



Haroldo André Garcia de Oliveira

**Te contei, não? : a “glitter revolution”
Dzi escrita em plumas e sangue**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio
como requisito parcial para obtenção do título de Mestre
em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro

Abril de 2015



HAROLDO ANDRÉ GARCIA DE OLIVEIRA

**Te contei, não? : a “glitter revolution”
Dzi escrita em plumas e sangue**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Maia Simoni

Bolsista Pós-Doutorado PUC-Rio/FAPERJ

Prof. Adriana Schneider Alcure

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2015.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Haroldo André Garcia de Oliveira

Graduou-se em Licenciatura e Bacharelado em Letras com habilitação em Português – Espanhol e respectivas Literaturas, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2005. Cursou Pós-Graduação *Lato Sensu* em Literaturas Hispano-americanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Gênero e Sexualidade pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Artista bailarino filiado ao Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro (SPDRJ), com experiência em Balé Clássico e Dança Moderna. Participou de congressos na área de Literatura e Artes Cênicas. Sua pesquisa tem como enfoque produções artísticas e teórico-críticas que atravessam questões como corpo, gênero, sexualidade e ativismo queer.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Haroldo André Garcia de

Te contei, não?: a “glitter revolution” Dzi escrita em plumas e sangue / Haroldo André Garcia de Oliveira ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2015.

144 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Corpo. 3. Performance. 4. Gênero. 5. Ensaio ficcional. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Ao Deus que se revela na diferença e
ama a todos sem distinção.

Agradecimentos

Aos meus pais e meus irmãos pelo amor e incentivo.

À CNPq e CAPES pelo bolsa de pesquisa que me foi concedida durante o mestrado e pela bolsa- sanduíche que viabilizou minha missão de estudos na Universidad Nacional de Rosario.

À professora Ana Kiffer, minha orientadora.

Aos membros da minha banca de defesa, Mariana, Adriana e Miguel, por aceitarem avaliar minha dissertação.

Aos professores pela troca de informação e conhecimento: Alessandra Vanucci, Alexandre Montauray Baptista Coutinho, Daniela Boccaccio Versiani , Eliana Lúcia Yunes, Julio César Valladão, Diniz, Mariana Maia Simoni, Marília Rothier Cardoso e Rosana Kohl Bines.

Aos professores Florencia Garramuño, Julieta Yelin, Javier Gasparri, Daniel Link e Cecília Palmeiro pelas reflexões e sugestões de leitura. Agradecimentos especiais à professora Irina Garbatzky pelo acompanhamento em minha estadia em Rosário e pelo interesse em minha pesquisa.

Aos colegas e amigos que fiz durante o curso: Fabiana de Pinho, confidente nos momentos mais árduos do processo; os novos amigos Christina Fuscaldo Melo (doce esposa rosarina “sin derecho”) e Edson Santiago (discípulo de José Celso Martinez Corrêa) que surgiram a partir da experiência em Rosário.

Aos amigos, colegas e afins pelo carinho e apoio constantes.

A Cristiane Hipólito, Li Furriel e Roberta Oliveira.

Resumo

Oliveira, Haroldo André Garcia de; Kiffer, Ana Paula Veiga (Orientadora). **Te contei, não? : a “glitter revolution” Dzi escrita em plumas e sangue.** Rio de Janeiro, 2015. 144p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Os anos de 1979 a 1981 marcaram o momento de transição do século XX, batizado de auge do desbunde brasileiro. O referido momento configura-se num período de profundas transformações sócio-culturais e políticas, tanto no Brasil como na América Latina. Nesse contexto, emergem diversas companhias de dança e teatro que se propõem a questionar o estado de exceção do país. Dentre os quais destacamos os *Dzi Croquettes* que, tendo como instrumentos de contestação o corpo dançante e o humor, alavancou a discussão sobre a repressão imposta pela ditadura militar brasileira. Partindo deste cenário, a presente dissertação pretende investigar o universo de subjetividades que constitui a época em questão e sua contribuição para as artes performativas e para a composição de uma cultura e estética “queer” na contemporaneidade. Para atingir os objetivos deste trabalho, no que tange ao conceito foucaultiano de “atravessamento das sexualidades”, optou-se por revisitar a memória do referido grupo encontrado no documentário *Dzi Croquettes* (2009) produzido por Tatiana Issa e Rodrigo Alvarez com entrevistas concedidas por seus ex-componentes além de matérias jornalísticas da época. Deste modo buscamos nos aproximar de uma proposta de corpo e escrita Dzi que reverberam nos campos político, ético e estético da atualidade.

Palavras-chave

Corpo; Performance; Gênero; Ensaio Ficcional.

Resumen

Oliveira, Haroldo André Garcia de; Kiffer, Ana Paula Veiga (Directora). **Te lo dije, no? : la "revolución brillo" de los Dzi escrita en plumas y sangre**. Rio de Janeiro, 2015. 144p. Tesis de Maestría – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Los años 1979-1981 marcaron el momento de transición del siglo XX, llamado de la cumbre del desbunde brasileño. En este momento se encuentra en un período de profundos cambios socio-culturales y políticos, tanto en Brasil como en América Latina. En este contexto germinan varias compañías emergentes de danza y teatro que tenían la intención de cuestionar el golpe de estado en el país. Entre las cuales podemos destacar el Dzi Croquettes, que utilizaran como instrumentos el cuerpo bailante y humor, desarrollando una discusión sobre la represión impuesta por la dictadura militar brasileña. Bajo este escenario, esta tesis tiene como objetivo investigar el universo de subjetividades que forma parte de la referida época y su contribución a las artes escénicas y para el establecimiento de una cultura y estética "queer" en la contemporaneidad. Para lograr los objetivos de este estudio, con respecto al concepto de "cruce de las sexualidades" de Foucault, se decidió volver a examinar la memoria del grupo que se encuentra en los documentales de Dzi Croquettes (2009), producido por Tatiana Issa y Rodrigo Álvarez, citas de sus antiguos componentes además de los informes de noticias de la época. De esta manera, buscamos acercar una propuesta para el cuerpo y la escritura Dzi que reverberan en la actualidad en los campos de la ética y estética.

Palabras-clave

Cuerpo; Performance; Género; Ensayo de ficción.

Sumário

1. Introdução – Nem dama nem valete...	12
2. Life is a Cabaret, mentira... Amor, amor e somente amor	15
2.1. Dzi Família Croquette: uma família louca...	22
2.2. Não existe pecado do lado de baixo do Equador...	37
2.3. Eu não tenho culpa de ser chique assim...	53
3. To be or not to be? – Mais de sete vidas em um único corpo	59
3.1. Mistério sempre há de pintar por aí	66
3.2. Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher	74
3.3. “Eu vim aqui, meu amor com este contrato de risco...”	82
4. Tá boa, santa? Não? Vamos dançar! 5-6-7-8...	87
4.1. Minha porção mulher que até então se resguardara...	100
4.1.1. Meus balangandãs escondidos sob o vestido rosa	100
4.2. Sentindo um frio em minh'alma	122
5. A tia chegou	132
6. Considerações finais	139
7. Referências bibliográficas	141

Lista de Figuras

Figura 1	Fachada do Cabaret Casanova	22
Figura 2	Wagner Ribeiro, a senhora Sili Dale	23
Figura 3	O pai Lennie Dale	24
Figura 4	Rogério “Lenita” de Poly (a pata, primogênitx da família)	26
Figura 5	As irmxs Paulette e Ciro Barcelos (Silyinha Meleca)	27
Figura 6	@ filhx Lotinha	28
Figura 7	Bayard Tonelli, tia “Bacia Atlântica”	29
Figura 8	Reginaldo de Polly (“Rainha Elizabeth”), a tia soberana	30
Figura 9	Roberto de Rodrigues, a tia “Rose”	31
Figura 10	Cláudio Tovar, a sobrinha “Clô”	31
Figura 11	Benê, <i>a internacional niece</i> “Old City London”	32
Figura 12	Eloy (ou Eloína, a “secretária” do lar)	34
Figura 13	A queridinha “Claudette” (Cláudio Gaya)	35
Figura 14	“Nega” Vilma, governanta do grupo	36
Figura 15	Dzi Croquettes reunidos na casa de Santa Teresa	36
Figura 16	Dzi Croquettes reunidos na casa de Santa Teresa	37
Figura 17	Caetano Veloso e a confusão no Festival da Canção	40
Figura 18	Hélio Oiticica no início do protesto em São Paulo	41
Figura 19	O surfista <i>Petit</i> , o “menino do Rio” nas areias de Ipanema	42
Figura 20	Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil curtindo o Píer; os agitos na praia e a ousadia de Fernando Gabeira	43
Figura 21	Caetanos Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil curtindo o Píer; os agitos na praia e a ousadia de Fernando Gabeira	43
Figura 22	Caetanos Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil curtindo o Píer; os agitos na praia e a ousadia de Fernando Gabeira	43
Figura 23	Ney Matogrosso na época do Secos e Molhados e em carreira solo	44
Figura 24	Ney Matogrosso na época do Secos e Molhados e em carreira solo	44
Figura 25	O cantor e drag queen Sylvester	46
Figura 26	A famosa entrada da boate Medieval e a chegada de Wilza Carla	47
Figura 27	A famosa entrada da boate Medieval e a chegada de Wilza Carla	47
Figura 28	O produtor e transformista Darbi Daniel	48
Figura 29	O transformista Kaká di Polly	48
Figura 30	Parangolé em movimento. Cartaz criado por Oiticica a partir da foto do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia	51

Figura 31	Parangolé em movimento. Cartaz criado por Oiticica a partir da foto do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia	51
Figura 32	Cena de agradecimentos com o elenco dos Dzi Croquettes reunidos	53
Figura 33	Cena da performance “Aparición” de Giusepe Campuzano (2007)	54
Figura 34	David Bowie atuando	55
Figura 35	Andy Warhol em seu visual andrógino	56
Figura 36	Roberto Jacoby em um de seus happenings	57
Figura 37	Batato Barea e <i>Las yeguas del apocalipsis</i>	58
Figura 38	Batato Barea e <i>Las yeguas del apocalipsis</i>	58
Figura 39	Paulette e seu olho ciliado	75
Figura 40	O olhar- convite de Liza Minelli em <i>Cabaret</i> (1972)	75
Figura 41	Paulette e Lotinha no momento de preparação da máscara Dzi	76
Figura 42	Roberto de Rodrigues (Tia Rose) em cena	81
Figura 43	Pose final do espetáculo “Gente Computada Igual a Eu e Você”	85
Figura 44	Rei Luiz XIV da França, o Rei Sol <i>A Bailarina ou O Deus da Dança</i> (desenho do Vaslav Nijinsky)	90
Figura 45	Trockaderos de Monte Carlo	93
Figura 46	Trockaderos de Monte Carlo	99
Figura 47	Trockaderos de Monte Carlo	99
Figura 48	A preparação de Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya e Cláudio Tovar	101
Figura 49	Carmem Miranda no filme <i>Banana is my business</i> , de 1955	102
Figura 50	Quadro “Cinema Nacional” com Bayard, Rogério, Elói, Lotinha e Tovar	106
Figura 51	Erick Barreto e Laura de Vison	107
Figura 52	Quadro da Marilyn Monroe com Roberto de Rodrigues e demais Dzi Croquettes	110
Figura 53	Marilyn Monroe e Tom Ewell na cena antológica de <i>The Seven Yer Itch</i> (1952)	113
Figura 54	Josephine Baker e Eros Volúcia	118
Figura 55	Josephine Baker e Eros Volúcia	118
Figura 56	Carlos Machado (a Lotinha) em sua imitação de Bilie Holiday	120
Figura 57	LP de <i>Elis</i> , Elis Regina (1974)	125
Figura 58	Ney Matogrosso nos bastidores dos Dzi Croquettes	128
Figura 59	Ney Matogrosso nos bastidores dos Dzi Croquettes	128
Figura 60	Cena do espetáculo “Dzi Croquettes na Bahia- Festa de Lago”	131
Figura 61	Lennie Dale em uma de suas últimas aparições antes da morte	136
Figura 62	Lennie Dale dançando <i>Cayuco</i> na última montagem antes de sua morte	137

Borboletas também sangram,
sofrem, choram
e se desesperam...
A chicotadas de línguas ferinas
a tentar
Diminuir seu esplendor e leveza
E desaparecem em lembranças
varridas
Ao canto mais escuro do quarto
Embaixo do velho tapete persa
Puído por desinformadas e
vorazes traças
Borboletas sangram
Sofrem, choram
E se desesperam
Mas nunca cansam de voar...
(Bayard Tonelli)

Introdução – Nem dama nem valete...

*Não me venha falar da malícia
De toda mulher
Cada um sabe a dor e a delícia
De ser o que é...
Não me olhe
Como se a polícia andasse atrás de mim
Cale a boca e não cale na boca
Notícia ruim*

(Caetano Veloso)

Ao pensarmos em um processo de modernização artístico-cultural brasileiro, partimos do questionamento do Silviano Santiago em seu *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural* que se propõe descobrir em que ano e circunstâncias históricas começa o “fim do século XX na América Latina, e particularmente, no Brasil” (cf. Santiago). Neste sentido, reconhecemos o período que compreende dos anos de 1979 a 1981 como o momento de transição do século XX (denominado o auge do desbunde brasileiro).

Num país silenciado pela repressão da ditadura militar que obriga as peças teatrais a passarem pelo crivo da censura e tira do ar a telenovela “Roque Santeiro” de Dias Gomes, nota-se o crescimento de manifestações culturais (especialmente as telenovelas e a música popular) como instrumento de crítica ao estado de tensão social. O momento propicia uma baixa na produção teatral (à exceção do chamado teatro engajado) e na literatura.

Se nos reportarmos ao clássico *Dialética do Esclarecimento*, de Theodor Adorno, observamos uma dicotomia entre arte séria e arte ligeira, que estabelece a relação excludente entre engajamento e desbunde. Partindo deste princípio, vale considerar a produção de fins de anos 70 e início de 80 como ligeira ou baixa? Diante do cenário de transformações mundiais que pululam no final dos anos 60, podemos pensar em uma potência política presente nas produções da geração de artistas dos anos 70 e 80? Tais interrogações foram um ponto de partida dessa pesquisa que propõe investigar a presença de um corpo militante na produção teatral dos Dzi Croquettes e seus reflexos no cenário cultural e artístico contemporâneo.

Em contraste com o panorama sociopolítico do período, vale pensar em meu primeiro contato com o trabalho dos Dzi Croquettes que já se deu de maneira bastante empática e lúdica. No imaginário dos jovens nascidos nos anos 70, este grupo de atores bailarinos que faziam participação nos programas de televisão e nas revistas jornalísticas dominicais era visto como personagens de um universo infantil marcado pelo humor e irreverência. A caracterização destacada pela maquiagem colorida e pela indumentária considerada feminina aproximava a estética do grupo a uma atmosfera circense. Desta forma, minha recordação inicial do grupo está ligada à figura do palhaço que me fazia rir com duas piadas num pequeno quadro humorístico de um programa de televisão.

Levado ao cinema pelo sucesso do documentário *Dzi Croquettes* (2009), produzido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, deparei-me com um trabalho que estava além da ingenuidade que meu olhar de criança conseguiu captar até então. Numa leitura densa e inquietante, vislumbrei uma escrita subversiva e libertária com a qual me identifiquei. A partir daí surgiram-me novos horizontes, assisti a outras produções artísticas (especialmente de dança) que se aproximavam de uma estética contestadora. Nenhum diminuiu meu interesse em pesquisar uma escrita performativa que questiona as tradições institucionais do mundo contemporâneo. Intrigava-me tramas que apresentavam temáticas consideradas marginais e que abordavam as subjetividades homoeróticas.

A leitura do texto de Silviano Santiago me ajudou a buscar novas subjetividades dentro de um contexto de engajamento social, expresso nas produções artísticas da segunda metade do século XX. Paralelamente, meu interesse pelos estudos sobre corpo, gênero e sexualidade e encontro na biografia do grupo um vasto campo a ser explorado. Deste modo, movido por uma curiosidade pelo aspecto ambíguo do grupo, busco compreender a atuação performativa de gênero expressa na dança apresentada pelos Dzi Croquettes.

Numa perspectiva arqueológica, a pesquisa encontrou no conceito de memória como uma experiência presente a possibilidade de produção de um caldo cultural que me ajuda a pensar numa proposta de corpo e numa escrita que decidi chamá-la de *glitter*. Na busca por estes rastros de performatividade, me debruçarei sobre entrevistas, matérias jornalísticas, fotografias, diários, prontuários médicos, boletins de ocorrência policial e demais documentos antes pesquisados a fim de dialogar as vozes do grupo da época com as mesmas vozes expressas no

documentário. Tal movimento executado na pesquisa corrobora com o conceito de contemporâneo como refrão que vai buscar no passado recente elementos que dialoguem com a atualidade.

No contato com este acervo memorialístico, reconheço a importância do período de redemocratização do Brasil (1970-1980), iniciado pela concessão da anistia política a artistas e intelectuais exilados. O retorno deste grupo de exilados da ditadura militar também consolida o surgimento de novas subjetividades dentro de um contexto de engajamento social (expressas nas produções artísticas da época). A influência que esta geração de artistas exerceu sobre a minha formação cultural me imprime a responsabilidade de manter o legado do desbunde. Desta forma, recorro à escrita ensaio ficcional a fim de apresentar os Dzi Croquettes às novas gerações como esse rizoma artístico e sexual que possibilita a produção de novos corpos não só na dança, mas, na cultura brasileira, marcada por uma tradição hegemônica.

A fim de pensar o processo de abertura de novos paradigmas sociais e padrões comportamentais presentes no contexto que os Dzi Croquettes estão inseridos, recorreremos às reflexões dos seguintes autores aqui elencados: Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Félix Guatarri, Georges Bataille, Michel Foucault, Davi Le Breton, Jean-Luc Nancy, Severo Sarduy, Susan Sontag e Kuniichi Uno. Além destes, diversos autores-pesquisadores foram considerados, tais como: Judith Butler, Beatriz Preciado, Michel Foucault, Wilton Garcia, Roberto Echavarren, Néstor Perlongher, Severo Sarduy, Susan Sontag e João Silvério Trevisan que abordam as questões referentes a gênero e sexo; Jean-Luc Nancy, Severo Sarduy, Kuniichi Uno, Giorgio Agamben, Wilton Garcia e Bernardote Lyra, Néstor Perlongher, Ana Kiffer, Gabriel Giorgi, Gilles José Gil, Daniel Link, Deleuze e Félix Guatarri e Roberto Echavarren que tratam sobre questões referentes ao corpo; Mary Del Priori e Márcia Amantino, Heloísa Buarque de Hollanda, Silviano Santiago, João Silvério Trevisan e Rosemary Lobert para investigarem sobre a subjetividade dos anos 70-80 e sobre os Dzi Croquettes.

