documental, é importante lembrar que definimos o filme que analisamos como tendo uma linguagem influenciada pela linguagem clássica do cinema, facilmente assimilada pelo espectador, de um modo que a montagem passe despercebida (montagem transparente), conduzindo o público a não perceber cada transição ou conhecer suas fórmulas de conexão plano a plano. A música desempenha o papel de intensificar a conexão emocional do espectador com o filme. Desta forma, a estrutura em que o narrador faz a mediação dentro de *Dzi Croquettes* é fabulosa, como um “faz-de-conta” de uma ficção. Mesmo que tendo mais de um narrador, a autora se destaca em determinados momentos e, neles, inclui a inocência de uma criança, já que sua relação com o grupo foi nesta fase de vida, o que colabora para a construção desse modo de contar estória.

Antes mesmo de começar a decompor o filme, sabendo que usaremos uma metodologia que põe o papel do narrador em foco, não utilizaremos apenas do momento em que a história é iniciada, pois, apesar do enredo que nos interessa começar minutos depois que damos *play*, a nossa análise pode se debruçar até mesmo na pré-produção e nas escolhas que fizeram na montagem que procedem a história. Decisões feitas até mesmo nas partes “burocráticas” do cinema ou nas convenções mercadológicas e operacionais do fazer filme, ambas conectadas com o enredo e na forma de contar uma história.

Logo após o *play*, escutamos a voz de alguém que, a priori, reconhecemos como masculina, mas que destoa do que pode ser associado a uma performance convencional, pois a voz é menos grave. Apesar disto, por mais que esta voz seja ocupada por um corpo que nos faz imaginar homem, é notável a intenção para o agudo, o escracho ao falar, um tanto quanto deboche, um modo de falar que as consoantes balançam em gemidos. Na primeira instância, fazemos essa pergunta: homem? mulher. Não, homem. Talvez, enfim, um homem que entona mulher e, ao sair desta dúvida, não decodificamos o português que estava ali claro. Quando nos perguntamos o que foi dito, esta voz que explica a mensagem agora está codificada, não é natural para mim. Entendemos então um estrangeirismo na fala, sem muitas voltas, com a mesma intenção. Logo em seguida, aparece uma outra dialética diferente da primeira, que supomos ser uma terceira língua. Há as palavras e um ruído branco, um chiado metálico, que logo associamos a uma textura, uma característica muito comum em aparelhos sonoros eletrônicos, um telefone ou até uma gravação. Esta voz que nos indaga ocupa tanto que deixa passar os títulos da produção sem que nos atentemos a tal e que sobre eles não iremos debruçar.

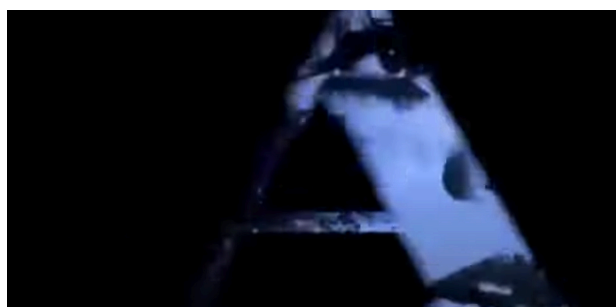
Enquanto pairamos nessa pergunta "o que estamos entendendo do que se é falado?" e, após os títulos da produção acabarem, a imagem de um homem aparece e toma conta da nossa tela do mesmo modo que o som. A presença da locução parece finalmente entrar em metamorfose com um corpo, que é cortado para um texto.

Figura 1: Homem falando paz e amor.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Figura 2: Texto 1



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Há a presença de uma outra informação destoante, um título ainda da produção que apresenta: Uma segunda gravação, de um outro homem alongando os pés enquanto diz “That's right children, do it like papa does it”, desaparecendo logo após, quando vemos o título "Dzi Croquettes".

Figura 3: Homem alongando os pés.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Até esse ponto, antes mesmo da estória ser contada, já temos perguntas provocadas pela montagem. Quem é este homem que fala diferente e saúda os hippies com paz e amor?

Quem é o segundo rapaz que se auto declara papa? Por que deveríamos fazer como ele?¹⁰ Seria então ambos rapazes o tal “Dzi Croquettes?”. Aqui, com apenas quarenta segundos, já temos sinais suficientes para entender onde iremos chegar . O título "Dzi" está sobre a imagem de um banco boêmio, enfeitado ou usado como apoio para plumas enormes de cor rosa choque. A fonte usada é escolhida propositalmente, pois são bolas douradas que se assemelham a forma de luzes que sugere: "É um palco".

Figura 4 - Título de abertura



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa.

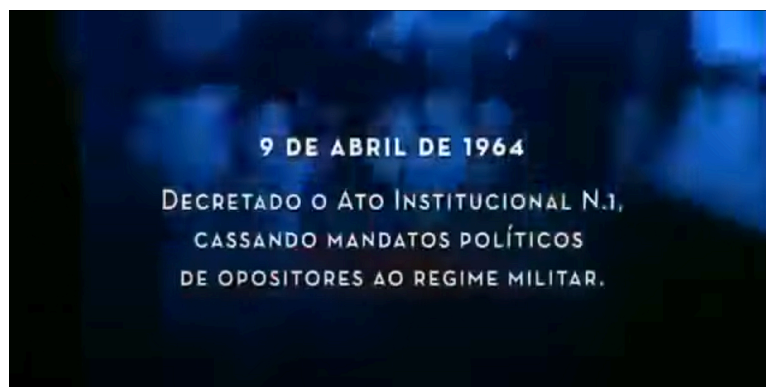
Enquanto a montagem continua para outras cenas de mesmo universo, a música que começou de forma imponente já guia toda a ideia de um espetáculo, corroborando com o contexto construído, provavelmente Dzi Croquettes é uma espécie de espetáculo ou de alguma forma teatral. Seriam estes homens o espetáculo ou fazem parte dele? Sem muitas perguntas, agora conformado que vejo uma performance, nossa atenção se volta a este terceiro homem pintado, que dança usando o palco, cadeira e plumas. O sentimento de conformidade abre espaço para excitação, uma sensação que algo grande está por vir como ocorre em outros atos memorizados por nós ao assistirmos espetáculos. Excitação essa que irá percorrer o restante da obra pelo ineditismo do grupo mas que, nesse momento, é inserida para antes mesmo de conhecer o grupo, já existir uma ansiedade que precede algo imponente.