A priori, no primeiro capítulo intitulado “Life is a cabaret, mentira... Amor, amor e somente amor...” abordaremos a formação do grupo e as transformações político-sociais e culturais da época. No segundo capítulo de título “To be or not to be? – Mais de sete vidas em um único corpo” trataremos da questão do corpo no trabalho dos Dzi Croquettes. Dando continuidade, no terceiro

capítulo – “Tá boa, santa? Não? Vamos dançar! 5-6-7-8...” trataremos de uma dança que subverte o binômio de gênero instituído na sociedade ocidental. A seguir, no quarto capítulo - “A tia chegou...” trataremos do advento da Aids e os aspectos do monstruoso na dança de Lennie Dale. Com base nos capítulos anteriores, apresentaremos as considerações finais.

Pensando nos Dzi Croquettes como pioneiros no deslizamento das fronteiras entre o masculino, o feminino e o homossexual dentro da tradição cultural da época, cunhei o termo *glitter revolution* (utilizado no título da dissertação). Portanto, é neste ambiente de contestação política em que nasce o grupo liderado pelo ator e compositor Wagner Ribeiro, apresentando uma estética que alia o espírito libertário da época à invenção artística através da revisão de valores sociais com relação às discussões sobre gênero e às novas relações afetivas no mundo contemporâneo.

Life is a Cabaret, mentira... Amor, amor e somente amor

Tomando um Dry Martini, ao som de Billie Holiday

Numa noite cinza, como as muitas que aconteceram em meados dos anos setenta, faço meu costumeiro passeio pelo centro do Rio de Janeiro. Tendo como meio de transporte minhas psicodélicas asas coloridas, sobrevo o Teatro Municipal, avisto filas imensas na entrada do *Odeon* e *Pathé* para assistir ao mais novo sucesso de Lisa Minelli na telona. Percorro o Passeio Público e de pronto, adentro a Avenida Mem de Sá. A aura que cobre o lugar mexe com a minha imaginação e, como de assalto, sou envolvido pelo canto da sereia que tenta me acorrentar com seus grilhões melódiosos, como o herói grego Prometeu. Que voz é essa que me atrai e me entorpece?

No fraquejar de minhas asas, pouso no número 25 da via que homenageia o fidalgo português e o canto me parece ainda mais forte. E eis que, na minha frente, se abre um portal mágico que me dá acesso a uma dimensão de desejo e subversão. As luzes vermelhas, a nuvem de fumaça dos muitos cigarros e charutos acesos, o cheiro de anis: é Ca(os)baré! Ou seria uma casa de família? Aliás, é nas casas de família que muitos Casanova's e Don Juan's buscam donzelas casadouras a fim de realizarem seus fetiches, as vampirizando e roubando a honra escondida por debaixo de suas muitas anáguas.

A casa estava lotada, era uma *avant première*. Na plateia, muitos artistas e gente de opinião. O canto da sereia, ora é interrompido pela gargalhada histrionica de Elke Maravilha, ora pela marcha dos soldados que insistem em estabelecer a ordem na zona boêmia do carioca. Todos atentos ao que acontece no palco. Coberta por tules e plumas cor de rosa, uma figura mulata, de pernas torneadas, se equilibra em seu sapato cavalo de aço, fazendo uma interpretação caricaturesca de Billie Holiday: é uma das filhas - ou seria filho?-, Carlos Machado (Lotinha, para os íntimos). Como a orixá caçadora Ewá, termina sua apresentação com a mesma força de abate de uma lebre para saciar sua fome.

Porém, o momento mais aguardado está por vir, todos esperam as boas-vindas do chefe da casa. Chefe de saias? Será que nessa tribo, o falo tem voz?

Numa sociedade na qual os marcadores de gênero determinam papéis e o sexo biológico é considerado condição *sine qua non* para a construção de nossas identidades sexuais ortodoxas, é inadmissível a imagem paterna vestindo camiseta do Flamengo, tendo os lábios pintados de batom vermelho e peruca loira. Uma besta apocalíptica.

Apagam-se as luzes e, por um instante, podíamos acreditar que eram os “milicos” em mais uma de suas incursões repressoras. Eis que, em meio a um canhão de luz, a visão arrebatadora de papai se faz presente. Com seu corpo torneado (resultado de muitas aulas de *Jazz Dance*), coberto de pelos e purpurina, usando sutiã e tapa sexo prata, o respeitoso jovem senhor de família faz as honras da casa. Entre *grands battements* e *cambrés*, Lennie Dale saúda seus convidados com a linguagem que melhor o define: a dança. É a materialização do corpo dançante que transforma toda sua potência em movimento.

Imediatamente, as lantejoulas que decoram o ciclorama se tornam cada vez mais brilhantes, a visão mais turva e a rumba que conduz este anjo bailarino se transfigura numa orquestra celestial. Eis que surge, coberta em seu manto azul cravejados de estrelas, Nossa Senhora da Marginalidade, Madame Satã (guia dessa viagem iniciática). Estendendo suas mãos cobertas de anéis de ouro e pedras baratas, nossa Beatriz nos convida a conhecer um lugar sagrado, porém livre de missais e broquéis. A *Belle Époque* é agora. É ele, o cabaré! Local da santa profanação, o Cabaret Casanova passa a abrigar todo tipo de gente que frequenta o histórico espaço boêmio.

Num campo de objetiva grande-angular, capto todos os detalhes desse ambiente misterioso. Na porta do “rendez vous cabaret sauvage”, o cartaz com a imagem dos treze seres em seus espartilhos, perucas e maquiagens chamativas, nos convida à estreia. Com a crise do indivíduo na sociedade, a presença de algumas poucas heterotopias¹ pode ser considerada um mecanismo de resistência

¹ Neste trecho do texto, faço uso do conceito “heterotopia”, cunhado por Michel Foucault. Dito conceito está relacionado à ideia da formação de outros espaços dentro de um espaço inicial (“Des espaces autres”, no original). É originário de uma ciência batizada por Foucault como heterotopologia que ele o define como a disciplina “cujo objeto seriam esses espaços diferentes, estes outros lugares, estes outros desafios míticos e reais do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2010: 21). Neste sentido, me aproprio do termo para localizar o cabaré como um outro lugar dentro do contexto histórico- cultural em que está inserido o grupo Dzi Croquettes; lugar este onde é possível viver a subjetividade daqueles considerados à marginal de maneira mais libertária e longe do crivo da censura.

e fuga – e o cabaré representa bem esta ideia. Pensando com o olhar do sábio careca que ostentava pulôveres de gola rolê, esta casa tão mal falada, seria o lugar que a sociedade condiciona em suas margens e reservados aos indivíduos de comportamento marginal. Neste território bem delimitado, todos aqueles visto como anormais, podem se reunir e viver com uma certa liberdade as suas anormalidades. É nesta marginália que posso viver aquilo que sempre desejei ser (uma livre borboleta).

Com o olhar de criança que chega num parque de diversões, admiro as luzes das lâmpadas coloridas que contornam o umbral da porta e o ofuscar de minha visão me arrasta a outra dimensão; heterotopia que não está fechada sobre o mundo exterior, mas que configura uma lisa e plana abertura. A proposta é clara: todos podem adentrar nesse jardim suspenso, porém, tendo entrado, dar-se-ão conta de que tudo é uma ilusão e de que não se entrou em nenhuma parte. É o acesso ao labirinto de Teseu, impulsionado pelo desejo do encontro com a doce Ariadne. Mas é preciso vencer o terrível touro de Creta.

É preciso vencer a repressão, nossa (des) conhecida. Irromper tais portais mágicos seria vencer a ordem moral que delimita os espaços considerados para pessoas de boa índole e, neste sentido, os cabarés, prostíbulos e bordéis estão no âmbito do proibido. Quem comunga destes lugares será sempre tido como pervertido. É o local do interditado, aparentemente aberto, mas que só permite a entrada daqueles que já estão iniciados. Entrada esta que aparenta ser singela e convidativa, porém instalada no coração do mistério. Atravessar as portas de um cabaré é sentir o fogo de um colegial que sai em busca de um prazer desconhecido que o fará debutar de seu estágio de garoto à condição de homem-feito. Neste *début* não há valsa, cruzar de espadas entre cadetes ou troca de sapatos, mas o balanço do charleston, olhares cortantes que se cruzam e beijos trocados na escuridão da clandestinidade.

Quem se atreve a visitar uma “casa de tolerância”? Sim, é preciso ser bastante tolerante para conviver em um lugar que foge às regras e normalidades de uma sociedade dita de respeito. Tolerância então seria a negação do que é considerado diferente e a permissão da existência de lugares para a realização dos desejos mais íntimos e escondidos na alma de homens de respeito.

Como um casal que busca a satisfação e a concretização de seus afetos proibidos no ambiente de um motel na beira da estrada, o acesso ao cabaré abre

precedentes para as mais diferentes fantasias. É onde o exercício da liberdade que nos é negado pelas convenções se torna realizável – não apenas na liberdade do exercício da(s) sexualidade(s) considerada (s) ilegal(is) como no direito de ser quem você é de fato.

Cadeiras estofadas, um bar que serve uma variedade de bebida, poucas luzes e um palco que serve de altar para o culto às bacantes. Assim é o cabaré em seu interior. Vazio, apenas uma casa de espetáculo, mas nas noites de alta rotatividade, é um útero gestando muita alegria e prazer. Nosso Ca(os)baré Dzi é o lugar da diversidade, onde “gente computada igual a eu e a você” convive com curiosos (entre eles alguns espias que tentam entender quem são aqueles malucos no palco).

Abra as suas asas e solte as suas feras, é hora do espetáculo começar. Num lugar onde a interferência de Cronos é quase inexistente, o cabaré é o espaço onde a festa tem hora para começar, mas não para terminar. Aos poucos, os convidados vão chegando e compondo um visual exótico com roupas, cortes de cabelo e acessórios que se afastam de todo o estereótipo que constrói a identidade careta de uma época marcada por muitos tons de verde. A nuvem formada pela fumaça dos muitos hollywoods acesos, o “tintim” dos copos que brindam a alegria e a irreverência prenunciam uma noite daquelas. Mais uma vez, ouço a gargalhada debochada da mulher veado Elke Maravilha, atual namoradinha de Roberto de Rodrigues (“Tia Rose”, para os íntimos) que completam a ambientação. O show vai começar. Isto é Hollywood, o Sucesso!²

Terceiro sinal, cortinas se abrem: lá vêm elas. Em uma rampa de estrutura metálica desfilam as figuras mais esquisitas que já vi, todas se equilibram em enormes sapatos de plataforma, numa tentativa de resgatar a pompa nobre do Rei Sol, nos tempos de glória de sua *Académie Royal de Danse*. Com emblema sol, elas trazem vida ao que assistem ao espetáculo burlesco e subvertem a imposição de ordem e regularidade implícitas na alegoria real. Era um reino de loucas e outros bichos.

²No início dos anos 70, a empresa Souza Cruz cria o slogan “Isto é sucesso, Hollywood” para popularizar a imagem do cigarro através de jovens praticando esportes radicais. Me aproprio do slogan com o intuito de associar os Dzi Croquettes a um tom de aventura radical.

O palco, assim como o teatro e o cinema, assume a função de justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, deveriam ser incompatíveis. Desta forma, a louca dramaturgia Dzi reúne a família Croquette que invade a cena em sua revoada de borboletas, fazem uma aula de balé com direito a uma bailarina nazista e saúdam suas ancestralidades num terreiro de candomblé³. O cinema, assim como a técnica de dança moderna idealizada pela coreógrafa norte-americana Martha Graham, se projeta numa perspectiva tridimensional. Como na técnica de Graham, o corpo recorre ao movimento espiralado para mostrar as múltiplas facetas da condição humana (um corpo que propõe novas nuances a cada ângulo percorrido). Nesta dança menos sincronizada e mais detalhista em seus contornos é que as coquetes artistas deste cabaré trazem à cena suas questões. Uma dança que não tem seu foco na beleza das pernas que criam formas variadas no espaço, mas que usam todo o corpo como veículo de contestação social e exteriorização de seus afetos.

Num movimento de jogo quase infantil, no qual as vedetes também são palhaços, elas dançam com seus meneios e trejeitos que me faz lembrar as flores cantoras de Lewis Carroll, em *Alice no país das maravilhas*. Mesmo sabendo que seu país não está lá essa maravilha, elas (ou eles?) dançam e cantam cheias de felicidade, sob a sombra da coroa da Rainha de Copas. Ou seria do quepe de um general qualquer? Num jardim florido, povoado por flamingos rosáceos e libélulas furta-cores, a dança e o canto promovem uma atmosfera de festa e tornam a alegria uma estratégia para despistar o controle do sistema vigente. Novamente, ouço a voz de homem de pulôver rolê sussurrar ao meu ouvido: “O jardim é um tapete aonde o mundo em sua totalidade vem consumir sua perfeição simbólica, e o tapete é o jardim suspenso”⁴.

Aos olhares mais maldosos, o palco de nosso cabaré também pode ser visto como um jardim das delícias onde se vê que todas as belezas do mundo se concentram nesse espelho. Tais belezas podem ser consideradas aberrações que se mostram como feridas abertas, protegidas por fino corte de seda pura. Por trás de

³Faço menção às cenas do espetáculo chamadas de “Borboletas”, “Aula de balé” e à coreografia Yemelê e como elas dialogam com o roteiro construído por Wagner Ribeiro e o grupo (c.f. Lobert, 2010).

⁴FOUCAULT, Michel. *El cuerpo heterotópico: las heterotopías*. P. 26 (trecho de minha livre tradução).

um corpo masculino, coberto por um vestido de paetês, um grito por um pouco de liberdade.

Este circo de horrores representado por um corpo que oscila entre macho e fêmea, humano e animal dá o caráter espetacular ao que seria apenas um divertimento vazio. São heterotopias crônicas, que expõem seres considerados marginais como numa feira de peças exóticas ou num mercado de pulgas.

A passarela que serve de cenário para um desfile de figuras tidas como abjetas – desfile este que tem muito mais brilho e glamour que as enfadonhas marchas promovidas pelas Forças Armadas no dia 7 de setembro, diga-se de passagem – é o espaço de uma exposição memorialística aos olhos de quem vê o cabaré como peça de um passado recente.

Num de meus muitos encontros com Mnemosyne e sua filha Terpsícore, nos permitimos abrir mão do tradicional chá para nos aventurarmos em uma boa taça de Dry Martine, embalada ao som de Billie Holliday. No rebolar de cadeiras das “meninas”, a memória de corpos que têm a sua liberdade de expressão cerceada pela palavra de ordem da Ditadura Militar. A cereja vermelha que enfeita o fundo de nossas taças me faz lembrar o sangue derramado dos presos e desaparecidos políticos. O bordel é a casa da memória; o museu de arte profana, decorado com esculturas cobertas de boir de penas e gliter, mas que trazem no peito o medo dos dias sombrios que virão. É um passado tão presente que faz com que o tempo se acumule ao infinito.

Hoje, ao passar pelo endereço da Lapa que foi o leito matrimonial dos Dzi Croquettes e constatar que o castelo se tornou apenas mais um endereço numa lista de bairros, minha sensação é de tristeza e apagamento. Apagamos o confronto que foi gerado naquele lugar, a cada apresentação da nossa trupe. Muitos de nós desconhecemos a luta política feita com muito escracho no bataclã da Mem de Sá. O cabaré se tornou um lugar sem lugar. Confesso que meu desejo é pôr o vestido vaporoso e chapéu cor-de-rosa de Paullete, calçar boots de couro, caprichar na maquiagem e passar horas intermináveis na porta do Casanova cantando *Ne me quittes pas*, de Jacques Brel, acreditando que o espírito desbundado renascerá.



Figura 1- Fachada do Cabaret Casanova.
Fonte: Foto de Zeca Linhares, 1987.

2.1

Dzi Família Croquette: uma família louca...

De borboleteio, invadindo uma casa na encosta do morro no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro, vejo uma porta retrato em cima da velha cristaleira da sala e nele a foto de um casal diferente dos que conheci anteriormente. Uma noiva e seu noivo. Ou seria o contrário? Pouco importa! O par perfeito é a expressão que melhor define essas criaturinhas cheias de amor que constroem uma imagem tradicional para a época.

No intento de encontrar outros rastros das pessoas que habitam este espaço, transito pelos cômodos da casa e chego ao que acredito ser o quarto do casal. Poucos móveis, muitos objetos de artesanato e, ao lado da cama de madeira de lei, um álbum de fotografias. Curioso, começo a vasculhá-lo e encontro um baú com muitas histórias.

Nas primeiras páginas, fotos da mãe Wagner Ribeiro de Souza. Nasceu na cidade paulista de Bebedouro, em 1936, exímia (o) artesã (o) de couro, dona da boutique Embaixada de Marte e fundador(a) da Feira Hippie de Ipanema. Em seu currículo, passagem pela Faculdade de Filosofia e Medicina, quando decide enveredar-se no universo artístico da Escola de Belas Artes e do Conservatório Nacional. Considerada “terrível no lado católica cristã da culpa pelo ‘homossexualismo’”⁵, Wagner desenvolve uma paralisia, ao descobrir-se homossexual. Como um pequeno Cristo, dos muitos que existem no mundo de meu Deus, se entrega à cruz do autojulgamento moral.



Figura 2- Wagner Ribeiro, a senhora Sili Dale.

As tradicionais fotografias no grupo escolar e o uniforme azul e branco mostram uma criança feliz mas reprimida pela instituição, como muitas que viveram sua infância durante os anos “dourados” da Era Vargas. Aliás, era nas aulas de Educação para o Lar e Economia Doméstica que mocinhas de família aprendiam os primeiros passos para se tornarem exemplares mães de família. Creio que de todas as lições, as de corte e costura foram as que surtiram mais efeito na tentativa de fazer da então senhorita Sili, uma mãe prendada. O artesanato em couro foi uma das maiores fontes de sustento de Ribeiro – que o levou a confeccionar o figurino de artistas importantes à época como Ney Matogrosso,

⁵Declaração do integrante da primeira versão do grupo Bayard Toneli, em entrevista para o documentário “Dzi Croquettes (2009).

Erasmus Carlos, Elke Maravilha, Marina Lima e outros. Brincando de costurar roupinha de boneca, a grife *Embaixada de Marte* ganhou dimensões internacionais e as famosas pochetes de couro, com taxas de metal e desenhos exclusivos se tornaram o último grito.

Entre imagens de batizado, festa de debutante e baile de formatura do colegial, o momento mais esperado: lembranças do casamento. @ noivx⁶ (agora esposx) é Leonardo Laponzina (vulgo Lennie Dale), bailarino, coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. Aos 38 anos, era conhecido pelo público como “[...] o jovem mais ou menos comportado que dança na televisão e nas boates quase sempre vestido de branco”⁷. Filho de imigrantes italianos, nascido no bairro norte-americano do Brooklin (Nova York), o menino prodígio começa a dançar aos cinco anos de idade e passa a ser considerado uma promessa da Broadway. O garoto de espírito aventureiro, ao completar a maioridade (após sua estreia como profissional no musical *West Side Story*), junta suas malhas e sapatilhas, põe a mochila nas costas e sai a desbravar o mundo. De porto em porto, Lennie chega ao Brasil e se apaixona pelo país e pela ginga do povo brasileiro. Resultado: no início dos anos 60, o bailarino fixa residência em terra brasílis.



Figura 3- O pai Lennie Dale.

⁶Em determinados trechos do texto, faço uso da estratégia discursiva de neutralidade de gêneros que visa as demandas por maior igualdade de gênero. Neste caso, opto pelo uso de “x” e “@” em substituição às desinências de gênero “a” e “o”.

⁷H. Viana. *Diário de São Paulo*, 16/07/1973. In: LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica*.

Mas, voltemos ao que nos interessa que é o casamento entre *mademoiselle* Sili (Wagner Ribeiro) e seu príncipe encantado (Lennie Dale). As grandes histórias de amor sempre vão necessitar de personagens intermediários que preparassem o caminho para que o idílio tivesse êxito – e neste caso, não seria diferente. A atriz e modelo Elke Maravilha, que na ocasião namorava o Dzi Roberto de Rodrigues, correu para contar a boa nova para o *showman* Luis Carlos Miéle (que ouvira falar da fama do bailarino). Como os astros sempre conspiram a favor do melhor, Lennie Dale é levado por seu efebo (e neste momento, cupido) ao encontro de sua doce Sili. Foi amor à primeira vista.

Deixem-me contar como aconteceu tal encontro amoroso, com riqueza de detalhes. Entre os anos de 1970 a 1974, Miéle e Ronaldo Bôscoli eram proprietários da boate carioca Monsieur Pujol. Parceria de peso no universo do show business brasileiro, eles foram responsáveis pela produção e direção de espetáculos de artistas como Wilson Simonal, Sérgio Mendes, Sarah Vaughan e Roberto Carlos, entre muitos outros⁸. Passaram nesta casa, entre outros artistas, a cantora Dione Warwick, os músicos Burt Bacharach, Ivan Lins e Stevie Wonder e o mímico Marcel Marceau. Foi neste ambiente que servia de local de ensaio para o jovem grupo de artistas, que os olhos purpurinados e cobertos por enormes cílios de “Sili” Wagner Ribeiro e Lennie Dale se encontraram. E como bem declamou o Eros flamejante Ciro Barcelos: “[os dois]... se conheceram e se apaixonaram, é claro!”⁹. É aí que acontece o casamento, com as benções de São Sérgio e Baco¹⁰, véu, grinalda, flor de laranjeira e muita purpurina, é óbvio.

Com o casamento, Sili passa a assinar como Sili Dale (a tonta). Em outra ocasião, contarei mais detalhes deste encontro, preciso continuar revirando este colorido¹¹ álbum de família. Um casal que preze precisar gerar filhos. Então, obedecendo ao “crescei e multiplicai-vos” cristão, o casal dá a luz às suxs

⁸Cf: MIELE, Luiz Carlos. Disponível em:< <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/luiz-carlos-miele/trajetoria.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

⁹Trecho retirado de uma dos relatos de Ciro Barcelos para o documentário: ALVAREZ, Raphael; ISSA, Tatiana. DVD, Dzi Croquettes: Brasil. 110 min. 2010.

¹⁰Mártires da igreja católica no início do século IV, foram retomados como ícones pela atual Teologia Queer e considerados patronos das uniões homossexuais.

¹¹Opto pelo termo para fazer uma alusão à estética devinda pelo então fotógrafo do grupo Antônio Guerreiro. Em sua técnica, o artista trabalha com a colagem e utilização de glitter sobre as imagens em preto e branco. No decorrer da dissertação, utilizo algumas fotografias que fazem parte do acervo de Guerreiro.

filhinhs. Cada qual, tem sua foto de batismo, todas vestidas de branco, nas primeiras páginas do álbum memorabilia.

Eis que surge a primogênita, como uma entidade que incorpora nos terreiros de umbanda e candomblé: Rogério de Poly, Lenita (a pata). Oriundo de Miracema (RJ), envolve-se com o meio artístico arrasta seu irmão Reginaldo de Poly (de quem falarei adiante), fazendo dele cantor de auditório nos programas de rádios e atuou como ponta no cinema e no teatro. Ovelha negra de uma família interiorana, fugira de casa algumas vezes e não era lá um exemplo de aluno na escola secundária. Seu nome de batismo surge de sua postura “desencaixada” (com a bunda para fora, como um patinho) notada pelo Pai, durante as aulas de dança e ensaios das coreografias do grupo. Livra-se do casulo aos 20 anos de idade.



Figura 4- Rogério “Lenita” de Poly (a pata, primogênitx da família).

Batizadx com o nome da Mãe, Silinha Meleca (a tontinha) era a caçula da família. O adolescente gaúcho Ciro Barcelos abandonou a família em Porto Alegre para participar do espetáculo *Hair*, que visitava sua cidade na ocasião, foi parar em São Paulo e recolhido por um artista reconhecido e futuro componente do grupo, que o levou ao Rio de Janeiro como “namorado”¹². Com 19 anos, Ciro conhece Bayard e Reginaldo que, num encontro “sodomizante”, o introduzem à Dzi família.

¹²LOBERT, Rosemary. Op.Cit. p.21.



Figura 5- As irmãs Paulette e Ciro Barcelos (Silynya Meleca).

Num parto muito complicado, por conta do tamanho da criança, surge Paulette. Nascido em 1952, o paulista de alma e ginga carioca que frequentava os programas de televisão, figurando em novelas e programas de auditório, começa a frequentar Santa Teresa aos 18 anos. Por conta de sua presença constante nas telas de TV, o jovem se torna uma espécie de “relações públicas” da Embaixada de Marte, apresentando as roupas de couro produzidas pela Mamãe “Sily” à classe artística em geral. Dançarino autodidata, o varapau negro de 1,90 de altura “botava pra quebrar”¹³ nas festinhas e bailes. Por onde passava, era um samba do crioulo doido. Uma das filhas mais elegantes do casal Dale, uma pessoa bem-humorada (daí o motivo dele ter sido convidado para compor a família Dzi).

A cegonha sobrevoa Santa Teresa e deixa mais um presente: “Lotinha” (Carlos Machado). Carioca de 29 anos, bailarino profissional e antigo companheiro de palco de Lennie Dale (com quem dançou dez anos antes da criação do grupo). Nascido em 1943 e criado em Copacabana, era figurinha repetida no Beco das Garrafas - célebre reduto da música brasileira no Rio de Janeiro, onde se apresentaram artistas como Sérgio Mendes, Tamba Trio, Elis Regina (de quem era amigo) e Wilson Simonal¹⁴. Um corpo invejável, construído após horas de aula nas academias de Dança, Carlinhos percorreu a Europa com o grupo “Folklórico Brasileira” fazendo uma carreira internacional num grupo “só

¹³ Relato do próprio Paulete presente no documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

¹⁴ LIDOKA. Op. cit. p.53.

de crioulos”, como ele enfatizava bem. “Crioulo Rei! Crioulo!” Com suas belas pernas torneadas, Lotinha ganha o mundo e conquistou os corações de todos que se aproximavam da família – inclusive da pequena aspirante à bailarina Cláudia Raia (que não sonhava em assinar uma apólice de seguros em favor de seus membros inferiores). Elx é das internacionais, meu amor!



Figura 6- @ filhx Lotinha.

Toda família tem seus agregados e não seria diferente na família Croquettes. Entre as fotos das crianças e do casal, três solteironas invictas (ou quase!). Lendo uma dedicatória no verso de um delas, descubro que são as irmãs de Sili “Ribeiro” Dale. A primeira delas, Bayard Tonelli - “Tia Bacia Atlântica”, para os íntimos. Elx estava presente no dia D (08 de agosto de 1972) e ajudou a batizar o grupo. O gaúcho de Porto Alegre, nasceu em 1947, estudou Arquitetura até o terceiro ano na UFRS e abandonou tudo aos 18 anos e foi estudar teatro amador. Nesta ocasião, ele foi “modelo fotográfico e ator ao trasladar-se para São Paulo e Rio de Janeiro”¹⁵. Responsável pela administração das finanças da família (motivo da alcunha de Bacia), cuidava com muito zelo do dinheiro gerado por cada um delxs. Além de ator, torna-se bailarino e poeta aos 24 anos e passa a integrar a trupe.

¹⁵Ibidem p. 20.



Figura 7- Bayard Tonelli, tia
“Bacia Atlântica”.

A segundx irmã era Reginaldo de Poly. Natural de Miracema (Rio de Janeiro), burocrata e devotado ainda ao terno e à gravata, trabalhava no escritório de uma companhia de aviação. Testemunha do nascimento da “criança”, Reginaldo é coroadx com o título de Rainha por conta de sua postura. Irmão mais velho de Rogério de Poly (detalhe quase que imperceptível), ambos viviam vidas bastante diferente: “o caçula fugira várias vezes de casa e fora um displicente aluno do secundário; o mais velho, desde sua infância, costumava intrometer-se nos negócios de seu pai e seu tio”¹⁶. Aos 23 anos, assume as funções de ator e administrador das finanças do grupo. Em cena, a adrenalina do palco não conseguia roubar sua lucidez e preocupação com relação ao número de espectadores e a quantidade registrada no borderô de cada noite de apresentação. O posto de Rainha (a “Rainha Elizabeth”), “a soberana”, advinha de sua distinção e nobreza. Uma rainha que ostentava sua simpatia através de seu sorriso e um toque de classe que lhe eram peculiares.

¹⁶LOBERT, Rosemary. Op.Cit. p.25.



Figura 8- Reginaldo de Polly
("Rainha Elizabeth"), a tia soberana.

Misteriosx e carregando uma seriedade no olhar, me admiro ao ver o retrato da terceira irmã de Sili Dale. Falo de Roberto de Rodrigues “Tia Rose” (ou Rio Oregon), um carioca nascido em 1945 e ex-aluno do Colégio Militar. Com um temperamento sério e introspectivo, reproduzia em cena um humor próximo à estética do cinema mundo, sendo comparado ao ator Buster Keaton por conta de sua seriedade. Trabalhava como empregado de uma agência bancária para sobreviver mas sua paixão era as Belas Artes (curso que frequentava na universidade). Quando vejo sua expressão nas fotos amareladas, me vem à mente a imagem enigmática da “Gioconda”, de Da Vinci. Aos 28 anos, nossa Mona Lisa passa a integrar os Dzi Croquettes, contribuindo não somente como ator mas também na parte visual, desenho e cenário. Sua habilidade com pintura deu a ele a oportunidade de atuar como carnavalesco da escola de samba do Rio de Janeiro Em Cima da Hora.



Figura 9- Roberto de Rodrigues, a tia “Rose”.

No rabo do cometa, mais parentes vão se infiltrando nesta família enlouquecida. Desta vez, são as sobrinhas que protagonizam as páginas do álbum Umx delxs é Cláudio Tovar, a “Clô, discípulo de Picasso”. Capixaba da cidade de Vitória e nascido em 1944. Donx de um currículo profissional rico: pós-graduado em Arquitetura, bolsista na Itália, com alguma relativa experiência de cenarista e desenhista de peças de teatro e novelas de televisão. As constantes idas ao espetáculo foram envolvendo o promissor arquiteto de 29 anos a ponto de, após se tornar amigo do elenco, pediu para participar do espetáculo e foi gradativamente integrado à Dzi Família Croquettes, tornando-se um dos responsáveis pelos cenários dos espetáculos.



Figura 10- Cláudio Tovar, a sobrinha “Clô”.

God save the (drag) Queen! Posando num modelito azul, vermelho e branco em frente ao Big Ben, assim é a foto da sobrinha pseudo-internacional “Old City London” (Benê). O apelido foi dado a ele por conta de sua predileção pela Inglaterra. Benedicto Lacerda, um carioca de 24 anos que estudou por três anos na Escola de Administração, com alguns cursos de economia política, experiência como bancário e uma série de trabalhos avulsos que o possibilitaram sobreviver um ano na Europa¹⁷. Em sua temporada europeia, estudou Jornalismo e ao retornar ao Brasil, resolver aderir à luta armada. Tendo um histórico familiar de envolvimento no meio artístico por conta de seu avô ter sido artista, “Old” sonhava com os estúdios de dança e os palcos, porém não encontrava apoio em seus pais (seu pai fora militar). Durante uma conversa com Wagner Ribeiro, Benê (indignado com o contexto de ditadura que toda a América Latina vivenciava), cogitou a possibilidade de sua adesão à luta armada. Mas os doces conselhos da mãe Sili Dale o ajudaram entender que era possível fazer revolução com arte. Foi assim que, com a cabalística idade de 24 anos, Lacerda passa a fazer parte do elenco trazendo muito loucura e esquisitice à família.



Figura 11- Benê, a internacional niece “Old City London”.

¹⁷LOBERT, Rosemary. Op.Cit. p.75.

Numa pequena foto 3x4 desgastada pelo tempo, perdida em uma das páginas deste álbum multicolor, a imagem de uma senhora: Jarbas Braga, a “avó”. Advogado diplomado, 40 anos, conhecido como cantor lírico profissional - um barítono especializado em música de câmara e premiado na Europa. Por não ter um corpo esguio como os demais Dzi, era o único a se apresentar no *Grand Finale* do espetáculo usando um maiô interiço ao invés de tanga, como os demais. Com a Mãe e o Pai, compunha o trio dos mais velhos do grupo. Numa passagem meteórica, Jarbas abandona o grupo por discordâncias com os demais componentes.

Nas famílias mais tradicionais é constante a presença de uma empregada que auxilia nos serviços da casa e ajuda na criação das crianças. Em nossa família maluca, este papel coube à Eloína (Eloy Simões) que, aos 22 anos chega do interior com sua trouxinha de roupas e vai trabalhar no casarão de Santa Teresa. Com uma experiência em “teatro de família” por ter trabalhado por dois anos com o grupo “Transa Nossa”, Eloína começa a se tornar frequente nas sessões do Dzi na temporada do Treze de Maio em São Paulo, se aproxima do grupo e é contratado para ser camareiro de Lennie Dale e, com o tempo, passa a trabalhar para todo o grupo. Aos poucos, foi ganhando números expressivos a ponto de ser considerado a “bruxinha” ou a “Mágica” da companhia. Ficava à margem nos números de dança, canto e jogos cênicos, mantendo-se apenas no seu papel de bruxa. No entanto, sua presença se sobressaía por sua ampla ocupação do espaço nas fronteiras do palco e da plateia. Quem não se lembra da passagem apoteótica de Eloína ostentando uma enorme capa dourada e uma tocha cênica em punho? Ou sua aparição discreta, carregando o slogan da Coca-Cola preso na bunda, durante o quadro que Wagner criticava com muito humor o imperialismo norte-americano? Não existiu uma empregada melhor!



Figura 12- Eloy (ou Eloína, a “secretária” do Iar).

Está faltando alguém! Viro uma página e ali está quem faltava: a queridinha da Mamãe, Claudette (Cláudio Gaya). Nas palavras do Cristo, “os últimos serão os primeiros”- e neste caso, a máxima é uma realidade. Gaya fazia parte da família muito antes até do grupo se materializar. Nascido em 1946, o carioca de 28 anos faz parte da origem do grupo, com Wagner Ribeiro. Estudante de teatro e bolsista do Conservatório Nacional; um artista talentoso que acumulava as funções de ator, bailarino, pintor e comediante.

Impossível não lembrar da secretária francesa e do lirismo do duo de Chaplin's com Tovar. Mais um *pas de deux* marcante no trabalho do grupo que talvez tenha ganho esta força cênica por conta da paixão que existia entre os dois (e que também acontecia entre Wagner Ribeiro e Gaya). Incesto? Casamento consanguíneo? Que horror! Na parte técnica, Claudette assinava as pinturas nos corpos, rostos e panos e a criação do cenário. Além dos membros da família maluca, a casa, que mais parecia uma comunidade alternativa, era habitada por tientes, namoradxs, amigos e afins. Todos queriam fazer parte deste microcosmo e viver uma liberdade não permitida na sociedade brasileira que estava abrigada à sombra da Ditadura Militar.



Figura 13- A queridinha “Claudette” (Cláudio Gaya).

Para colocar ordem no galinheiro, uma governanta linha dura e glamourosa que servia de filtro para conter o acesso das tietes e afins no dia a dia da Dzi família. A linda modelo negra, carinhosamente apelidada de Nega Vilma, era responsável pela organização da casa e do convívio coletivo. Qualquer desentendimento era resolvido por ela, “só na base da conversa ou na base do chicote”¹⁸. Considerada uma “para-raios” por sua facilidade em domar o temperamento dos treze Dzi e principalmente as loucuras de Lennie Dale que nutria por ela um grande respeito. Com a espada de Santa Bárbara e o eruexim¹⁹ de Iansã promovia a justiça e a harmonia entre os rapazes; não havia tempo ruim para essa senhora dos ventos e das tempestades.