Entre planos abertos e fechados dessa mesma performance, somos perturbados novamente por uma mudança no ritmo que apresenta títulos informativos. Os títulos que passam, um tanto quanto rápido, são compreendidos em sua velocidade como “Ai - 5”. Aqui, por mais que nos coloquemos num lugar ignorante de não reconhecer este ato, conseguiria ainda, pelo tempo que o título ficou disponível, compreender pelas poucas palavras pinçadas se tratar de um ato institucional. Por mais que no ato de assistir a um documentário, tenhamos de antemão uma informação ou ideia de um ponto de vista crível, ou seja, no ato em que

¹⁰ Sentido retirado da tradução minha da frase dita por Lennie Dale. “É isso mesmo crianças, faça como o papai faz”

damos *play* já se paira a informação de um mundo reconhecível por nós, verossimilhante, assumimos assim que estes títulos nos dão contexto. A montagem que abre esta obra visual começa, desde este momento, a afirmar sua forma clássica de cinema. Ela apresenta duas coisas: uma narradora¹¹, que não reconhecemos ser quem é, e informações de um lugar, um contexto espaço-temporal. Ao fazer isso, temos no início, o suficiente para começar a adentrar o universo que ela irá nos contar.

Figura 5 - Intertítulo informativo.



Fonte: Documentário DZI Croquettes - Tatiana Issa.

Percebemos então, como neste modelo de composição há certo estranhamento. Além do fato de não termos, até o momento, ligações entre as cenas, há também um homem como ator principal nesta filmagem, que atua nesse ambiente semelhante a cabarés, ocupados majoritariamente por mulheres, até ocorrer uma alteração com a fala que diz “Não sabia exatamente o que eles eram, para mim palhacinhos”. Ao referenciar como palhaços, acessaremos a história, a partir desse momento, entendendo estas pessoas como atores cômicos, ou que fazem parte de circo e que usam maquiagem e trajes chamativos, divertindo o público com pantomimas e piadas. Desta maneira, por mais que houvesse uma estranheza, a narradora delimita o que devemos imaginar destes homens. Por mais que possamos sentir um incômodo num primeiro momento, é quase automático uma mudança na percepção sobre tais personagens, agora para algo positivo ou alegre. Assim, o discurso continua e temos uma aproximação entre narradora e grupo, onde nos é contado que em sua infância estes “palhacinhos” era tudo que ela conhecia, era exemplo e também família. Percebemos nesta

¹¹ Utilizo narrador no feminino já afirmando reconhecer a diretora/autora como narrador. Apesar de uma diferenciação clara entre ambos, é comum que em documentário o ponto de vista seja do autor, e, entendendo que até este momento da obra não é possível reconhecer quem é este narrador, gostaria de romper com a norma gramatical ao referenciar-se sobre o sujeito desconhecido no masculino. Assim, sendo o português uma língua binária, utilizo o artigo “a” para reafirmar que o autor é uma mulher, não definindo uma identidade para esse narrador e sim reforçando o lugar da diretora como mulher no cinema, que é machista. Dei o papel de narrador a uma figura feminina como escolha política e **não** como uma atribuição que afirma desde já conhecer quem é esta narradora ou, como será visto posteriormente neste capítulo, que a narradora é sim a autora.

fala como também sendo um instrumento narrativo que atribui ainda mais veracidade ao ponto de vista da narradora, pois se torna um tipo de testemunha. “Eu nasci em Janeiro de 74, não poderia imaginar que o movimento iniciado dois anos antes ia mudar a minha vida e revolucionar o Brasil.”¹²

Figura 6- Os “Palhacinhos”.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa.

Como um resumo, vemos a sobreposição de imagens de arquivo do grupo de dançarinos com de atualidades do Brasil e o que nos chama atenção é a escolha em destacar as cores das imagens que mostram o grupo. Diferentemente, as imagens que apresentam o país não possuem cor sequer e, por elas estarem em uma escala de preto e branco, imaginamos que o Brasil daquela época foi sem calor, sem vida ou necessariamente sem felicidade. A falta de tonalidade nesse ponto da montagem torna significativa o uso da cor, quando entendemos que, de um lado, temos uma figura autoritária “negativa” e, do outro, um grupo inédito e extravagante que a afronta. Percebe-se uma diferença clara no posicionamento ideológico do espetáculo em contrapartida à ditadura.