¹⁸Relato feito pela própria Nega Vilma para o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

¹⁹Insigna feito de rabo de cavalo usado pela divindade da cultura Yorubá e presente como aparato litúrgico nos cultos de matriz africana.



Figura 14- “Nega” Vilma, governanta do grupo.

Neste ambiente amistoso e familiar, a vontade de viver me invade e a casa que se transforma num ovo é o ponto que irradia vida em sua potência máxima. O ovo é casinha onde as crianças constantemente se reúnem para brincar, é o bloco de infância, devir, o contrário da recordação de infância. Vendo estes palhacinhos reunidos no álbum de família, o desejo de abandonar a dureza do mundo de gente grande e mergulhar de cabeça na aventura desbundada da família Croquettes cega a visão de todo aquele que visita o casarão de Santa Teresa. Sinto que vou afrouxar a alça do meu sutiã e descansar neste paraíso encantado, de delírios e delícias.



Figura 15- DZI Croquettes reunidos na casa de Santa Teresa.



Figura 16- DZI Croquettes reunidos na casa de Santa Teresa.

2.2

Não existe pecado do lado de baixo do Equador...

Numa noite enluarada, das tantas que enfeitaram de graça o céu da Cidade Maravilhosa, volto de mais uma visita súbita e oculta à Embaixada de Marte. Tomado pelo misto de alegria e confusão presenciado às escuras da visita clandestina, vou descendo a ladeira de Santa Teresa cantarolando: “Eu não tenho culpa de ser chique assim/ Eu nasci assim e vou morrer assim...”. Com minhas calças vermelhas e o surrado casaco de general, que oculta minhas asas chamativas, desço cheio de uma ousadia poucas vezes vivida naqueles tempos de chumbo.

Já na rua do Riachuelo, ouço um som mais forte que entrecortava a melodia executada dos meus saltinhos de 15 centímetros. À medida que apertava o passo, o som ganhava ritmo de marcha até que percebo uma sombra cinzenta que se aproxima de meu corpinho frágil de mariposa. Um troglodita devidamente fardado com um modelito *démodé* e com uma baioneta em punho, me acompanhava desde o casarão de Santa Teresa. Sua cara de mal em nada me lembrava os respeitáveis pais de família e rapazes comprometidos que transitam pelas ruas da Lapa em busca de favores sexuais prestados por travestis, prostitutas, michês ou daquela bichinha nervosa solta na madrugada alucinada. Na noite, todos os gatos são pardos. Mas aquele milico não fazia parte daquele universo de gatos que passeavam por este telhado.

Antes que a ponta da baioneta me tocasse as costas e fosse obrigado a parar, acelerei o passo e, atravessando pela rua do Lavradio, chego na praça Tiradentes onde, para a minha surpresa, avisto um armário abandonado no centro da praça. Antes que o milico aparecesse na rua da Carioca, entrei no guarda-roupa para me esconder dele. Neste instante, um portal se abre, em brilhos e raios.

Numa espécie de arrebatamento apocalíptico, me vejo no alto de uma montanha. No mesmo instante, me lembrei das histórias bíblicas de minha doce avó e por pouco não me borrei de medo. Porém, para o meu alívio, eu não parecia estar no inferno. Em lugar do *look* psicodélico, me vejo usando um vestido azul com avental branco e ostentando madeixas loiras. Seria minha dama Alice sobrepujando o valete tropicalista, comumente visto nas ruas do Rio de Janeiro? Sigamos esta louca viagem sem paradeiro.

Logo na entrada deste lugar de maravilhas, sou recepcionado por um coral de flores de matizes e beleza ofuscante. Metade planta e metade gente, elas cantam clássicos do repertório de *Village People* e *Gloria Gaynor*, pronunciando um inglês primoroso e dançando sincronicamente uma coreografia digna de musicais da Broadway. A aparência feminina das rosas e margaridas contrastava com suas vozes graves. São flores travestis que me lembravam as grandes divas do cinema hollywoodiano. Sim, somos todxs sobreviventes num mundo de truculências.

As plantas travestis não estavam postas ali por acaso. Localizadas próximas ao portal da cidade, elas passavam o dia escondidas entre os espinhos e ganhavam liberdade ao cair da noite. Sempre frondosas e coloridas, coube a estas o encargo de estarem nas trincheiras da cidade, assegurando o bem-estar da população. Dentre suas diversas particularidades, tais espécies da botânica apresentam a força do macho camuflada pela aparência feminina. Estrategicamente plantas naquela região, em caso de guerra ou invasão, as damas de paus são as primeiras a serem dizimadas e apagadas definitivamente da sociedade.

Com um “tchauzinho” de *miss*, me despeço de minhas recepcionistas, esperando reencontrá-las em algum instante da minha viagem. Nesta cidade, o sol brilha timidamente e uma grande nuvem cinzenta começa a se dissipar no céu. Creio que estejam se perguntando como me sinto num lugar que nem sei seu

nome. Pelo clima, sinto que as coisas estão um pouco melhores do que de onde eu vim.

Seguindo a minha trilha neste ignoto mundo, avisto um senhorzinho misterioso, usando um manto vermelho que mais parecia o personagem Mestre dos Magos, da série televisiva *Dungeons & Dragons* (em português, “Caverna do Dragão”). De perto, reconheço o velho Silviano Santiago que abre seu livro mágico chamado *O cosmopolitismo do pobre* e me apresenta o lugar onde fui parar. Estamos em “Desbundópolis”, fundada entre 1979 a 1981, a cidade marca um período de transição no século XX.

O bruxo me informa que acabo de chegar na hora mais importante do dia para o cidadão desbundopolitano, era hora de cantar o hino nacional. Sem precisar de ordem unida, todos param para cantar em uníssono “É proibido proibir”. Sim, em Desbundópolis a canção de Caetano Veloso virou hino nacional, sem a mínima necessidade de censura. Aliás, Caetano fora recebido com festa pela população, após um forçado exílio em Londres. Um período tão longo quanto os caracóis de seus cabelos.

Aliás, Caê é o príncipe regente do Reino Unido de Desbundópolis. Após seu retorno triunfal, reconquista a antiga República das Bananas Verdes e instaura a sua monarquia na qual o povo começa a ter vez e voz. Sua aparição inicial, nos cinzentos anos de 1969, revelava para que vinha o *enfant terrible*. Vale lembrar que em uma das edições do consagrado Festival da Canção, Vossa Majestade aparece vestindo calças de plástico preto, camisa de plástico verde, sua esvoaçante cabeleira, colares e pulseiras de metal prateado, para o pânico do público diante do inteligível. Cantando “É Proibido Proibir”, o jovem herói causa um tumulto generalizado na plateia. Mas, a confusão não teria fim. De repente, para compor a cena, adentra o palco um americano, cabeleira loura eriçada, capa esvoaçante preta e dourada, colar de dente de javali, desmunhecando completa e intencionalmente²⁰. Numa performance que unia uivos e berros esquisitíssimos, o sobrinho de *Tio Sam* se expressava enquanto Caê cantava e dançava. A plateia visivelmente dividida, acompanhava tudo, uma metade em transe como numa sessão de umbanda e outra mais radical expunha sua insatisfação aos gritos “Bicha, bi-cha, bi-cha”. E o nosso príncipe baiano causou!

²⁰MOTTA, Nelson. *Sete Vidas*. P. 25.



Figura 17- Caetano Veloso e a confusão no Festival da Canção.

Dando um grito de independência às ideias de música engajada e MPB “pura”, Caetano preferiu falar de um Brasil moderno que, à duras penas, nascia dentre as pernas da eletrônica, da televisão, da mídia em geral²¹.

Habitante de Terra Brasilis muito dos anos de chumbo da República das Bananas Verdes, Veloso e seu fiel escudeiro Gilberto Gil foram presos por presumível ofensa aos valores da pátria, contrariando a fama de alienados adquirida pela esquerda ortodoxa. A pátria mãe mostra a sua gentileza e os expulsa do país por dois anos e meio, com direito à cabeça raspada, numa das melhores manifestações de terror e repúdio à rebeldia.

Durante suas férias forçadas em terras elizabetanas, o leãozinho era constantemente surpreendido pela visita de algum artista que havia sido “convidado” a deixar a República das Bananas Verdes. Entre as mais esperadas era a do artista plástico Hélio Oiticica que, com sua arte feia, tocou o rebu em London e como seus conterrâneos repensava os caminhos do movimento tropicalista iniciando em 1968.

A malemolência de seu modo de falar e de atuar dentro e fora de palco, era alvo de especulações com relação à sua sexualidade. Com a aparente derrocada da República das Bananas Verdes e instauração do Reino de Desbundópolis, Vossa Majestade nomeia primeiro-ministro seu “muy amigo” Gil e ofereceu a Oiticica a função de ministro da cultura. Desbundópolis ganha ares de liberdade.

²¹TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. p.285.

Para festejar seu retorno à desbunde *city* e mexer com a imaginação das pessoas, o rei Caê Veloso provocou furor quando, ao regressar da temporada de exílio em Londres nos anos 70, recebe o espírito de Carmem Miranda nos palcos, com direito à bustiê, batom nos lábios e um rebolado cheio de chicabum.

“Decreto real: Fica liberada a pinta em Desbundópolis!”. Bastou o arauto anunciar a boa nova para que as portas da gaiola das loucas fossem abertas. O parangolérico Hélio Oiticica, numa de suas últimas aparições antes de morrer, aparece num ato contra a comercialização das artes plásticas, trajando uma microssunga e sapatos de plataforma à Miranda. Soltando todas as frangas, lá vai o desbundado protestando pela Rua Augusta (SP).



Figura 18- Hélio Oiticica no início do protesto em São Paulo.

No Reino de Desbundópolis, o “cisne branco” antes entoadado com entusiasmo pela Marinha foi enfraquecido pela tímida voz de melosidade piegas de Gal Costa. Sem precisar de uma banda sinfônica, tendo apenas sua voz e um violão, Gal me hipnotizou com sua presença despretensiosa e beleza campestre, ao cantar sobre a índia dos cabelos negros como a noite que não tem luar. Sentada como o violão entre as pernas, canta a jovem brejeira, inspiração de vários artistas transformistas e travestis que se apossavam das ruas da cidade desbunde.

Neste dia cálido de verão em Desbundópolis, nada melhor que um banho de mar e o *point da turma da pesada*²² é o Píer Ipanema. De longe, posso ver os surfistas *Petit* e Ricardo Bocão disputando a onda mais irada. Nas vozes de Caetano e *Baby Consuelo*, o deus do posto 9 mexia com a libido de mulheres (chancelada pela pílula anticoncepcional) e homens que ali frequentavam. Como não estou morta, vou assobiar “Menino do Rio”, no intuito de me fazer notar pelo “bofão”. Se pintar uma troca de olhares, o lance é arrastá-lo para as dunas criadas pela construção do emissário submarino do bairro. Lá é babado!



Figura 19- O surfista Petit, o “menino do Rio” nas areias de Ipanema.

Para minha surpresa, topei com Vossa Majestade que passeava acompanhado de sua irmã Bethânia, o inseparável Gil e sua musa Gal, com quem dividi uma faixa da areia sem a menor cerimônia e até trocamos olhares discretos. Saindo do mar, me deparo com a imagem do jovem companheiro Fernando Gabeira (que também recém-retornara do exílio), expondo seu corpo esguio num tapa-sexo de crochê e demarcando para mim que aquele era o lugar experienciar. Dividindo um trecho da faixa de areia da praia, estavam os 13 Dzi cercados por tietes e artistas, curtindo um rock e discutindo os números incluídos na apresentação da noite anterior.

²²Termo específico do vocabulário dos Dzi Croquettes.



Figuras 20, 21 e 22- Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia e Gilberto Gil curtindo o Pier; os agitos na praia e a ousadia de Fernando Gabeira.

De alma lavada pelas águas de Iemanjá e cumprido o ritual de saudação ao sol, volto a bater perna por esta cidade mágica. Atravesso a Prudente de Moraes, usando uma sunguinha azul e branca (antes um vestido e um avental dos mesmos tons), quando percebo que fui alvejado que vinha da janela indiscreta de um dos apartamentos da mesma rua. Ali, escondido entre as cortinas de sua sala, espreitando quem passava a caminho da praia, o *voyer* Alair Gomes buscava os melhores ângulos dos meninos do Rio que se exercitavam nos aparelhos de ginástica do local paradisíaco. Eu, no lugar dele, iria à orla e recrutava os melhores para um ensaio privê no meu apartamento. É preciso ser abusada!

A noite mal caiu e a cidade fica deserta, todos em suas casas assistem ao idílio amoroso entre Sinhôzinho Malta e Viúva Porcina. Aqui em Desbundópolis, a novela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes é a sensação do momento e faz as

peessoas colarem suas bundas nas cadeiras todos os dias, acompanhando as aventuras de cada personagem.

Durante meu sassarico nas dunas, o povo parava para assistir ao programa do Velho Guerreiro balançando a sua pança e comandando a massa. Ministro da Comunicação do Reino de Desbundópolis, Chacrinha polifonicamente dá as ordens no terreiro e recebe visita frequente de outros ministros e amigos. Não é difícil ouvir o primeiro-ministro Gil convocando as pessoas a darem “aquele abraço” e o ver ministro da segurança aguçar a curiosidade de todos. Ah, me esqueci de dizer que neste lugar pitoresco Ney Matogrosso é responsável pelo bem-estar público.

Condecorado à função de ministro pelo conjunto da obra, Ney é uma figura mítica e fenômeno da música popular e do *showbiz*. Cavaleiro da ordem dos *Secos & Molhados*, Ney assumiu uma postura de afronta sexual, combatendo as tropas dos Bananas Verdes com seu requebrado típico de quem tem um tufão nos quadris. Amigos de praia me contaram que ele costuma dar o ar de sua graça nas areias de Ipanema. Você também é daqueles que esperam seus pronunciamentos na tribuna do Chacrinha? Imagino que sim. Dizem as boas e as más línguas que suas manifestações causam um frenesi geral. Homens e mulheres ficam estáticos diante daquele ser com o rosto maquiadíssimo, peito peludo e nu, saias de palha da costa, colares de dentes de animais, chifres enormes na cabeça e o micro tapa-sexo que atrai os mais diversos olhares. A voz de contralto e o corpo bamboleante complementam a afirmação: “Sou homem com h / E como sou!”.



Figuras 23 e 24- Ney Matogrosso na época do Secos e Molhados e em carreira solo.

Sem saber se ele é homem, mulher, bicho ou bicha, vejo crianças nas ruas dançando “O vira”²³ misturados aos bofões escândalo²⁴ se exercitando nas pranchas de abdominais da praia e murmurando “Telma eu não sou gay” ao mesmo tempo que olham de soslaio para o bonitão fazendo flexões ao lado. A ambiguidade alcança novos espaços que vão para além do teatro e nas rádios os *hits* engraçados e cheios de duplo sentido sobem na escala das paradas de sucesso. É um luxo!

Filho de Oxumaré²⁵, o ministro declara em rede nacional: “para mim isso é uma missão, acabar com essa história de que homossexual é uma coisa triste, sofrida, que tem que ficar se escondendo²⁶”. Efetivamente, esta alegria e dualidade são demonstradas nos encontros entre o ministro da segurança e seus correligionários. Eu adoraria ser amigo de Ney e receber dele um beijo na boca, como o registrado pelas lentes dos *paparazzis* numa mostra de carinho entre o rei Caê e ele. Seria um bafo para o meu currículo.

Na *grand tour*²⁷ pela noite da cidade do desbunde, as novidades iam surgindo. Vocês viram o velho bruxo? Desapareceu! Mas eu já estou bem crescidinho, seguirei o trajeto solitário. A noite revela as experiências mais insólitas. O agito começa na *The Frenetic Dancin' Days Discotheque*. Na casa improvisada no *Shopping* da Gávea é possível ouvir o melhor da *disco, soul e funk music* trazidas ao Rio pelo produtor musical Nelson Motta. Na boite, é possível provar um drink ou uma cerveja “batizada” com *Mandrix*²⁸ e *Drake*²⁹. Vale tudo! Inclusive dançar homem com homem e mulher com mulher, contrariando a ordem do síndico.

Nas ruas, a moda ajuda demarcar a identidade dos que vivem na selva de pedra desbundada. O visual *hippie* da galera paz e amor contrastava com os

²³ Faço menção à canção “O vira” (composta por João Ricardo e Lulli), cantada por Ney Matogrosso e sucesso na época.

²⁴ Jargão gay usado para referir-se a um homem bonito e atlético.

²⁵ Divindade das religiões de matriz africana, o orixá é representado por uma serpente e possui um aspecto ambíguo por sua capacidade de apresentar-se durante seis meses como homem e o restante como mulher.

²⁶ TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. p. 290.

²⁷ O termo *grand tour* era utilizado pelos gays de São Paulo nos anos 70 e 80 para se referirem às “caças” noturnas (“pegação”) realizados nos locais de concentração de pessoas em busca de sexo casual na época (c.f. Documentário *São em Hi-Fi*, de Lufe Steffen).

²⁸ Psicotrópico tarja preta, receitado como tranquilizante que, ingerido com cerveja, causava um efeito relaxante e excitante ao mesmo tempo (ver MOTTA. p. 93).

²⁹ Medicamento com função afrodisíaca que tinha a venda proibida no Brasil.

austeros ternos que aferrolha uma parcela careta da população. Minha “roupitcha” de Alice se metamorfoseia em bata indiana florida, com detalhes em azul e branco, me emoldurando numa estética de bicho grilo. Glauber Rocha já imprimia a tendência com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), relida dos *tops models* Lampião e Maria Bonita. Os anéis de prata que enfeitam as minhas mãos não são uma novidade, eles davam um toque feminino às garras do “cabra macho pra valer”. Nos bares e boates, os *bodies* e meias de lurex prateado fino e brilhante invadem o pedaço e marcam os corpos das mocinhas que dança ao som de *You make me feel*, do andrógino cantor negro norte-americano Sylvester.



Figura 25- o cantor e drag queen Sylvester.

Na procura por emoções mais fortes, decidi mergulhar em águas mais profundas e conhecer o *underground* de Desbundópolis. De beco em beco, colocada³⁰ de cerveja com *mandrix*, desci a rua Augusta a 120 por hora e vejo a movimentação. A rua cercada com cordão de isolamento, holofotes de alta potência iluminam um tapete vermelho que termina na porta principal da boate *Medieval Dancing Gay* (São Paulo). Era um desfile de bizarrices glorificada naquele castelo de conto de fada. Nos primeiros metros da nobre rua, me deparo com uma bicha com quase dois metros de altura e vestida de túnica rosa com penacho na cabeça, lembrando um marajá oriental. Aos poucos, vão chegando seres abissais vestidos da forma mais exótica e transportados de maneira rara.

³⁰Jargão gay usado para referir-se a alguém que está alcoolizado; bêbado.

Tinha bicha chegando em caminhões da transportadora Graneiro, em veículos retrô e até a atriz Wilza Carla fazendo sua entrada triunfal montada num elefante.



Figuras 26 e 27- A famosa entrada da boate Medieval e a chegada de Wilza Carla.

Nas redondezas, michês e travestis expõem seus membros viris sob os olhares atentos de seus “agenciadores” que fiscalizam a atuação das flores cantoras que guarda a cidade durante o dia. Muitas delas, no afã de realizarem o sonho do estrelato, encontraram a oportunidade nos espetáculos das casas de show gay dublando as divas do cinema norte-americano e celebradas cantoras francesas. *Trava*³¹ que se preza, se prostitui no início da noite e, na madrugada, se transforma na estrela *chanson française* Dalida (com direito à carteira assinada e direitos adquiridos). Para os garotos, a chance era ser escolhido como o “homem do ano”, no concurso da *Homo Sapiens* (o HS para os entendidos).

Eu que não estou morta, improviso uma chegada em alto estilo para não fazer feio. Para a minha sorte, o coelho branco irrompe a Augusta e transmutada em Alice, chego a mais um lugar de maravilhas na garupa do mamífero tresloucado. Mais uma vez, abalei! Porém, nesta noite não houve quem superasse a *entré* de Darbi Daniel³² que, resolvendo encarnar a Branca de Neve, chega carregada por sete anões dentro de um caixão de vidro. A plateia desvairada o aplaudia em meio à alameda pauliceia.

³¹Termo usado no universo LGBTTT para se referir à travesti.

³²Personalidade do cenário gay paulista nos anos 70.



Figuras 28- o produtor e transformista Darbi Daniel.

No interior da *Medieval* me sinto numa verdadeira fauna. A bicharada reunida! São bofes³³, mariconas, enrustidas, curiosos e toda a espécie de “viado” ocupando o mesmo espaço. Antes do *show*, a pista de dança lotada de homens dançando o melhor da música novaiorquina. Tudo ia bem, até que o *DJ* interromper a batida da *disco* e o palco é escalado pelo então andrógino Kaká di Polly³⁴, ao som de “Meu mundo caiu”, de Maysa Matarazzo. Numa performance ancestral, ele se senta num banquinho, um garçom o serve uma dose de vodca e todos nós, arrebatados, acompanhamos a manifestação desta entidade alucinada. E segue o show, com a com a consagração de travestis, transformistas e seus bailarinos.



Figura 29- o transformista Kaká di Polly.

³³Homem bonito.

³⁴Idem.

Outra noite se desmancha na imensidão do céu e eu, jogada na sarjeta, dou por mim que tive uma experiência *sui generis* no cu do mundo. Agarrada a um cafunço de dois metros de altura, vejo meu corpo caído no chão do *dark room* da casa noturna. Depois de realizar todas as fantasias possíveis e viáveis no escuro de um quarto, repleto de gente desconhecida, cato os cacos que me restam para seguir a minha incursão pela *pólis* desbundada governada por gente desgovernada.

O caminho antes marcado com migalhas de pão foi desfeito pela fome das aves de rapina, trôpego sigo procurando por um caminho que me leve a algum destino. Numa das mãos, as sandálias de salto 20, na boca um gosto de guarda-chuva e sobre o pescoço, minha enorme cabeça com o peso do mundo. Neste labirinto, ando em círculos, mas na espera do imprevisto, até que chego à beira de um precipício. De pronto, reaparece ao meu lado o velho Santiago que explica: estamos no limite da cidade. Ele segue me explicando que naquela região vive um gigante malvado e sua guarda caquética, derrotado numa das várias pelas tropas de Don Caetano Veloso quando foi instituído o Reino Unido de Desbundópolis. Obviamente, não foi uma conquista granjeada por um mártir em especial mas por um grupo de pessoas que foram exclusas de sua terra natal e outro grupo perseguido e torturado para o bem-estar geral de uma nação.

Filho de um golpe, o gigante malvado tem irmãos espalhados pelas diferentes partes do mundo e vive adormecido nesta região onde, de tempo em tempo, algumas pessoas desmemoriadas tentam acordá-lo aos berros, em nome da família e da moral. Reza a lenda que o ciclope trazia gravado na palma da mão um Ato Institucional (o malfadado AI-5) que deslegitimava o poder legislativo do país tropical e suspendia as garantias individuais dos cidadãos (permitindo o controle social através do poder dos bananas-verdes). Quanto mais o malfazejo gigante se dedicava em frear os terrabrasilenses, maior era a reação de um grupo especial neste duelo de titãs: os artistas. A repressão do mastodonte servia de força motriz à produção de armamento pesado contra si próprio. Portanto, fazer arte nas décadas de 60-70 significava desamordçar bocas caladas por mãos de bronze.

Utilizando os poderes impressos em suas mãos, o brutamente se apoderou da cidade e impôs suas medidas: o abafamento dos artistas da época, esvaziamento do Congresso Nacional, prisão de estudantes envolvidos em movimentos sociais e facilitação de assassinatos e desaparecimento daqueles que

se oponham às suas leis. É claro que ele não agia sozinho e mantinha um diálogo intenso com demais membros de sua família que atuavam em diversos pontos do mundo.

O mundo virou de cabeça para baixo, a revolução parisiense de maio de 68 representou um momento de transformações políticas, éticas, sexuais e comportamentais que alteraram as sociedades, germinando novos rumos ao mundo. Brotam margaridas no *black power* da linda negra que brada em alta voz: “Aquarius! Aquarius!”. Em 28 de maio de 69, um primo gringo do gigante que perturbava o Trópico de Capricórnio resolveu beliscar o sovaco da Liberdade³⁵. Policiais invadem o bar *Stonewall In*, no bairro novaiorquino de *Greenwich Village* sob a alegação de repressão às loucas que frequentavam o local. Durante cinco dias, o duelo entre as bichas, bolachas³⁶, bonecas³⁷ e alibãs³⁸ abalou a região mas, mudou os rumos de minoria considerada doente mental. O número cabalístico que reserva um convite a prazeres fora do convencional passa a representar o início de uma caminhada prol do respeito e do reconhecimento desses excluídos.

Se você pensa que o titã fazia o que bem entendia com os habitantes de Terra Brasilis e todos aceitavam suas sevícias pacificamente, se enganou neném! Peitando o poder imposto pelo brutamonte e sua horda de bananas verdes, os terrabrasilenses traçaram estratégias de contra-ataque em dois momentos: o primeiro momento (entre 1964 e 1968) caracteriza-se pela articulação entre a luta política e as tentativas de mudanças de comportamento e valores; no período de 1969 a 1974 foi a ocasião de pegar em armas numa tentativa de combater a sociedade vigente e sua peculiar caretice. Carregando a foice e o martelo embaixo do braço, vai a oposição toda vestida de vermelho executando um enfrentamento bélico e o choque de ideias causada por uma geleia geral constituem um movimento contracultural. Num gesto de rebeldia, a contracultura dita as suas regras: romper com o processo de modernização terrabrasilense, imposto pelo autoritarismo do gigante ditador. Na arte manifesto de Oiticica a palavra de ordem é lançada: “Seja marginal, seja herói”. O parangolé que veste meu corpo de

³⁵Referência ao símbolo norte-americano da Estátua da Liberdade.

³⁶Lésbicas.

³⁷Travestis.

³⁸Policiais.

passista da Estação Primeira de Mangueira convida a todos que rompam com a racionalização da vida social. Sambemos na cara da sociedade!



Figuras 30 e 31- Parangolé em movimento. Cartaz criado por Oiticica a partir da foto do bandido Cara de Cavalo, morto pela polícia.

A aquarela usada para colorir o céu de Terra Brasilis ganha matizes acentuados de cinza chumbo. Para dar um colorido sobre a sombra gigantesca que nos cobria, uma turma da pesada de visual psicodélico numa pegada *yellow submarine*. Quando Lucy decide irromper as portas do céu para ver os diamantes, a lógica da vida social perde o sentido. Dona Loucura rouba a cena, deixando todo mundo sem pecado e sem juízo ao som da guitarra de *Jimmy Hendrix*. Porém, como nada foge às lentes microscópicas da fera colossal, a repressão social é outorgada através da interdição. Lugar de marginal e maluco é na cadeia e manicômios. A moda agora é camisa de força.

Sentado em seu trono sublime, o gigante detém o controle geral de Terra Brasilis, que agora se chama República das Bananas Verdes. Hendrix, porém, vangloriando-se de seu pomposo manto verde e amarelo, o déspota, num ato de cerceamento da liberdade alheia, estabelece as novas diretrizes de seu: “República das Bananas Verdes, ame-a ou deixe-a!”. Mal sabia ele que seu decreto beneficiaria seus inimigos.

Exilados, os artistas tiveram contato com as táticas de guerrilhas das mais revolucionárias. A saída compulsória do país trouxe a estes a possibilidade de contato com toda literatura e arte chamada subversiva e com a cultura *underground* produzida nos Estados Unidos e no Velho Mundo. A partilha da comida macrobiótica, dos amores e dos corpinhos de companheiros e companheiras fazem da vivência nas comunidades alternativas uma nova forma de rearmamento para a grande reconquista que virá. Nas letras da canção de Raul

Seixas e Paulo Coelho, as únicas instruções são: “Faz o que tu queres/ Pois é tudo/ Da lei! Da lei”.

Enquanto isto, na República das Bananas Verdes... Vocês se lembram do gigante monstruoso que tinha seu ato institucional gravado na palma da mão? De tanto lavá-las para se livrar de seus feitos, o texto foi se desbotando e sua memória, cada vez mais falha por conta da idade. Seu TOC e seus lapsos de memória culminaram na concessão de anistia política a grupos de exilados. Numa sequência de voos seguidos, várias personalidades estavam de volta ao aconchego de suas cidades. Entre eles, Caetano Veloso que num levante, destronou o cíclope caduco e, aliado a um exército de desbundados, fundou o Reino de Desbundópolis. Com a volta dos desbundados, tudo ganhou um colorido especial, deu-se a abertura a novos valores sociais e padrões de comportamento retirando das margens todos que eram alvo das lentes dos bananas verdes.

O diversificado Reino de Desbundópolis se revelou para mim como um paraíso perdido, onde a única lei é viver e ser feliz. Na praça central destes treze heróis foram homenageados em forma de estátua, cobertas de purpurina, plumas e paetês. Arregimentando pessoas de várias idades e classes sociais, tornaram-se um “importantíssimo núcleo de questionamento da moral sexual e experimentação das drogas como forma de libertação interior”³⁹. Louvados por toda a cidade, eles são tão celebrados como Don Caetano Veloso e seu ministro da segurança Ney Matogrosso. De longe vejo uma multidão, e no centro estão eles que todas as tardes vão à praça principal de Desbundópolis e dão um *show* aos seus admiradores. Mas eu conheço esta trupe. É a família Dzi Croquettes. Ei, queridas! Estou aqui. Tá boa?

³⁹TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. p. 288.



Figura 32- Cena de agradecimentos com o elenco dos Dzi Croquettes reunidos.

2.3

Eu não tenho culpa de ser chique assim...

A festa corria solta na praça de Desbundópolis, veio gente de todos os lados para conferir de perto o bom humor e o escracho dos heróis mais loucos que uma nação poderia ter. Todo o público estava atento esperando a entrada de Lennie, Ciro e Rogério que daria à luz aos novos seres, ao som do *Zaratustra* de Straussiano. Usando tapa-sexo, numa mão uma luva de boxe e na outra uma luva feminina $\frac{3}{4}$ em cetim, o trio dança de maneira impecável, sintetizando o espírito Dzi Croquette. Numa mistura de movimentos que convocavam ao palco seus os momentos masculino e feminino de cada um deles, os bailarinos fazem aflorar uma ambiguidade que se alastrava como uma praga entre aqueles que o assistiam.

Enquanto o público seguia fascinado cada passo de dança executado a céu aberto, percebo um clarão que brilha do outro lado da praça. Mesmo correndo o risco de perder mais uma novidade que sempre acontece em cada apresentação do grupo, resolvi ir até lá e conferir luzeiro que me parecia uma estrela cadente. Para minha surpresa, a luz que se intensificava com a minha proximidade, abrigava um

ícone celeste. Usando um manto negro, vermelho e prata, sobre a sua cabeça um resplendor prateado e chorando lágrimas de cristal, uma aparição que, por alguns minutos, me faz esquecer de toda a loucura que presenciei naquele universo ocultado dentro de um armário.



Figura 33- Cena da performance “Aparición” de Giusepe Campuzano (2007).

Num contato com a Virgem de Campuzano, tive meu encontro com as estéticas de transgressão barroca do binarismo de gênero e a abertura de novos mistérios. É possível ser masculino e feminino assim como a figura do deus monoteísta ocidental (embora sua função de pai seja supervalorizada). “A figuração da arte na América Latina tomou forma numa pluralidade ambígua. Nossa arte é travesti!” me falou com sua doce voz grave, a santa peruana. “La virgen” que escondia sobre seu manto rococó negro uma bolsinha, num ato de generosidade, resolveu revelar a mim seus segredos.

Com a delicadeza de Nossa Senhora num corpo à semelhança de Todo Poderoso, “La Virgen peruana” me apresentou seu “Museo Travesti” guardado em seu acessório. Eram desde peças de cerâmica da cultura *moche*⁴⁰ a um sapato de plataforma chamado “La Carlita” (um *objet trouvé*⁴¹ surrealista) que tinham como objetivo “deslocar andróginos e travestis das margens para o centro da história do

⁴⁰Cultura arqueológica do antigo Peru, que se desenvolveu entre os anos 200 e 700 d. C, no vale do rio *Moche* (atual província do *Trujillo, La Libertad*). Esta cultura se estendeu em direção dos vales da costa norte do atual Peru.

⁴¹Termo criado por Marcel Duchamps no início do século do XX. Refere-se à arte realizada a partir de objetos que não são considerados artísticos mas que normalmente passam a assumir uma função artística (no inglês, *found art* ou *ready-made*).

Peru, como estratégia transformadora a partir da memória em direção à reivindicação social”⁴².

Segurando a minha mão, a santa me conduziu a um lugar subterrâneo através das escadas no interior da bolsa. Bem longe, um som não identificado que, à medida que vamos descendo às profundezas desse inferno, começo a reconhecer como um o solo de guitarra e de sintetizadores. Era a voz de David Bowie que me dava as boas-vindas a mais um dos microcosmos que me fora mostrado nesta viagem psicodisléptica. Na melodia de suas canções, Bowie me explicava que naquele lugar a alegria era o principal antídoto contra a realidade reacionária do mundo, no atual contexto. Em grandes queijos, dançavam *stripers* de ambos os sexos, poetas recitam suas odes no bar do *boliche*⁴³, artistas plásticos e músicos que abriam seus corpos à comoção gerada neste espaço.



Figura 34- David Bowie atuando.

No balcão do bar, entre latas de sopas *Campbell's*, doses generosas de vodka e pílulas de LSD, Andy Warhol ataca de *barman* e preparam muitos *bloody maries* servidos como cortesia a toda aqueles jovens entregues àquela festa dionisíaca.

⁴²Extraído da entrevista concedida por Giuseppe Campuzano a Lawrence La Fountain- Stokes. Em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>.

⁴³Termo usado em espanhol para referir-se à discoteca, boate, lugar para dançar. Na sua maioria, são lugares subterrâneos, usados para reunir os grupos de gays e lésbicas. Eram alvo da repressão no período ditatorial dos anos 60-70.



Figura 35- Andy Warhol em seu visual andrógino.

É óbvio que Dionísio era invocado naquele antro. Warhol servia as bebidas, num visual que lembrava Marilyn Monroe e que combinava com a beleza enigmática da Mona Lisa bigoduda de Duchamps que decorava a parede do bar. Todos reunidos, em busca de seus quinze minutos de fama.

Numa mesa ocupada por vários figurões do *metiér*, ouviam as divagações do artista plástico e sociólogo Roberto Jacoby que explicava aos que lhe davam ouvidos à uma de suas novas elucubrações que ele chamava de “estratégia da alegria”. Nas palavras de Jacoby: “refere-se a estas disruptivas ações culturais que procuraram a defesa do estado de ânimo e buscaram potencializar as possibilidades dos corpos, diante da feroz estratégia de ordenamento concentracionário e aniquilação desdobrada pelo terrorismo de Estado.”⁴⁴ A reação contra a repressão imposta pelo sistema expressa através das festas e da alegria; uma forma de resistência política que ocorrem no espaço *underground* através de micro reuniões sociais. A festa nunca pode acabar!

⁴⁴Catálogo da exposição “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta em América Latina”, Museo Nacional- Centro de Arte Reina Sofia.

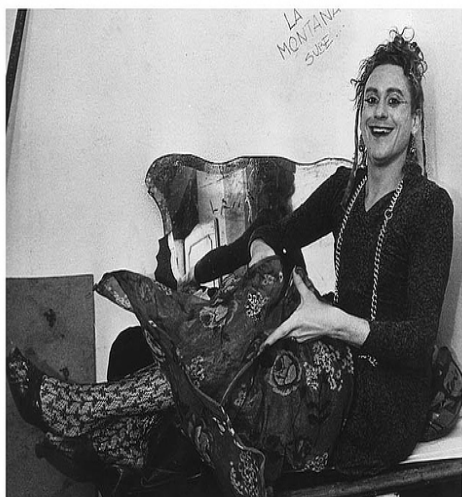


Figura 36- Roberto Jacoby em um de seus happenings.