A sobreposição para, uma voz se inicia e nos apresenta o que foi o AI-5. Neste momento, é aberto o primeiro bloco da obra, em qual se costura entrevistas para explicar como o quinto ato institucional e, conseqüentemente, a ditadura, foi um momento terrível, principalmente para os artistas. O ponto de vista do narrador continua sendo o mesmo. A apresentação dos atores reais deste filme na verdade só é feita pela imagem. Baseado no que vemos é possível entender quem essa pessoa é e também sua profissão. Mas, ao fechar os olhos e escutar apenas o som, o papel maior aqui é a narrativa oral que está sendo externalizada e não quem profere a oratória. Em nenhum momento o ponto de vista é quebrado, a narradora que antes tinha um tipo de voz feminina agora detém outra. Entretanto,

¹² Fala da narradora retirada do documentário, disponível nos minutos 2 '41 ''.

continua sendo a mesma entidade¹³, somos nós, eu estava lá ou eu vivi isto, nós vivemos isto. Marília Pêra, Ney Matogrosso e Gilberto Gil são exemplos de entrevistados que ajudam a contar a história.

Em meio ao AI-5, surgem os Dzi Croquettes, nos confirmando a certeza de que todas as imagens desses homens extravagantes, pintados e purpurinados, são integrantes de um grupo. A partir do momento que ele é apresentado, o ritmo se altera e a narradora, de forma resumida e veloz, nos conta quem foi o grupo. Neste instante, parece não nos importar se reconhecemos o convidado da entrevista, dando dessa forma mais intenção à fala do que para a presença em si deste entrevistado. Aqui, é o primeiro momento que a narrativa propõe a dubiedade de Dzi Croquettes. Eram homens, porém dançavam de forma mais sensual. Tinham barba e pêlos, porém usavam peruca. Pisavam duro, mas também abalaram as estruturas sexuais dos espectadores daquela época. Homem e Mulher. E Andrógeno. Esses são os termos utilizados pela narradora tentando explicar a complexidade que representava as performances do grupo, não existindo uma distinção entre as pessoas dentro do palco do teatro e fora dele.

O fato da narradora utilizar o verbo “eles são ou eles foram” faz-nos assumir que os integrantes de Dzi Croquettes são pessoas andrógenas e que atuam assumindo o escracho na tentativa de ir contra a ditadura. Ao analisar as imagens das performances, é possível notar uma ideia que, a priori, nos soa como dificuldade, mas que percebo ser uma escolha também apreciável. Voltando ao ponto inicial do filme, onde temos mais de uma língua sendo proferida, podemos compreender que, mesmo não entendendo a língua escolhida por eles e, pela falta de legendas para esses momentos, tanto é proposital minha dificuldade quanto não é necessário a decodificação da mensagem. Talvez, o grupo mesmo tenha inventado um idioma que não seja traduzível e sim sentido, para que juntamente de outras expressões corporais e artísticas tornem-se uma nova forma de se expressar.

É possível notar como a montagem já nos explicou o porquê dos títulos sobre o AI-5 e nos resumiu de forma entusiasmante quem foi os Dzi Croquettes. Se faz presente nas falas dos entrevistados como esse grupo deixou marcas extraordinárias nas suas vidas e memórias, afirmando ser algo político, pois, para além do exuberante, eles nos faziam pensar para além da censura. Dzi Croquettes eram também extremamente hábeis na dança, música e comédia.

¹³ A partir deste ponto a palavra narradora contém também o pertencimento de várias pessoas e o mesmo ponto de vista.

Figura 7: Integrante do Dzi satirizando Hitler de saia.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

É possível identificar os traços inspirados no cinema clássico a partir do momento em que o grupo é apresentado. A cada nova fala, um novo elemento da imagem se justapõe a eles. Tudo é mastigado, não nos permitindo fugir muito da narrativa. Um exemplo simples: se eles eram incríveis dançarinos, corta-se para uma imagem deles dançando. O enredo aqui continua o mesmo, a inteligência e a irreverência versus a ditadura. Algo tão grandioso que até mesmo as autoridades da época não conseguiam caracterizar. Aos 17 minutos dispomos a imagem de arquivo de um bolero dançado por Wagner Ribeiro¹⁴ com Lennie Dale¹⁵ e, é nesta conjuntura que os entrevistados detalham como o público aceitou o amor de dois homens de forma muito delicada, reforçando ainda mais a homossexualidade em contrapartida a ditadura.

Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individualmente) jurem que elas permaneceram sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo. (TAYLOR, 2013)

¹⁴ Wagner Ribeiro de Souza, mais conhecido como Wagner Ribeiro foi um ator, compositor e artista plástico nascido no interior de São Paulo. Era considerada a fundadora e mãe do grupo.

¹⁵ Leonardo La Ponzina, mais conhecido como Lennie Dale foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil. Participante do grupo, era considerado o pai e foi quem levou a rigidez e técnica da dança para a família.

Figura 8: Dança entre Wagner e Lennie 1.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Figura 9: Dança entre Wagner e Lennie 2.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

E é assim baseado nesse tom que introduzimos-nos ao segundo bloco do documentário, intitulado "A família".

4.2 - A FAMÍLIA DZI CROQUETTES

Como visto anteriormente, a narradora neste filme apropria-se das visões dos entrevistados, no momento de abertura do filme por exemplo, há um ponto de vista singular e, dali, transforma-se na junção das memórias de cada um. É possível a adição de um grau a mais de emoção na narração, visto que, para além dos artistas que são fãs e amigos do grupo, há também outros integrantes do próprio Dzi Croquettes. Desta forma, o discurso sobre eles não é mais apenas de um espectador plural, é também do pertencente.

Semelhante ao filme, sugerimos acompanhar a linha do tempo baseando-nos no eixo familiar do grupo. Através de cada apresentação, temos também o desenrolar da história.

4.2.1 Wagner:

Considerada a mãe do grupo, nasceu no interior de São Paulo e começou sua vida adulta estudando medicina. Acabou mudando de área, se tornando artesão e ingressou no curso de teatro. Neste momento da obra, é colocado como Wagner era a “cabeça” do grupo. Ele foi responsável por desenvolver os textos, as narrativas e também as músicas, apesar de não ser músico. Para destacar suas habilidades, percebo o uso da palavra gênio na narrativa. Em contrapartida, mesmo tendo essa posição de mãe para os outros, percebemos como ele sentia culpa por ser homossexual.

Ao conhecermos "a mãe" vemos como se formou a família Dzi Croquettes. O que atixa nossa curiosidade aqui é entender que o nascimento se dá por uma conversa sobre croquetes, como nós somos todos feitos de carne. É interessante porque nos dá sinais de uma humanização, afirmando que, independentemente de quem seja, somos sim iguais. Isso é posto quase como filosofia do grupo e Wagner detinha desse ideal de profeta. Esta mensagem é corroborada também quando pouco atrás se apresenta uma imagem de arquivo em que Lennie diz: “somos apenas feitos de carne, somos pessoas assim como vocês”.

Deste modo, o grupo originalmente é formado por treze homens com seus nomes e personas ou *drags*, sendo: Bayard Tonelli (a bacia Atlântica), Benedito Lacerda (a Old City London), Ciro Barcelos (a Silinha), Carlos Machado (a Lotinha), Claudio Gaya (a Claudete), Claudio Tovar (a Clô), Eloi Simões (a Eloína), Paulo Bacellar ou Paulette (a Letinha), Reginaldo de Poli (a Rainha), Rogério de Poli (a Pata), Roberto de Rodrigues (A Tia Rose), Wagner Ribeiro (Silly, a mãe) e Lennie Dale (o Pai).

Figura 10: A família.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Dzi Croquettes significa portanto os croquetes, advindo do artigo inglês “The” e croquetes com dois Ts inspirado no grupo nova iorquino The Crocketts. O nascimento se dá em Copacabana, no Rio de Janeiro, quando Wagner convidou os artistas Bayard Tonelli, Benedicto Lacerda e Reginaldo Rodrigues, para que assim montassem um texto do espetáculo dele, que ainda não era produzido por ninguém e que detinha de uma linguagem inspirada no cabaré, mas com características do carnaval carioca.

4.2.2 Lennie:

O Pai. Foi uma grande promessa como bailarino da *Broadway*, sendo considerado o *bad boy da Broadway*. Em sua apresentação, temos a entrevista de Liza Minelli que se torna a detentora das memórias de quem foi Lennie. A sensação que nos é passado é de que sua escolha como figura imagética narradora é feita por proferir o inglês, decisão feita pela autora para supostamente ambos se conectarem em nacionalidade, já que o Lennie Dale também é americano. Carlos Machado¹⁶ traz Lennie Dale para apresentar um espetáculo no Brasil e, nesse contexto, o rapaz acaba por se apaixonar pela música Brasileira, como o jazz e a bossa nova. Isso fez com que ele começasse a frequentar o beco das garrafas no Rio de Janeiro de 1961. Entendemos como o rapaz trouxe o profissionalismo da sua técnica de dança para aquele momento carioca, além da música. Assim como Liza é colocada como "a celebridade" nas entrevistas (e que disso não devemos nos apegar para não alterar as suposições), Elis Regina é apresentada em forma de arquivo como grande amiga do coreógrafo. A narrativa aqui expõe como Dale era rígido quando estava no palco, nada poderia dar errado. Entretanto, apesar de ter esse aspecto sério com este lado da sua vida com os outros aparentava não se importar.

¹⁶ Empresário da noite carioca na década de 60.

Figura 11: Lennie Dale subindo do chão pelo peito do pé.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Ele compartilhava residência com Ciro Barcellos, que o instigou a participar dos ensaios dos Dzi. Lennie ficou profundamente impressionado com o que presenciou. A fusão entre a habilidade técnica e o rigor artístico de Lennie, juntamente com a filosofia transgressora e inovadora de Wagner Ribeiro, serviu como a fundação fundamental para o grupo. A combinação da experiência e rigor do dançarino, somadas aos textos, canções e paródias provocativas e humorísticas de Wagner e também, juntamente com a liberdade concedida ao elenco para criar seus próprios números e personas com disciplina, impulsionou o Dzi Croquettes para o sucesso, que desencadeou uma mudança de comportamento desafiando o conservadorismo da época. A liberdade e a experimentação foram os princípios orientadores de suas produções criativas e agentes de transformação social. Eles satirizavam de forma perspicaz os valores tradicionais da sociedade por meio de performances que envolviam treze homens praticamente nus, adornados com purpurina, cílios postiços e maquiagem pesada, desafiando assim as normas de gênero e provocando a sexualidade da audiência.

Ao interagirem diretamente com o público em números memoráveis, eles transmitiam críticas políticas e celebravam a liberdade de todas as formas. Inicialmente, as suas críticas passaram despercebidas pela censura da época, mas em 1973, durante o auge de sua fama e após uma bem-sucedida temporada em São Paulo, Dzi Croquettes tornou-se um fenômeno cultural e foi alvo de censura ao retornar ao Rio de Janeiro.