Dentre os muitos comentários feitos pela Virgem, em nossa peregrinação por esta caverna, ela me mostra o aspecto político e estético. Neste sentido, estávamos em um espaço de experimentação onde os atos performativos são constantes. Bastou refletirmos sobre esta possibilidade que me deparei com um encontro surpreendente entre o poeta e *performer* Batato Barea⁴⁵ e *Las yeguas del apocalipsis*⁴⁶. Enquanto Barea atua em sua última obra “*Las locas que bailan y bailan*” (em homenagem às Mães da *Plaza de Mayo*), Lemebel e Casas dividem a cena na performance/ instalação “*Las dos Fridas*” (1990) – ambos abençoados pela santa subversão da Virgem de Campuzano (a padroeira do submundo).

⁴⁵Autodenominado “clown-travesti-literário”, Salvador Walter Barea (ou Batato Barea) foi figura importante para a formação do teatro contemporâneo e do movimento underground na Argentina na década de 80. Palhaço, *performer*, artista *variété* e poeta, Batato Barea nasceu em 1961 e morreu em 1991.

⁴⁶Coletivo artístico *chielno* formado por Pedro Mardones Lemebel (1955- 2015) e Francisco Casas (1959). O coletivo nasce e se desenvolve num contexto de “transição democrática” chilena logo após a ditadura militar (197-1988). Em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>



Figuras 37 e 38- Batato Barea e *Las yeguas del apocalipsis*.

To be or not to be? – Mais de sete vidas em um único corpo

“Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher
Sou a mesa e as cadeiras deste cabaré
Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo”

(*Mal Necessário*, de Mauro Kwitko)

O sereno que cobre a cidade, nas noites escuras e frias de inverno, cai e faz pesar minhas asinhas “technocolors” - apêndices de um exoesqueleto imaginário. Em dias como esse, a alternativa é se sentar na sala de casa e receber as colheradas Fantásticas que nos são empurradas goela abaixo pela Vênus platinada. Nas casas das famílias mais conservadoras, não pode faltar uma boa reunião diante da telinha, no sacrossanto horário de domingo à noite. Impossível não visualizar a imagem, como tela pintada por um exímio retratista renascentista: o pai, chefe do clã, ostentando sua enorme barriga coberta pela camisa de gabardine; sua esposa, devota esposa que carrega no meio da cabeça sua coroa de rainha do lar em forma de coque; a filha mais velha que namora no mesmo espaço, sob os faróis vigilantes dos seus e o casal de filhos mais novos que fingem fazer a lição de casa na mesa principal. Cenas de muitas das sagradas famílias, engolidas pelas notícias bombásticas de mais uma semana que se vai.

Entre notícias de desaparecimento repentino de artistas e personalidades e pronunciamentos de presidentes fardados, um delírio visual me envolve como num bando de borboletas, do qual pertencço. Ouvidos tomados por uma doce melodia em falsete, visão nebulosa talvez pelo rocio do inverno, Shiva resolve me visitar com seu bailar epiceno, levado por um mantra que não pode ser entendido racionalmente. O indivíduo franzino, coberto de couro, coleira no pescoço diante de um lance de escadas que, mas me faz lembrar as grades de uma prisão é Ney Matogrosso. Movimentando o quadril e os ombros de maneira lânguida e cantando: “Sou o certo, sou o errado, sou o que divide/ O que não tem duas partes, na verdade existe...”, seu teatro gestual vai me ajudando a compreender que somos muito mais que convenções

institucionalizadas e que é preciso romper com estas cadeias que nos prendem e nos impossibilitam de viver a plenitude do desejo.

Envolto pela notação musical que se aproxima dos falsos gemidos de gozo das prostitutas e michês que comercializam seu sexo em busca da sobrevivência, tanto nos luxuosos hotéis das metrópoles como à beira das rodovias que levam ao interior, me recordo com memória pubente da descoberta do prazer antes proibido pela rigidez moral. A letra dessa ode profana, entoada pelas bacantes nas festas do deus das orgias, me conduz ao porão da minha casa (lugar da recordação e do esquecimento). Neste ambiente que guarda minha *arquivada*, busco as ruínas que constroem meus sentidos e sentimentos. Entre objetos e poeira, um baú contendo revistas em quadrinho e uma fita VHS. O que teria de especial nestes elementos? As tais revistas e o vídeo constituem a memória do desejo de um garoto em busca de seus prazeres dissidentes.

Os desenhos de Carlos Zéfiro são o manual de educação sentimental de muitos adolescentes dos anos 50-60, que mostra a clandestinidade da vida sexual de jovens consideradas castas mas, na tentativa de aprisionar o príncipe encantado, se entregam à prática do coito anal. Sob o mesmo viés proibitivo, aparece a personagem do padre que “papa” as mulheres casadas que fazem do confessionário seu divã ou “sodomiza” o jovem rapaz que é oferecido ao serviço eclesiástico pela mãe beata. Essa relação entre Ganimedes e Zeus traz em sua subjetividade, um amor que não se ousa dizer o nome, despertando em mim um misto de curiosidade e excitação.

O vasculhar do baú *memorabilia* púbere é revisitar a experiência dos encontros escondidos nos terrenos baldios, onde a descoberta da sexualidade acontecia de forma coletiva, através do toque e dos delírios masturbatórios. Este jogo comum à convivência masculina é a primeira lição da escola de educação sentimental que, através da curiosidade, permite a vivência do próprio corpo quanto do corpo do outro e desperta a identidade do sentir e de quem sente no sentir através do toque. A pele é peça principal neste quebra-cabeça humano, pois se mostra como o órgão responsável pela abertura para fora – ato que potencializa a afetação. Neste sentido, o tocar é o primeiro movimento que nos seduz, conduzindo à busca de outras possibilidades de afetos e sensações. Para ficar mais pomposo, nada como repetir a palavra do pensador da *expérience de la liberté*: o tocar é esta onda, este flutuar que o chupar repete, que volta a jogar e a pôr em

jogo o desejo de se sentir tocado e tocar, o desejo da experiência pelo contato com o exterior. Muito mais que experiência “pelo contato” se trata da experiência como contato em si mesmo. Todo meu ser é contato. Todo meu ser é tocado e toca. Isto quer dizer também aberto para fora, aberto por todos os seus orifícios, meus ouvidos, meus olhos, minha boca, meu nariz – e claro, todos esses canais de ingestão e digestão como aqueles de meus humores, de meus suores e de meus fluídos sexuais⁴⁷.

No jogo coletivo do sentir/sentido, a pele é a rede que recebe a bola lançada pela força dos afetos e se esforça para se estender ao redor de novas aberturas, destas entradas e saídas. Assemelha-se também à experiência do camping: uma cobertura que, ao mesmo tempo, “situa e especifica-desenvolve para si mesma esta capacidade de ser afetado e desejá-lo. Cada sentido especializa a afetação segundo um regime distinto – ver, ouvir, cheirar, degustar – mas a pele não para de relacionar estes regimes entre si, sem reintroduzi-los de maneira confusa”⁴⁸. Ao assumir a capacidade mimética da serpente do paraíso edênico, a pele que me envolve não é a mesma mais que o desenvolvimento e a reinício do jogo; a apresentação geral de toda a inscrição do corpo (de toda a sua fluência).

A “jam session” vai começar! Participantes tomados pela curiosidade e apreensão, se aglomeram em busca de intimidade, em meio ao espaço público. A música de corações em taquicardia e a respiração ofegante dos jovens garotos se misturam ao suor de nervosismo causado pela possibilidade do flagra e da humilhação pública. O movimento do toque não estará associado ao simples ato de tatear (comportamento cognitivo, não afetivo) mas, carregado de sentido, o tocar acaricia, é essencialmente carícia. Ou seja: é desejo e prazer de aproximá-lo o máximo possível a uma pele-humana, animal, têxtil, mineral-e de empregar esta proximidade para pôr o jogo das peles uma contra a outra.

Peles e pelos que se roçam, num misto de desejo e proibição, a “jam erotique” retorna ao ritmo, num jogo de dentro/ fora (um tomar e deixar de espaços que criam um movimento de continuidade e descontinuidade); abertura de novos espaços, gerando aproximação. A aproximação desses corpos cobertos por um casulo imaginário vale como movimento superior da proximidade que nunca se anulará em uma identidade já que o “mais próximo” deve estar mais distante,

⁴⁷ NANCY, Jean-luc. Idem. P. 16-17. Livre tradução.

⁴⁸ Idem. P. 16- 17. Livre tradução.

infinitamente distante para ser o que é. Em seus tremores de prazer, o contato associa o gozo ao movimento; ao tocar-se.

A *contact improvisation* chega ao seu ponto máximo, quando os corpos em transformação se contorcem de prazer e encantamento pela descoberta de novas sensações. No espaço da improvisação, tudo deve acontecer como um delírio, sem muita racionalização e de modo rápido para que ninguém seja surpreendido por uma interrupção inquisitória. É preciso ter *timing* para poder aproveitar cada instante desta “jam erotique” e, neste sentido, o mestre Merce Cunningham tinha razão ao defini-lo como “uma percepção do tempo que resulta de relações ‘simultâneas e múltiplas’”⁴⁹ É um sentido ‘particular’ do tempo que implica que cada corpo saiba e antecipe os movimentos dos outros sem que os veja”⁵⁰.

O jogo do toque nas “brincadeiras de rapazes” acontece como na dança moderna de José Limón—na qual, a queda, a recuperação e a suspensão são chamadas de *suspiros do corpo*⁵¹ (neste caso, ao êxtase sexual; ao gozo⁵²). Neste sentido, a modernidade traz para a dança uma pulsão erótica que se torna notória pela configuração das novas proposições técnicas e corporeidades. Como não recordar da *Mamá Grande* Martha Graham passando pelo palco em contrações e giros, na pele de sua Jocasta, de *Night Journey* (1947)? É a matriarca da *Modern Dance* que promove a contração à condição de motor do movimento dessa nova dança e libera o movimento do quadril aprisionado durante séculos pelo ballet clássico – transformações suficientes para aproximar o corpo dançante do ingênuo Eros grego.

O toque também está presente nas práticas obscuras das “pegações” em banheiros públicos, na qual a abordagem inicial se dá a partir do olhar. O corpo é infiltrado pelos olhos embebidos e flamejantes de desejo e atende ao convite para se experimentar o prazer antes sublimado e até considerado sujo. O cheiro de urina, o som da descarga e o abre-fechar da porta principal demarcam o universo dos corpos.

⁴⁹ GIL, José. *Movimento total – O corpo e a dança*. P. 118.

⁵⁰ Idem. P. 118.

⁵¹ Entrevista do bailarino mexicano Rafael Carlín (expoente da dança que trabalha com a técnica de José Limón), concedida ao jornal *Informador* em 24/11/2014. <http://www.informador.com.mx/cultura/2011/293401/6/acerca-de-la-tecnica-limon.htm>.

⁵² Compara o movimento de queda e recuperação presente na técnica de Limón à antítese excitação e gozo no universo das práticas sexuais.

O mundo dos corpos tem parte com o imundo; mundo que envolve o corpo febril, coberto por microrganismos, obeso, delirante e viral que, impregnado de muitos corpos, promove contatos contagiosos. Não há isolante que livre a alma de tal onda envolvente. Na fumaça do narguilé da lagarta azul de Alice⁵³, a pergunta aterradora. É preciso responder ao enigma (“-Quem é você?”) e comer do cogumelo que nos permite crescer de um lado e encolher do outro.

Numa atmosfera de paixões proibidas e pensamentos tortuosos, nossos Dzi meninos se relacionam com suas interrogações adolescentes, na tentativa de digerir o cogumelo que fará deles os crescidos/encolhidos. A pergunta que incomoda como o espinho na carne paulino⁵⁴ perturba alguns dos nossos palhacinhos. Comer o agárico mágico é um passo significativo para adentrar o universo desautorizado a um jovem menino dos anos 60 - universo esse que por uma parte se pode dizer de expansão mas finita, por outro lado, é considerado um “multiverso”⁵⁵. Para Wagner Ribeiro, tal ato significaria um movimento de passagem à dimensão do “erro”. Como num ato de desobediência induzida, o provar do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal faz com que a futura mãe Dzi sinta em seu corpo o peso da culpa e da condenação. A descoberta de sua sexualidade, negada e tolhida por um forte conservadorismo, é vivenciada sob a experiência do pesar sobre o corpo diante das dificuldades de se aceitar e ser aceito socialmente. Mas, a paralisia momentânea de “Sili” Wagner é interrompida, o casulo se rompe e eis que surge uma linda borboleta a explorar o universo artístico e divagar pela filosofia.

Com suas asas ornadas por delicadas miçangas multicoloridas, a *new butterfly* Ribeiro desenvolve um fazer artístico baseado no pensamento junguiano. Uma arte costurada à mão, a exemplo de seu trabalho com o artesanato que passou a desenvolver após abandonar a Medicina (curso que o trouxe ao Rio de Janeiro na tentativa de um futuro profissional vislumbrado por muitos rapazes da época). O artista que se liberta de sua crisálida surge reencantado pela experiência do amor. Proferindo frases como: “Só o amor constrói”, inicia seu voo num céu iluminado e coberto por estrelas fosforescentes.

⁵³Inspirado no capítulo V de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

⁵⁴Referência à metáfora usada pelo apóstolo São Paulo em uma de suas cartas (ver 2 Co. 12. 7).

⁵⁵Nancy, Jean- Luc. *Archivida. Del sentiente y del sentido*. P. 35-6.

No imaginário coletivo de muitos dos jovens participantes das “jam erotique”, o Deus pintado no afresco que embeleza suas capelas sistinas não está com suas mãos estendidas à sua amada criatura, a convidando para que juntos conheçam os prazeres e as mazelas da vida. Mas, pelo contrário, as mãos do Criador conservam o dedo em riste, numa atitude de punitiva. Elas não trazem mais o poder da vida, mas a força da condenação. Cabe à criatura vencer a imobilidade. É impossível ficar imóvel no jogo de contato improvisação. A ordem (se é que ela existe) é sair da zona de conforto e explorar as diversas possibilidades do corpo.

A perturbação que toca a alma e se expressa no corpo de Wagner Ribeiro é fruto da construção de uma figura divina que necessita daquilo que costumamos chamar fé para se relacionar com o homem ou por um interesse que se deve a um interesse maior da cultura, da língua e do pensamento. O próprio de “Deus” advém precisamente do fato de que se promova um nome comum em um nome próprio e que “o deus”, como categoria do ente, desaparece na singularidade de uma pessoa⁵⁶.

Numa sessão solitária de BDSM⁵⁷, nosso Dzi primaz busca prazer nas dores e humilhações das vozes conservadoras que o atormentam a fim de apaziguar a profunda angustia do reconhecimento de si. Vestindo couro e trazendo seu chicote em punho, Ribeiro serve-se do sofrimento como quem constitui um corpo sem órgãos e se desprende de um plano de consistência do desejo.

A entrega do corpo nas mãos de *Pietà*⁵⁸ permite ao ser em crise uma experiência de descontinuidade deste corpo que é visto como uma construção harmônica. O corpo, massa imóvel que pesa nos braços da Virgem, é o lugar de todos os acessos. Cada um de nós é uma virgem pelo fato de nos apresentar abertos às situações que nos angustiam.

O jogo ambíguo de abrir e fechar apresenta a loucura como o único acesso de revelação do corpo. Nas palavras daquele que têm as chaves que abrem esse portal misterioso: não existe crise, nem contorção, nem espuma, tão pouco lugar

⁵⁶Nancy, Jean- Luc. *Archivida. Del sentiente y del sentido*. P. 48. Trecho de minha livre tradução.

⁵⁷Termo pertencente ao universo do fetiche sexual que está relacionado à toda a prática de bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo.

⁵⁸Faço uma referência não apenas à escultura de Michelangelo mas também ao movimento de contração abdominal no qual está fundamentada a técnica de dança moderna, idealizada pela bailarina norte-americana Martha Graham, que recebe o nome da obra de arte.

para vocês e eu ao mesmo tempo em um mesmo espaço ao mesmo tempo. Não existe segredo do corpo para nos comunicar nem segredo para nos revelar. O revelado é que os corpos são mais visíveis que qualquer revelação⁵⁹.

Sair da letargia do casulo consiste em designar o termo “deus” de modo que escape à circunscrição do pensamento do “divino” e das aparências. Neste sentido, Wagner vence suas guerras interiores através do amor, tendo sua arte a principal arma capaz de exterminar seus conflitos pessoais.

A libertação do invólucro que recobre uma bela lepidoptera começa a partir do momento que se reconhece Deus como aquele se preocupa em ser desprendido, livre, absolvido. Através deste movimento, mamãe Wagner pode alcançar a pobreza de espírito que o ajudou a compreender o real sentido da palavra amor. Um modo que transcende a muitos sermões e liturgias religiosas tradicionais, permitindo a compreensão do ato de absolvição como dissolução de toda propriedade de Deus, assim como de mim mesmo, a fim de poder possuir seu conhecimento e amor.

Quiçá o afresco que decora o teto imaginário de muitos de nós, ganhe novos traços quando compreendemos que cada um de nós, com nossas diferenças, forma o lugar de própria ação de Deus (independentemente de nossas particularidades). Toda a criação, até aquela que se considera abominável, surge nele. Borboletas também sangram, sofrem e choram...⁶⁰ É preciso bater suas asas com força tal que se consiga saltar para fora do abismo.

No universo de novas descobertas e proibições que se esquadrinha para um jovem interiorano como Wagner Ribeiro, a ideia de Deus começa a não ter tanto sentido, quando o foco direciona-se à constituição do corpo. Neste sentido, Deus já não tem corpo. O mundo deixa de ser o espaçamento de Deus e se converte ao mundo dos corpos. Deus inominado que se desvanece de modo inominável.

O odor que exala dos banheiros públicos que servem de local dos encontros homoeróticos flagra um fato inusitado: a podridão do espaço livre, decomposição do corpo da Morte dissolvido neste mundo inédito que se desponta. É a morte da ingenuidade infantil e o nascimento da malícia que envolve um

⁵⁹Nancy, Jean- Luc. *Corpus*. P. 44. Trecho de minha livre tradução.

⁶⁰Verso do poema “Borboletas também sangram”, de autoria do Dzi Croquette Bayard Tonelli, que compõe o livro *Dzi in verso* (lançado em 2009 pela editora Ibis Libris).

sentimento que não tem nome nem língua alguma⁶¹. Somente os que conseguem atravessar o rio serão capazes de desvendar as belezas ocultas em sua outra margem.