Adiante, a narradora nos aproxima de uma materialidade ao comentar sobre o primeiro espaço físico que o grupo morou. A primeira casa foi a casa do Wagner, depois

foram morar juntos em São Paulo, nos informando em como deram certo e como viviam semelhante a uma tribo. De maneira mais rápida, somos apresentados a Reginaldo, conhecido como tia Rose, responsável pelas finanças, popularmente chamada de rainha por sua nobreza. Somos introduzidos também a “governanta”, outra peça chave dos Dzi e da casa chamada por eles de Nega Vilma. Nos é apresentado como essa mulher serviu de para-raio para o grupo, se assemelhando a um aspecto de proteção. É ela quem introduz uma esfera religiosa através do ato do terreiro, trazendo consigo um pouco mais de moralidade, nos lembrando também que apesar disso, dentro da casa eles ainda se engalfinharam, como irmãos.

Figura 12: Rapazes na primeira residência da família.



Fonte: Documentário Dzi Croquettes - Tatiana Issa

Seguindo, temos a apresentação de Eloy - A camareira. Ele conquista seu espaço dentro do Dzi Croquettes de forma muito alegre. Eloy cria sozinho seu personagem se tornando camareira da família nos palcos, para os integrantes na casa e é a partir dessa perspectiva de lar que entendemos alguns aspectos envolta deles. As entrevistas nessa altura sugerem permear a identidade de gênero, mas que acaba por só debater o campo romântico, tratando sobre como era um tanto quanto incestual em função deles serem familiares/irmãos. A narradora nesse instante trata sobre o que é colocado sobre grande lupa em nossa pesquisa, temos uma breve noção de como era importante para o movimento gay da época os Dzi Croquettes. As pessoas eram obcecadas por/com eles e foi-se construindo na narrativa, a imagem de como existiu um movimento em volta, o “ser Dzi Croquettes”. Há sempre um lugar de ser homem, ser mulher ou ser androgíno como opções discursivas. Entendemos também que para além daqueles que os acompanhavam, existiu a explicação dos dialetos que surgiram com o grupo, como a palavra Tiete que entra no dicionário Aurélio.

Para contornar as restrições da censura, o grupo obteve uma autorização temporária, embora não garantisse estabilidade alguma. Após um mês sem poder se apresentar, quando finalmente conseguiram a liberação para o espetáculo, ocorreu um incidente em que Lennie foi atropelado e ficou impossibilitado de dançar. Surpreendentemente, em apenas quarenta dias, Lennie se recuperou e voltou ao palco. Desta forma, com o êxito da temporada no Teatro Maria Della Costa, após toda essa situação, eles decidiram comprar passagens para a Europa na tentativa de escapar da repressão.

Entretanto, antes de continuarmos o fio narrativo, gostaríamos de destacar a fala da narradora no momento em que eles chegam à Europa. Ela nos diz como os rapazes do grupo divergiam da população de Lisboa por usarem batom e às vezes saía, sugerindo assim uma transgressão da norma de gênero da época. Apesar dessa insinuação sugerir uma possível não binariedade, não o faremos em virtude de nos faltar mais parâmetros fora do que diz respeito à aparência. Isso visto que, ao falarmos no capítulo dois desta análise, drags se diferenciam de outras expressões de gênero como travestis. As únicas informações que tenho a partir do documentário são que esses homens gays poderiam se expressar para além da norma homossexual, que poderia ser mais masculinizada¹⁷. O que faço nesse projeto é sugerir que quando montadas¹⁸, ou seja, partindo de uma escolha e tempo doado especificamente para tal, transgridem o masculino e feminino.

Poderiam sim ser trans-viadas ou bichas não binárias, mas para hoje. Por isso, representação e nomenclaturas importam, é através deste tipo de conhecimento que podemos reafirmar a existência dessas pessoas, que mesmo dentro da comunidade LGBTQIA + são apagadas ou indeferidas como tais. Para a época e o que tem de arquivo apresentado para nós é que eram apenas homens gays. Estes homens gays se apresentavam e se reuniam para apresentar uma família institucionalizada por elas por Dzi Croquettes.

Gostaríamos de deixar claro também que existe sim a possibilidade de eles terem sido andrógenos. Entretanto, não vamos afirmar esta constatação baseando-nos em suas apresentações teatrais. Por isso, independentemente de suas identidades de gênero, é notável

¹⁷ Quando digo masculinizada estou propondo uma abreviação para o entendimento de que para a sociedade brasileira um ser masculino se veste de uma forma esperada pela dicotomia binária homem vs mulher, já discutida nos capítulos 1 e 2. Assim, masculinizada sugere signos que o homem desta dicotomia apresentaria, usaria ou expressaria.

¹⁸ A palavra montada vem da expressão se montar que significa em drag o ato de se vestir para dar abertura a sua persona drag. Erroneamente, é possível encontrar a expressão travestir-se para se referenciar a este mesmo ato, visto que afirmaria usar uma identidade de gênero como substância possível de ser vestida, retirada e colocada quando assim entender, e por senso opto por não realizar isso. Montar-se faz parte do pajubá atual, é usado no meio drag e retificado por mim.

como suas personalidades Drags foram não binárias, andrógenas ou se aproximando muito dos corpos contrassexuais.

Após uma recepção desfavorável em Portugal, os Dzi Croquettes enviaram Claudio Gaya para Paris com todo o resto de suas finanças. Gaya, sendo um talentoso comediante, atraiu a atenção da imprensa parisiense, especialmente após uma sessão noturna para Liza Minnelli e convidados ilustres, como Valentino e Jeane Moreau. Passando pela Itália, apesar de enfrentarem dificuldades financeiras devido a empresários mafiosos, uma reviravolta aconteceu quando Josephine Baker expressou o desejo de que os Dzi ocupassem o Teatro Bobino em Paris após sua morte em cena. Com sucesso estrondoso, o grupo se tornou famoso e rico, alcançando reconhecimento internacional.

Neste mesmo ponto, a narração nos apresenta Carlos Machado e Paulo Bacellar, Carlota e Paoletti respectivamente, filhas do casal Lane e Wagner. Após o ápice que a narração consegue chegar através da exuberância e fama que o grupo alcançou, temos o início do próximo bloco que finaliza o documentário. Os Dzi Croquettes recebem um convite para uma turnê em Londres e Nova York, mas decidem negar por maioria dos votos, sendo seduzidos por um fazendeiro baiano que os convenceu a descansar e criar um novo trabalho em sua fazenda na Bahia. Como a narrativa nos apresenta, é nesse período de excessos e, conseqüentemente, desentendimentos, que Lennie deixou o grupo motivado por um descontentamento com cenários criados por Tovar. Essa decisão fez com que outros três membros seguissem o exemplo, resultando em um rompimento definitivo em 1976. Os membros remanescentes, juntamente com novos integrantes, liderados por Jorge Fernando e dirigidos por Fernando Pinto, montaram o espetáculo "Romance", que, embora tenha mantido o grupo ativo, não foi bem recebido em São Paulo e Paris, devido à perda de sua liberdade cênica e magia.

Posteriormente, o grupo decidiu criar um novo trabalho chamado "Les Speakerines", buscando recuperar o estilo e a energia Dzi Croquettes, libertando-se de narrativas restritivas e reconquistando o público. No entanto, apesar do recomeço com novas estéticas e integrantes, eles não conseguiram recuperar a essência da "Família Dzi" e, eventualmente, se dissolveram completamente. Tentando recomeçar a TV no fim dos anos 70, há a apresentação do pai da narradora, Américo, onde transforma o ponto de vista que estava sendo plural para singular novamente. A narradora desta história se torna novamente a autora, filha de Américo, e entendemos então o porquê da narradora chamar os meninos de palhacinhos.

Como abordado no capítulo 1, sabemos que o filme finaliza durante a década de 80, quando uma doença misteriosa, inicialmente denominada "câncer gay", emergiu de maneira

devastadora. Aqui, nesse ponto da narrativa, é possível perceber a construção da imagem do adoecido utilizando imagens de arquivo de Lennie já enfermo que apresenta para nós uma fragilidade ainda não vista. Há um salto temporal na história do grupo e coreógrafo, e ele só volta para o grupo em 91 com o último pedido de vida. Neste mesmo tom, temos a apresentação das 'baixas' que o grupo sofreu; os membros Gaya, Paulete, Eloy e Lennie acabam por falecer por HIV, além disso, Wagner, Reginaldo e Carlos Machado encontraram trágicos destinos. Finalizando o contar a história, temos um momento de memória póstumas para as pessoas que viraram purpurina, assim como é colocado no filme.

É revelado após assistirmos o documentário o quão grandioso foi o evento Dzi Croquettes, nos contando através deles como foi o Brasil dos anos 70 juntamente com a chegada do HIV. Não obstante, paira sobre nós a dúvida do porquê foi escolhido não focar em aspectos mais profundos sobre a sexualidade e identidade de gênero dos integrantes, pensando, por exemplo, em como a obra é produzida décadas após o surgimento do grupo, época mais propícia para propor essas novas discussões. Baseando nos arquivos que nos foi proposto e na fala da narradora, poderíamos entender que toda essa transgressão do grupo pode ser lida como a androginia, entretanto baseado nos mesmo dispositivos percebemos que essa fluidez de gênero acontecia majoritariamente dentro dos palcos, o que nos confirma existir uma diferença entre suas vidas privadas e dentro das performances. Portanto, escolhemos classificá-los como sendo Drags Queens e dentro dessa perspectiva como sendo Drags não binárias ou andróginas.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de elucidar nosso entendimento acerca de gênero e documentário para analisarmos o filme *Dzi Croquettes*, fizemos uma trajetória em torno do que é documentário, propondo a sua concepção com os autores Fernão Ramos e Noël Carroll. Destacamos sua diferenciação com a ficção e classificamos os tipos que existem para assim denominar o objeto de estudo como contendo uma linguagem do cinema clássico. Posteriormente, compreendemos o que foi a ditadura e o HIV no Brasil, dois grandes temas para além do grupo.

Após, efetuamos um apanhado acerca de corpo, identidade de gênero e suas expressões utilizando das ideias de Butler e Preciado, assim como os pensamentos de Diana Taylor acerca da performance, para nos enriquecer a ponto de compreender o que foi ou quem seriam os *Dzi Croquettes*.

Por fim, o objetivo deste trabalho foi analisar a partir do método análise imanente, o documentário *Dzi Croquettes*, com o propósito de identificar a manifestação dessas personas dentro dos palcos. Para além da possibilidade sobre suas identidades de gênero, propomos classificar a expressão de gênero dos integrantes como sendo *Drags* não binárias ou andróginas, entendendo que *Drag* seria a forma que essas pessoas performaram suas identidades de gênero.

A narrativa dos *Dzi Croquettes* é complexa, transcendendo as convenções tradicionais da cultura e da identidade de gênero. Embora o documentário e outras representações audiovisuais tenham contribuído significativamente para a divulgação do grupo e seu legado artístico, é fundamental reconhecer que essas obras não conseguem abranger completamente a importância que os *Dzi Croquettes* têm para as discussões sobre gênero, sexualidade e resistência cultural. Assim, para além do objetivo específico desta pesquisa, destacamos a relevância cultural e social do grupo assim como o documentário, bem como as limitações inerentes à representação audiovisual de suas experiências. Os *Dzi Croquettes* emergiram em um contexto histórico crucial no Brasil, na década de 1970, quando o país estava sob uma ditadura militar repressiva e conservadora, os fazendo desafiar não apenas as normas tradicionais de gênero, mas também os limites da liberdade de expressão e da diversidade cultural. Suas performances, que mesclavam elementos de teatro, dança, música e comédia, foram uma manifestação ousada de resistência artística e política, e ao se

montarem rejeitavam categorias binárias de gênero, explorando a fluidez e a ambiguidade das identidades de gênero.