O pulo do gato que me permite responder a interrogação misteriosa da lagarta azul que vagueia a fumar no meu país de maravilhas está no ato de romper a crisálida (a embalagem que escondem meu devir borboleta). É a ruptura do ser que revela a presença verdadeira na igualdade da verdade e em seu gozo. Uma simples resposta (“Eu sou!”) é capaz de romper a carapaça que esconde o meu ser, abrindo passagem para uma dimensão além do abismo. Num golpe, surge o inseto colorido em seu bailado envolvente, ao som de “Assim falou Zaratustra”⁶². Borboletas também sofrem, sangram e se desesperam...

3.1

Mistério sempre há de pintar por aí

Antes de eclodir a cápsula que abriga o novo que há de vir, precisamos desbravar este microcosmo puposo (o estágio que antecede o desabrochar da borboletude). Muitas podem ser as surpresas desveladas, com o romper da película sedosa que recobre o mundo-crisálida. Esperar o instante exato da eclosão é acreditar na abertura e associação de novos mundos e novas propostas de vida.

No princípio era o ovo; a célula matriz; o zigoto que evolui a corpo com suas idiossincrasias. Ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo interior (um autêntico corpo sem órgãos).

Aparentemente imóvel, o mundo-casulo tem seu interior cheio de movimento, definido por eixos e vetores, gradientes e limiares, mutações de energia e migrações. Movendo-se caleidoscopicamente, sua existência independe das formas acessórias pois, seus órgãos somente aparecem e funcionam como intensidades puras.

Voltando a pairar nas alturas do céu azul de 08 de agosto de 1972, avisto uma cena aparentemente comum, nas ruas fervilhantes de Copacabana, no Rio de

⁶¹Nancy, Jean- Luc. *Corpus*. P. 44. Trecho de minha livre tradução.

⁶²Referência ao poema sinfônico de Richard Strauss, composto em 1896, inspirado na obra homônima de Nietzsche.

Janeiro. Sentado em uma mesa de bar e tendo como companhia o frio de sua costureira cerveja, vejo um Wagner desiludido com suas mal sucedidas experiências comerciais e em busca de respostas às questões existenciais. A chegada dos amigos Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli tornava o encontro casual, porém rotineiro.

Acontecia ali a primeira reunião de uma família liderada pela “mãe” Sily Dale e suas “irmãs” Bacia e Rainha. Seguindo a ordem do discurso, lugar de mulher é na cozinha. Na mesa de delírios e delícias artísticas, dona Sili apresenta um prato inédito que saciaria temporariamente a fome desbundada de muitos. O manjar dos deuses tem nome e sobrenome: Dzi Croquettes⁶³. A receita simples exigia um caldeirão de muitas culturas, onde se misturava uma colherada do pronome inglês *the* exageradamente abrigado e um bom bocado de carne humana da melhor qualidade.

Reunidas ao redor da mesa, as três irmãs resolvem vestir o avental purpurinado e colocar a mão na massa, cheias de euforia e força. Nasce a ideia, o corpo sem órgãos posto para amadurecer sob o véu sedoso da crisálida.

Para tornar o prato ainda mais consistente, dando liga à massa e correspondendo a ordem da heteronormatividade nossa de cada século, mais um membro é incluído nesta família: o “pai” (Lenie Dale). Homem na cozinha, só serve para amaciar carne. Neste sentido, o bailarino é enxertado neste clã com a função de transformar a carne endurecida por valores machistas, que desqualificava a potência da dança masculina, em peças frescas do melhor filé brasileiro.

Fazendo uso de todos os utensílios encontrados na cozinha de sua fiel esposa, papai Dale dá duro na trupe, moldando o físico dos artistas com uma forte técnica de *jazz dance* americano—linguagem que dominava com maestria a ponto de ter sido considerado uma promessa como bailarino na Broadway. Mas, homem

⁶³Os relatos sobre a origem do nome do grupo divergem entre os componentes. No documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, o ex- componente Benedito Lacerda afirma que a escolha se dá porque, na ocasião do batismo, os amigos comiam croquetes (o que serviu de inspiração). A expressão ‘croquette’ também está associada ao *The Crockets*, uma das manifestações do movimento de libertação das minorias sexuais chamado *gay- power* nos Estados Unidos que estavam no auge nos anos 70. O movimento de libertação gay aconteceu em finais dos anos 60 e início dos 70 na América do Norte, Europa Ocidental, Austrália e Nova Zelândia e é conhecido por suas relações com a contracultura da época.

que é homem dança? Deixemos esta pergunta para mais adiante. Sigamos o percurso.

O mundo-casulo é um Lugar, um Plano e um agenciamento de elementos, coisas, fragmentos de tudo. Um corpo sem órgãos que opera no coletivo, de forma cambiante e transpondo limiares. Desta forma, à medida que outros membros se agregam a esta comunidade, novas subjetividades e particularidades são acrescentadas a este projeto de arte e de vida.

A cada dia acrescentavam-lhe os que iam sendo salvos. Salvos da caretice e do panorama verde musgo imposto por uma política de ordenamento social aplicada pelos militares e que tomava conta de toda a América Latina. Tomados pela empolgação dos quatro novos amigos, Rogério de Poly (a Pata) ouve o “vinde após mim” de seu irmão Reginaldo, entre sua experiência como cantor a este surto artístico.

Logo, o burburinho sobre o espetáculo começou a circular e outras pessoas foram recrutadas. Desta vez, surge Paulo Bacellar (a “filha” Paulete) que traz de cola Cláudio Tovar (uma das “sobrinhas”). Dançarino autodidata, Paulete era a sensação das festinhas e matinês do bairro de sua cidade de origem em São Paulo por conta de seu suingue e carisma. Tovar que chega com uma tradição acadêmica, agrega sua experiência em cenografia, desenho e figurino à companhia.

Reunidos em torno de uma mesa para celebrarem a amizade, a beleza e a frescura que compõem a vida, outros discípulos se achegavam. Para ocupar os demais lugares deste banquete, chega o garoto Ciro Barcelos (a “filha” caçula Silynha Meleca), a “sobrinha” Benedito Lacerda (batizado de Old City London) e Roberto de Rodriguez (“tia” Rose).

Foi preciso atravessar a Macedônia para que o time se completasse. Em São Paulo, durante a temporada na boate Ton-Ton Macoute (março de 1973), Lennie reencontra o amigo bailarino Carlos Machado (Lotinha) e finalmente, Eloy (que começa como camareiro do grupo e começa a ganhar projeção com a convivência).

O quadro está concluído e a mesa completa. Chega o momento de erguer o corpo, agradecer, repartir e, num ato antropofágico, comer a carne Dzi e torná-la corpo que nunca é o seu, o meu... Em memória de mim? Não, em memória de nós que os órgãos se distribuem sobre este CsO.

A forma motriz que conduz a lagarta a buscar no casulo o microcosmo liberador de transformações do ciclo de pupa é o desejo; o anseio em abandonar sua condição asquerosa, chegar ao ápice da metamorfose e explorar as alturas nos jardins floridos da existência. O CsO é o desejo, é ele e por ele que se deseja (...) Há desejo toda vez que há constituição de um CsO numa relação ou em outra⁶⁴.

No ato de encapsular-se realizado pela lagarta constitui-se uma dança de transição (sempre ao som de Zaratustra). O desejo da pupa será aliviado no prazer de tornar-se borboleta, ser presenteada com asas coloridas e resistentes, prontas para o voo rasante. Um prazer que obtido não somente para calar um momento de desejo, mas obtê-lo como modo de descarregá-lo no próprio instante e de descarregar-se dele. A impossibilidade do gozo está inscrito no desejo marcando o Ideal, em sua própria impossibilidade.

A eclosão do casulo e o estrear das nossas borboletas na esfera da projeção tem data e local marcados: maio de 1973, Teatro Treze de Maio (São Paulo)⁶⁵. Em minha pausa para um descanso de minhas asas escandalosas, resolvo passear pelo Largo do Arouche e admirar a graça dos garotos que transitam sem destino nas noites paulistas, até que encontro um pedaço de jornal escondido em um dos bolsos de meu velho e surrado casaco de general. Um “tijolo” anunciava a chegada dos Dzi Croquettes à maior metrópole do Brasil. Por conta da supressão de uma peça antes em cartaz na Boate Ton-Ton Macoute, a companhia ganha a pauta do teatro.

Decidido a saber do que tratava aquele espetáculo de nome quase que impronunciável e que mexia com os ânimos da juventude paulistana, segui até a rua 13 de Maio, 134 (no bairro do Bixiga). Quem sabe as evidências numerológicas me levem a mais uma daquelas enfadonhas apresentações de teatro, com um final previsível? Ledo engano! A pouca infraestrutura do espaço não foi capaz de me roubar a sensação que experimentei no momento que as cortinas se abriram e uma figura esguia atravessava o palco correndo, usando um vestido longo, uma capa esvoaçante, um elemento cênico semelhante a uma tocha

⁶⁴ Deleuze, Giles & Gattari, Félix. Mil platôs. v. 3. p. 32.

⁶⁵ “Tijolo” com divulgação do espetáculo no Teatro Treze de Maio (SP). Fonte: <http://acervo.folha.com.br/>

10, 15 e 20 horas. No ginásio do Ibirapuera, Arqueobancadas, Crianças até 12 anos, Cr\$ 8,00. Adultos arqueobancada, Cr\$ 12,00; cadeira, Cr\$ 20,00; cadeira especial, Cr\$ 25,00. Irls (5 pessoas), Cr\$ 150,00. Descontos especiais para grupos acima de 25 pessoas.

DZI CROQUETTES — No Teatro Treze de Maio (r. 13 de maio 134 fone 256-001). Quartas e quintas às 21 horas; sextas às 21 e 24 horas; sábados às 20,15 e 22,30 hs., domingos às 18 e 21 hs. Ingressos a Cr\$ 25,00 e Cr\$ 15,00 (estudantes).

HERMETO PASCHOAL Acompanhado de Hamleto Stamato (sax-tenor e flauta); Waldemar Justino (sax-alto, baritono e tenor); Nivaldo Ornela (sax-tenor e flauta) Realcino Lima Filho (bateria, piano, violão e percussão); Antonio da Anunciação (percussão e bateria) e Mathias da Silva Matos (contrabaixo acústico e elétrico), se apresenta de hoje a domingo no Teatro Record da rua Augusta. Hoje e domingo às 21 horas: sábado às 20 e 22 horas. Ingressos a Cr\$ 20,00 e Cr\$ 10,00 (estudantes).

Música

5.º CONCERTO SINFONICO - da Orquestra Sinfônica Municipal regida pelo maestro Roberto Schnorrenberg e tendo como solista o violinista Leon Spier, às 21 horas no Teatro Municipal. O violinista alemão iniciou sua carreira profissional na Argentina, onde, durante oito anos foi Concertino da Orquestra de Câmara de Associação Amigos da Música de Buenos Aires. Foi primeiro violino concertino nas Orquestras do Estado de Franconia, da Nuremberg, e Filarmônicas de Bremen, Estocolmo e Berlim. Sua apresentação em São Paulo é parte de uma série de concertos pela América do Sul e Caribe. No programa, Couperin-Milhaud; Prokofiev; Nepomuceno, e A. Dvorak. Domingo às 10 horas, no "Concerto Matinal", o mesmo programa.

A panapaná trouxe consigo resultados importantes para o contexto de repressão que acometia nosso país. Podemos dizer que, pela primeira vez, localmente, um grupo de homens supostamente “travestidos”, isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino, irrompia num teatro economicamente reservado a classes burguesas com preocupações intelectuais, em vez de alojarem-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates, lugares destinados àqueles tipos de espetáculo⁶⁶.

⁶⁶Lobert, Rosemary. *A palavra mágica*. P. 28.

A fim de contornarem os olhos de raios-X da censura e orientarem o espectador, os Dzi Croquettes anunciavam seus espetáculos como “shows de travestis” nos classificados da imprensa escrita. Respondem ao apelo do público, resolvem assumir a estética e aceitar a classificação de “andróginos”, variante mais florida e com uma menor associação com o *underground*.

A ida para o Treze de Maio também põe fim, ainda que temporariamente, ao período de “vacas magras” que qualquer jovem companhia de artes cênicas naturalmente passa, antes de consolidar uma carreira. Com os lucros obtidos, os atores/ bailarinos montaram sua empresa teatral independente (O Grupo Treze); tornaram-se sócios, em mesmo pé de igualdade. O sucesso financeiro é a garantia e a certeza de quanto mais purpurina melhor para fazer acontecer nos novos caminhos que se revelam.

Os padrões machistas de um casamento heteronormativo no qual o homem é responsável por prover sua casa e a mulher desempenha o papel de zelosa dona de casa e mãe prestativa são destituídos. Os tempos difíceis da Mr. Pujol, quando papai Lenie é o único a possuir um soldo que sustentaria a família, têm seu fim. A fase Treze de Maio causa uma verdadeira revolução feminista no seio da Dzi família (sem necessidade de se queimar sutiãs em praça pública). A igualdade salarial é uma realidade na comunidade Croquette.

O sucesso com público e o crescimento financeiro faz pulular ideias entre os componentes do grupo e seus fiéis seguidores que sempre contribuíam com algo que enriquecia ainda mais o espetáculo. A mariposa matriz sente a necessidade de procriar e perpetrar sua espécie. Levados por essa cadência, eles resolvem promover e produzir um espetáculo paralelo que recebe o nome de *As Fadas do Apocalipse* (talvez acompanhando a paródia escatológica de Pedro Lemebel⁶⁷ e as suas *Éguas do Apocalipse*). Seu objetivo era estender o grupo e apresentar a versão biologicamente feminina da peça, as Dzi Croquettes⁶⁸.

⁶⁷Foi escritor, cronista, artista plástico e *performer*. Sua escrita aborda a temática da marginalidade chilena utilizando referências autobiográficas. Em 1987, em parceria com o escritor, artista plástico e então, estudante de literatura criaram o duo *Las Yeguas del Apocalipsis*.

⁶⁸O elenco era formado por Carmen Maria, Célia Camarero, Cintilante (Cíntia Grillo), Dilma Fuentes, Duse Nacaratti (Eleonora Duse Nacaratti), Helô (Heloísa), Leila Zodíaco (Leila de Souza Neves; nome artístico atual: Leiloca Neves), Lidoka (Maria Lídia Martuscelli), Lu-mimosa (Maria Luisa Tisi; nome artístico atual: Lu Grimaldi), Malu (Maria Lúcia Prado), Nenen Mol, Olivinha (Olívia Maria Salles de Araújo), Paula Sarmiento Regina Chaves (Regina Maria Rodrigues Chaves), Regina Müller (Regina Aparecida Polo Müller), Silvia Corso, Tetê Maciel (Maria Tereza

O investimento foi um grande fracasso comercial e dada a necessidade de arcar com os compromissos de agenda do elenco feminino, os atores/bailarinos seguiram trabalhando durante todo ano de 1974. O tempo da fatura econômica causada pelo sucesso do trabalho inicial foi curto. Acabou-se o que era doce!

O ovo⁶⁹ não é um organismo inativo, ele é corpo que passa por mutações e evoluções constantes. Neste sentido, as mudanças não acontecem apenas no aspecto financeiro, mas também na constituição do grupo. No mesmo ano, a “vovó” Jarbas decide se divorciar da família, piorando a situação. A trupe, num direcionamento cabalístico, passa a ser composta por 13 artistas e redistribui as funções entre seus membros e mantendo o mesmo fervor peculiar ao espetáculo.

A força renovadora da cabala indica transformações de certo modo imperceptíveis, mas que vão determinar os caminhos que se desenham para os nossos palhacinhos. Nesse período, ocorrem mudanças estéticas significativas no trabalho dos Dzi. A fase *Andróginos: Gente computada igual a você* paulatinamente cede lugar à fase *Dzi Família Croquette*. Fazendo valer a lei de Lavoisier que diz que “na natureza, nada se perde, tudo se transforma”, os artistas incorporam algumas ideias e motivos estéticos de *As Fadas do Apocalipse*.

A transição também ocorre geograficamente quando as dificuldades financeiras lhes obriga a se reterritorializarem. No intento de vislumbrar horizontes financeiros um pouco mais estáveis, a trupe volta para o Rio de Janeiro e se instala no Teatro da Praia (entre os meses de fevereiro a julho de 1973). Tudo estava “divino maravilhoso”, com muitas flores, purpurinas e “viadagem”. Porém, avisados previamente pela boca carmin e carnuda de Gal Costa, os Dzi Croquettes constatarem que “tudo é perigoso”. Iniciam os entraves quando na ocasião, a peça é oficialmente censurada por um mês.

Na cabeça da dupla dinâmica da filosofia contemporânea (Deleuze e Gattari, a partir de Antonin Artaud), uma verdade precisa ser dita: “*Os organismos são os inimigos do corpo*”⁷⁰. Desta maneira, perante as situações vividas por nossos artistas, temos que dar a mão à palmatória e concordar com a afirmação. A

Maciel), Tibet (Elizabeth Queiroz), Vera Buono e Zélia Silva. Deste elenco veio dar origem o grupo musical *As Frenéticas*.

⁶⁹Uso o termo “ovo” para me referir à célula inicial do grupo formada por seus primeiros componentes. A expressão também me ajuda a confirmar o aspecto comunitário que é dado ao mesmo quando seus componentes passam a se considerar uma família (não apenas no âmbito do espetáculo como na convivência diária).

⁷⁰Deleuze, Giles & Gattari, Félix. Mil platôs. Vol. 3. P. 24.

convite da Censura, o grupo é entrevistado pelo coronel responsável pelo organismo e Cláudio Tovar assume o papel de “chefe” da equipe e vai tomar um chá das cinco com o meganha. Nesta ocasião, Lenie Dale tinha sofrido um acidente, ao sair de um trabalho na Rede Globo, e se encontrava hospitalizado.

Diante do trono da Rainha de Copas, Tovar ouve sua sentença de cabeça baixa, apavorado com os gritos de “cortem-lhe a cabeça” e sentindo o gosto do chá amargo que é obrigado a provar. A repressão, nossa (des) conhecida, mais uma vez mostra a sua face. O espetáculo é liberado e o croquette se sentia atropelado pelas duras palavras do diretor de Censura.