A importância dos Dzi Croquettes para as discussões sobre gênero reside na forma como eles desafiaram as normas sociais e culturais dessa época. Enquanto a sociedade brasileira estava imersa em uma cultura patriarcal e heteronormativa, os Dzi Croquettes celebravam a diversidade de identidades de gênero e orientações sexuais. Eles encarnaram o conceito de "genderfuck", desafiando a ideia de que o gênero é fixo e imutável, demonstrando que é uma construção social que pode ser desconstruída e reconstruída de maneira criativa. Além disso, reafirmamos que os Dzi Croquettes podem ser lidos hoje em dia também como *Drag Queens*, mesmo que hoje haja algumas *drags* que frequentemente incorporam elementos de feminilidade em suas performances. Os rapazes adotaram uma abordagem mais abrangente, recusando-se serem estritamente femininos ou masculinos, desafiando as expectativas de como homens e mulheres devem se comportar abrindo espaço para uma compreensão mais fluida e inclusiva do gênero.

O documentário desempenha um papel crucial na divulgação dessa mensagem de resistência e diversidade, no entanto, essas representações têm limitações inerentes, mesmo que essas obras capturem momentos importantes da história dos Dzi Croquettes. Elas, inevitavelmente, simplificam e reduzem a complexidade das experiências do grupo, pois esse formato muitas vezes não consegue transmitir totalmente a energia, o impacto emocional e a interatividade das performances ao vivo dos Dzi Croquettes. Suas apresentações eram experiências imersivas que envolviam o público de maneira única, desafiando as fronteiras entre palco e plateia. A interação direta com a audiência era uma parte fundamental de seu trabalho, permitindo-lhes quebrar a "quarta parede" e envolver as pessoas em um diálogo provocativo sobre gênero e sexualidade.

Outra perspectiva que encontramos no documentário Dzi Croquettes é que nele há um foco maior na história do grupo como um fenômeno artístico, deixando de lado a relevância política e cultural de suas ações. Não sendo apenas artistas talentosos; eles eram ativistas que desafiavam abertamente a repressão do regime militar e lutavam pela liberdade de expressão e pelos direitos LGBTQ+. O grupo contribuiu para a abertura de espaços para discussões sobre diversidade de gênero e sexualidade em uma época em que esses temas eram amplamente tabus. Além disso, os Dzi Croquettes desafiaram a ideia de que a arte deve ser categorizada e rotulada, deixando uma marca duradoura na cena artística e incentivando outros a explorar novas formas de expressão.

Em resumo, embora o documentário "Dzi Croquettes" tenha desempenhado um papel importante na divulgação da história do grupo, é fundamental reconhecer que essas obras têm limitações e escolhas próprias. O grupo não era apenas um fenômeno artístico, mas também um farol de resistência cultural e política, desafiando as normas de gênero e suas representações. Quando proponho ler os integrantes dos Dzi Croquettes como Drag, sugiro trazê-los a minha realidade e para esta época e, conforme a isto, proponho comparar o documentário Dzi Croquettes com um documentário produzido nove anos depois intitulado "Bixa Travesty". Este filme representa um exemplo contemporâneo de uma obra audiovisual que promove movimentos artísticos e, ao mesmo tempo, aborda de forma explícita as questões de gênero. Assim como os Dzi Croquettes desafiaram as normas de gênero em sua época, Linn da Quebrada e suas colegas Jup do Bairro e Liniker exploram a multiplicidade de identidades de gênero e sexualidade em um contexto atual. O filme "Bixa Travesty" segue a jornada de Linn, uma figura rica e emblemática que desafia as definições tradicionais de gênero e sexualidade. Ela se apresenta como uma artista completa, tanto nos palcos quanto em sua vida cotidiana, e sua autenticidade é um elemento central do filme. Assim como os Dzi Croquettes, Linn e suas colegas não se encaixam em categorias estritas de gênero e usam o filme para discutir essa fluidez de identidade. A estrutura do filme, que se assemelha a um talk show radiofônico, permite que Linn e Jup compartilhem suas experiências e perspectivas de forma aberta e honesta, não apenas desafiando as normas de gênero, mas também discutindo temas como empoderamento feminino, homofobia e racismo. Assim como os Dzi Croquettes, essas artistas contemporâneas estimulam o debate e confrontam ideias pré-estabelecidas, contribuindo para a evolução das discussões sobre diversidade de gênero e sexualidade nos dias de hoje.

Entretanto, é notório os modelos distintos na discussão acerca das identidade de gênero, enquanto em Bixa Travesty o papel da travesti e de quem ela pode ser, é abordado de forma explícita, já em Dzi temos um espaço para produção de contexto, temos a historicidade brasileira e as memórias dos integrantes, mas apesar de serem referenciados como ícones inéditos e desviantes, a obra não indaga de maneira mais profunda no impacto deles acerca da homossexualidade daquela época ou as suas expressões de gênero.

Dessa forma, os Dzi Croquettes foram pioneiros em sua época ao desafiar as normas de gênero e sexualidade tendo décadas depois, um documentário a seu respeito. Já "Bixa Travesty" representa uma obra audiovisual contemporânea que continua essa tradição de resistência e celebração da diversidade, entretanto, tanto os Dzi Croquettes quanto Linn da Quebrada e suas colegas são exemplos poderosos de como a arte pode ser uma ferramenta

para quebrar e reconstruir conceitos ultrapassados, estimulando um diálogo aberto e inclusivo sobre identidade de gênero e sexualidade. Suas histórias e performances continuam a inspirar aqueles que buscam promover a aceitação, a igualdade e a liberdade de expressão em uma sociedade em constante evolução. Portanto, é essencial que continuemos a explorar e celebrar a rica herança deixada pelos Dzi Croquettes em todas as suas dimensões, reconhecendo seu papel fundamental nas lutas pelos direitos LGBTQIA assim como disseminar e reconhecer a importância do documentário para preservação e agrupamento dessas memórias. Ao fazê-lo, devemos lembrar que os Dzi Croquettes também podem ser vistos como Drag Queens não binárias, que desafiaram as noções convencionais de gênero e que abriram espaço para a expressão autêntica e fluida da identidade de gênero, para que assim sua história continua a inspirar aqueles brasileiros que buscam promover a diversidade e a liberdade de expressão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABGLT – **Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais**. 2010.

Bonotto, André. **Documentário E Cinema Da Asserção Pressuposta Segundo Noël Carroll**. 2014.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHIDIAC, M. T. V.; OLTRAMARI, L. C. **Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer**. Natal: Estudos de Psicologia , v. 9, n. 3, p. 471–478, dez. 2004.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN N. James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e busca da verdade**. São Carlos: EdUFScar, 2018.p.27- 52.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. **Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: Resgate e atualização do legado dzi a partir do documentário "Dzi croquettes"**. Orientador: Prof. Dr. DJALMA THÜRLER. 2014. 114 f. Dissertação (Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/16300/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20VERS%c3%83O%20FINAL.pdf>. Acesso em: 9 out. 2022.

DZI Croquettes. Enciclopédia Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS (Rio de Janeiro). O AI-5: O mais duro golpe militar. **Artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil**, [s. l.], 1. Trim. 2021. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em: 9 out. 2022.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes; 18 ed; 2011.

Louro, G. L. (2001). **Teoria queer uma política pós-identitária para a educação**. Revista de Estudos Feministas, 2(9), 541-553.

Louro, G. L. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. ou LOURO, G. L. Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica editora, 2004

LIBIK, C. S. da F. K. **A contrassexualidade como superação das dicotomias de gênero e sexo**. *Revista Estudos Feministas*, 24(2), 653–656. <https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n2p653>, 2016.

MARIA MARINHO, C.; FERREIRA VERAS, E. **Michel Foucault e a teoria queer**. Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades, [S. l.], v. 11, n. 16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/12527>. Acesso em: 10 out. 2022.

NEVES, Rouseleyne Mendonça. **Análise de vídeos documentais**: Análise de vídeos documentais e perspectivas para discussões acerca do programa etnomatemática. 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, [S. l.], 2011. Disponível em: <http://www.sbpnet.org.br/livro/63ra/conpeex/mestrado/trabalhos-mestrado/mestrado-rouseleyne-mendonca.pdf>. Acesso em: 15 out. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2005.

PAIVA, R. Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de “voz de Deus” e “voz over” . **DOC On-line**, v. 26, p. 83–105, 26 nov. 2019.

PARKER, R. Estigmas do HIV/Aids: novas identidades e tratamentos em permanentes sistemas de exclusão. **Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, [S. l.], v. 13, n. 3, 2019. DOI: 10.29397/reciis.v13i3.1922. Disponível em: <https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/1922>. Acesso em: 17 ago.

2023.

PINTO, Pedro Plaza et al. Ismail Xavier: O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. **Revista Contracampo**, n. 08, 2003.

PRECIADO, Beatriz.¹⁹ **Manifesto Contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio. **O que é documentário**. Estudos de Cinema SOCINE, p. 192-207, 2000.

Ramos, J. S. **O corpo como repertório nas performances culturais**. Uberlândia: Rev Rascunhos, 3(2), 53-64, 2016.

ROCHA, C. B. A. **Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler**. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 43, p. 507–516, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645178>. Acesso em: 14 ago. 2023.

RODRIGUES, Jorge. Um lampião iluminando esquinas escuras da ditadura. In: GREEN N. James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e busca da verdade**. São Carlos: EdUFScar, 2018.p.83- 124.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. Routledge, 2003.

SIERRA, Jamil Cabral; NOGUEIRA, Juslaine Abreu; MIKOS, Camila Macedo Ferreira. Paris still burning?—sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. **TEXTURA-Revista de Educação e Letras**, v. 18, n. 38, 2016.

SONTAG, Susan. **Notas Sobre o Camp**. In: SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987, p. 318-337.

SPARGO, Tasmin. **Foucault e a teoria queer**. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia a**

¹⁹ Beatriz Preciado é o nome morto do filósofo e escritor Paul B. Preciado. De acordo com as normas ABNT, foi necessário colocar o mesmo nome que está gravado na edição do livro sendo esse exemplar o único que consegui acesso durante a pesquisa, infelizmente com seu nome morto.

atualidade (5 ed.). Rio de Janeiro: Record, 2000.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

TATIANA Issa - **Dzi Croquettes, o documentário mais premiado do Brasil**. Produção: Canal Brasil. Brasil: Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3sAZGaWNl0w>. Acesso em: 1 out. 2022.

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Canal Brasil. Roteiro: Tatiana Issa. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc>. Acesso em: 20 set. 2022.