A vida segue! Um organismo por si só não consegue paralisar um corpo. Ainda que o mesmo organismo seja tomado por células cancerosas, é preciso encontrar uma fuga para fora do organismo. O corpo é o corpo. Ele resiste sozinho.

Alertados pelo coelho branco de Alice, a companhia encerra a temporada no Rio de Janeiro e voltam para São Paulo (agosto de 1974), cumprindo uma temporada no Teatro Maria Della Costa⁷¹ que permite a eles conseguirem o dinheiro suficiente para o pagamento de suas dívidas.

Correndo atrás do coelhinho, que está constantemente por se atrasar, os Dzi Croquettes apresentam-se em uma sessão especial para um clube da cidade de Santos que lhes garante o valor referente às passagens de navio, leiloam seus pertences e fogem para Lisboa. “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!”.

DESPEDINDO-SE DO BRASIL

DZI Croquettes

No Teatro Maria Della Costa

Rua Paim, 72 - Tels. 256-9115 e 32-0263

SOMENTE 20 DIAS

ESTRÉIA AMANHÃ

⁷¹ Reclame cultural do Jornal Estadão em São Paulo. Agosto de 1974.
Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/reclames-doestadao/2010/08/15/dzi-croquettes/>

3.2

Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher

Na corrida desenfreada, sempre atrás do coelho branco, meu devir Alice tropeça e cai num buraco escuro e sem fim. “- Socorro, não estou sentindo nada!”. Em meio à escuridão, vejo um reflexo. Um espelho? Não, uma sala de espelhos. Visões e distorções, um corpo em várias nuances que ocupa lugar num tempo que não é nem ontem, nem hoje. “O corpo ocupa o limite, o extremo: nos vem de mais longe, o horizonte é sua multidão que vem”⁷². Caleidoscopicamente, meu corpo diante dos espelhos toma formas diferentes, girando em espiral e confundindo a visão de mim mesmo - “...os corpos estão mais ou menos escondidos (...) corpos cada vez mais numerosos, o corpo sempre multiplicado (frequentemente faminto, derrubado, assassinado, inquieto e às vezes, que ri, dançarino)”⁷³.

No miolo deste espiral em constante movimento, um olho me encara e pisca suas longas pestanas para mim. Difícil acreditar que, numa multidão de corpos a girar continuamente um olho me fitaria e causaria tanto espanto. Um olho que me é familiar e me interrogava com sua insistente mirada. É o olho de Paulete que se move como um protozoário ciliado me contaminando com suas interrogações e mistério; arrastando o peso do cílio postiço, da sombra e do rímel negros. Os cílios do Dzi são os umbrais do portal que dá acesso a um universo de novas descobertas. Como diz a mãe Graham, são a moldura do olhar, assim como os braços moldam todo o corpo. Seus olhos me chamam, como os de Liza Micheline que canta para mim que a vida é um cabaré. Num *grand jété volé*, mergulhei no interior deste olhos de vidro, como o bailarino Vaslav Nijinsky atravessa a janela na cena final do *pas de deux Le spectre de la rose*, de Michel Fokine. Preciso desvendar o que há oculto no interior do corpo íris que me sonda de longe, pedindo insistentemente para ser penetrado.

⁷²Nancy, Jean- Luc. *Corpus*. P. 13. Trecho de minha livre tradução.

⁷³Idem. P. 13.



Figura 39- Paulette e seu olho ciliado.



Figura 40- O olhar- convite de Liza Minelli em *Cabaret* (1972).

A cada volta neste biocaleidoscópio, uma profusão de cores e sensações que tornam nossa viagem ainda mais intrigante. Ao mesmo tempo, a viagem iniciada no olho que me captura é semelhante ao cair em um buraco negro, que não sabemos onde sua trajetória vai dar. Verdadeiramente, nossos Batman e Robin pós-estruturalistas tinham razão ao dizerem que a subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias⁷⁴. Embora o colorido da íris nos permita esta sensação agradável durante a viagem,

⁷⁴Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 3. P. 36.

não podemos esquecer que é a pupila quem controla a entrada de luz no mundo olho. O caminho é a pupila. Pouca luz, a pupila se dilata e o buraco negro se fará. Questões de Anatomia, baby!

Num ato de *contraction-release*⁷⁵ pupilar, caio num sala cheia de luz, espelhos, roupas, maquiagem e uma gente que preparava como se fora participar de uma festa. Era uma noite agitada de 10 de março de 1974—que coincidentemente, um tal Haroldo André, viria dar uma pinta neste mundo- no Teatro da Praia (RJ); estava no camarim dos Dzi Croquettes que se preparavam para mais uma noite de trabalho duro mas, muito divertido. Numa bancada, caixas de maquiagem, cílios postiços, batons de diferentes cores e potes de purpurina. Em meio a este arsenal de beleza feminina, treze rapazes se acotovelavam, tentando dar os retoques finais em suas máscaras *Anima femina*.

Em frente ao espelho, cada um deles cria sua outra face (um possível alterego) e reforça a purpurina: a arma usada no combate contra a rigidez ditatorial da época. Enquanto Lennnie Dale, sempre nervoso e preocupado com os detalhes, dita as orientações cênicas para a trupe; Paulette, com sua elegância de sempre, contorna a boca de Lotinha com um batom vermelho intenso. É nesta visão que me atenho neste momento.



Figura 41- Paulette e Lotinha no momento de preparação da máscara Dzi.

⁷⁵Uma referência a um dos princípios metodológicos de dança moderna, postulado pela coreógrafa norte-americana Martha Graham (precursora da primeira técnica oficial de dança moderna na história da Dança). Seu trabalho está baseado nos princípios de contração e relaxamento muscular. Graham enfatiza sua dança na liberação das emoções mediante às contrações pélvicas e abdominais, o relaxamento ao inspirar, os espasmos musculares, alongamentos e contrações.

A hora da “montagem”⁷⁶ é considerada um momento sagrado para os Dzi Croquettes. Tudo começa com uma boa base, bastante pancake para servir como a folha em branco onde os primeiros rabiscos de vida surgirão. A cara oval de Paulette recebe as pinceladas brancas, evidenciando o sistema muro branco-buraco negro. Rosto de giz furado com os olhos como buraco negro. O branco do produto vai formando a cabeça do *Clown* que só as crianças notam, por conta de sua inocência; ludicidade que o regime imposto não consegue perceber pois está preocupado em encontrar “chifre em cabeça de veado”. Pobres veados! Assumindo o título de Nijinky, são “Clowns de Deus”, cerceados pela instituição mas que não se dobram à opressão de um sistema e segue numa luta pacífica, ao som das gargalhadas de sua plateia. Nossos palhacinhos não são nada ingênuos, eles sabem contestar às instituições e arrebanhar aliados. Afinal, o palhaço pinta a cara para viver porém, seu humor sempre provoca uma reflexão.

O rosto pintado é apenas um recurso estético, é o acesso à subjetividade de cada indivíduo. Ele não é apenas uma embalagem, um “invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente”. Mas constitui uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos. Desta maneira, cada risco de lápis de olho feito no rosto de Paulette é uma letra, um fonema dentro deste sistema.

O ballet *L'apres midi d' un faune* (1912), de Vaslav Nijinsky não teria sentido sem as “caras e bocas” feitas pelo bailarino durante a apresentação. Uma boca dançante que grita em cena a liberdade do corpo e pelo direito de dançar além do aprisionamento técnico e da necessidade de valoração da crítica. Uma dança sem nome, sem rótulos, sem a necessidade de dizer para que foi criada; sem nada a explicar ou a interpretar. Uma combinação de muro branco e buraco negro ou vice-versa; rostos que se distribuem em todo o sistema, os traços de rostidade que se organizam. Neste sentido, a bancada do camarim se transforma na mesa da eucaristia na qual se reúnem um pequeno Cristo (Wagner Ribeiro) e

⁷⁶“A montagem ou montagem resulta do ato de vestir-se com roupa de mulher e implica em um processo de manipulação e construção de uma apresentação que seja suficientemente convincente, sob o ponto de vista das travestis, de sua qualidade feminina” (Benedetti, 2005: 67). Nos Dzi Croquettes, o ato de montar-se servia como uma maneira deles se aproximarem de um aspecto entre o masculino e o feminino. O grupo mesclava elementos da indumentária de ambos os sexos, numa estética que os aproximava do “clown”. Tal estética é um dos principais recursos utilizados pelo grupo para questionar as instituições.

seus doze discípulos celebrando a beleza da vida, com muito glitter, batom e pó compacto, destituindo dogmas através do amor em suas muitas facetas.

Uma potência semelhante está presente também na dança de Tanaka Min em *La borde* (1986), na qual os olhos dançantes e a boca que treme, tentando pronunciar o impronunciável e/ou anunciar o acontecimento. Tanaka Min usa sua carne para a personificação do poema simbolista *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, apresentando um corpo que vive uma experiência de borda, representada através da loucura e da catástrofe.

Sob a influência do Butô, a dança de Tanaka Min apresenta-se sob a égide de uma definição cunhada pelo dançarino Hijikata Tatsumi. Segundo Hijikata, o Butô é a dança do “cadáver que se coloca de pé arriscando a vida”⁷⁷. Na dança pós-Hiroshima⁷⁸ de Min, seus pés instáveis tateiam o solo; corpo catástrofe que sobrevive a experiência da destruição (a explosão do próprio corpo). Mas, seus olhos e boca bailantes resumem sua performance.

Na dança de Min, a língua ganha um destaque, tornando-se o corpo dançante pela necessidade de dizer o indizível e, ao mesmo tempo, se insere numa situação de “deriva da forma corpo”⁷⁹. De uma maneira semelhante, a boca de cada Dzi Croquettes (exageradamente contornada por um forte batom vermelho) cumpre esta função de dizer aquilo que foi censurado pelo estado de exceção. Não há como não associar o exagerado articular da boca de Lotinha, ao dublar Billie Holiday, à deformação da voz de uma sociedade oprimida pelo aparelho militar.

Como o *Angelus Novus*, de Paul Klee (1920), a máquina abstrata⁸⁰ surge quando não esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência física curiosa⁸¹. Numa espécie de conagração, todos se reúnem no camarim, diante do espelho, trançando riscos no muro branco que dará origem ao rosto. No canto do camarim,

⁷⁷UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. P 5.

⁷⁸Uso a expressão “dança pós-Hiroshima” referindo-me à experiência catastrófica do corpo diante dos horrores causados pelo bombardeio atômico das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra Mundial.

⁷⁹KIFFER, Ana. *Esboços em torno do corpo, impensável*. No prelo, 2015.

⁸⁰A fim pensar o papel do rosto na construção do corpo dançante de Dzi Croquettes, recorro à relação entre o rosto concreto e uma máquina abstrata de rostidade, proposta por Deleuze e Guattari. Segundo os autores: “(...) O rosto nasce de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro”. (APUD DELEUZE, GUATTARI, 2012).

⁸¹Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 3. P. 37.

Cláudio Gaya entrega seu muro branco para que Ney Matogrosso reproduzisse maquiagens semelhantes às que ele utilizava em suas apresentações no grupo Secos & Molhados. Semelhante a um artista plástico que usa o seu pincel para criar realidades numa tela em branco, Ney contorna de preto os olhos de Gaya, destacando o buraco negro. A arte como uma técnica diretamente ligada ao sentimento individual e interior se expressa nos Dzi, num primeiro momento, pela maquiagem⁸².

O interesse de Ney Matogrosso de deixar a sua condição de espectador, chegar ao teatro antes da função e dedicar algumas horas à elaboração das máscaras Dzi, junto aos componentes do grupo, é o mesmo de um artista plástico. Ele explora a paisagem desconhecida e inexplorada do rosto, evocando as paisagens que amalgamava; que teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços. Mesmo quando a devem abstrata, ela não faz senão reencontrar o buraco negro e o muro branco, a grande composição da tela branca e da fenda negra⁸³. O funcionamento da máquina sempre se dará, mesmo produzindo rostos e paisagens, mesmo as mais abstratas. Tais paisagens pintadas por Ney denotam a busca por um país com mais brilho e irreverência, livre da repressão política imposta pelo sistema vigente. A batalha travada por Dzi Croquette quando pinta o rosto e sobe no palco tem como fim a busca da liberdade do ser em sua totalidade.

O buxixo que vem do camarim e o sobe e desce das escadas que dão acesso ao local, mostram a grandeza desse ambiente de conagração. O camarim é o espaço da reiterada consolidação dos ideais dos artistas quanto grupo em suas conversas diárias, opiniões, pré- aquecimentos, comentários e sugestões sobre o trabalho. O tempo dedicado à produção era o momento para a ação criativa no sentido do belo, do forte, do sutil e mesmo daquilo que se considerava fútil, com a possibilidade de reelaboração cotidiana. A cada dia, uma maquiagem diferente, uma roupa nova—fruto da doação de atrizes e personalidades da época, como Gal Costa e Tânia Scher— e um personagem novo. A maquiagem também era o momento do grupo colocar todos os bichos aprisionados pela rigidez social; hora da materialização íntima e invisível do sentimento de cada artista.

⁸²Lobert, Rosemary. *A palavra mágica*. P. 67.

⁸³Idem. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. P. 4.

Debruçados na penteadeira do camarim, cada Dzi risca sua máscara, colorido o muro branco e dando um pouco de brilho no buraco negro. Embora cada qual tenha seu estilo particular de pintar, os rostos criados não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes⁸⁴. Rostos redundantes, com traços exaltantes e exagerados: assim eram as obras-primas criadas pelos artistas e que ganhavam um destaque ainda maior com o efeito causado pela purpurina colorida. Resultado: conquistavam a empatia e a simpatia do espectador, desde o primeiro momento que se colocavam em cena.

As asas de borboleta, flores coloridas e as acentuadas maçãs do rosto ganham um aspecto ainda mais especial quando associadas às longas barbas usadas por alguns dos Dzi Croquettes. São máscaras que enfatizam a ambiguidade proposta em todo o trabalho do grupo, mantendo em voga o grande mistério: serão eles homens ou mulheres? Misturando a força expressiva das máscaras às perucas e à vestimenta, temos um corpo ambíguo que coaduna à proposta de um devir gente.

As perucas *black power*, os chapéus decorados com plumas e os turbantes coloridos à Carmem Miranda dispostos sobre a penteadeira do camarim nos convidam a refletir sobre o papel da cabeça na constituição do Dzi corpo. O rosto colorido e glam dos artistas não teriam um sentido se não compreendêssemos a cabeça dentro da estrutura corpo. O rosto faz parte de um sistema superfície-buracos, superfície esburacada. Mas este sistema não pode ser confundido com o sistema volume-cavidade proprioceptivo; ele não é somente uma estrutura composta por orifícios e que possui um peso específico. A cabeça está compreendida no corpo mas não é rosto. O rosto é uma superfície e este só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo. Daí podemos entender o porquê dos adereços de cabeça não combinarem tanto com as maquiagens dos bailarinos.

⁸⁴Ibidem Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. P. 36.

A entrada triunfal de Tia Rose (Roberto de Rodrigues), na pele de Miss Gipsy e cantando *My heart belongs to daddy* (1938), clássico de Cole Porter, nos dá uma ideia de como a cabeça é representada no corpo Dzi. Os buracos negros devidamente marcados nos olhos, boca e narinas, traços ao redor do queixo produzindo um rosto feminino e a cabeça semelhante à de um tigre-de-bengala, uma aproximação do corpo animal. Complementando a estética “queer”, Tia Rose ostenta um longo vestido de noite preto, trabalhado em *strass*, *buá* de plumas negras e plataforma prateada, deixando a diva cada vez mais próxima a um devir inumano.



Figura 42- Roberto de Rodrigues (Tia Rose) em cena.

Me olhando no espelho do camarim de nossos palhacinhos, percebo que o corpo Dzi produzindo neste momento de “montação”⁸⁵ não se mostra aos despeçados. Mesmo que a cabeça não esteja em concordância com o rosto, um corpo sem órgãos é animado por diferentes movimentos intensivos que determinarão a natureza e o lugar dos órgãos em questão, que farão desse corpo um organismo. Aliás, criar a maquiagem dependia muito do “estado de espírito” do artista, antes de entrar em cena. Nas palavras experientes de Tia Bacia Atlântica: “- Tinha um dia que você queria fazer a linda maravilhosa. Tinha o dia que você queria fazer a hilária. Tinha o dia que você fazia a velha...”

⁸⁵Os termos “montagem” e “montação” fazem parte do jargão gay que se referem ao ato de vestir-se de mulher ou produzir-se com uma aparência do gênero oposto (usado principalmente pelas *drag queens*, *drag kings*, travestis e *crossdressers*).

Como uma coreografia que possui movimentos de velocidades diferenciadas, assim é a composição deste corpo. Estes movimentos têm a função de desterritorialização. São eles que “dão” ao corpo um organismo, animal ou humano. Quando vejo Tia Rose na pele de Miss Gipsy, descendo a rampa do Teatro da Praia ao som de Cole Porter, desfilando a passos lentos e acompanhado dos demais bailarinos dançando uma coreografia burlesca me remete aos versos caetânicos que conclamam a figura da “tigresa de unhas negras, íris cor de mel”. Esta presença cênica de Roberto Rodrigues mostra este processo de desterritorialização, no qual a cabeça humana implica uma relação com o animal, ao mesmo tempo em que tem por correlato a organização de um mundo como ele mesmo desterritorializado. Porém o rosto representa uma desterritorialização mais intensa, mesmo que mais lenta. Como o fauno de Nijinsky que sua cabeça e figurino ganham um outro significado quando associados ao seu rosto e expressividade durante a apresentação de *L'apres midi d'un faune*, Tia Rose assume o rosto- paisagem em cena.

Com a cara pintada e o corpo previamente preparado pelo aquecimento dado por Lennie antes de se encarcerarem no camarim, é hora de entrar no universo da Dzi família. Além de criar um clima para que o espetáculo acontecesse, a maquiagem consagra a multidimensionalidade dos corpos. Como máscaras utilizadas nos rituais de tribos consideradas primitivas, a pintura dos rostos dos Dzi Croquettes asseguram a pertença da cabeça ao corpo mais do que enaltecem o rosto. São estes movimentos de desterritorialização que se operam, agitando as coordenadas do corpo e delineando agenciamentos particulares de poder; um poder que suplanta as instituições sociais impostas, no caso das nossas *butterfly dancers*. Entretanto, colocam o corpo em conexão não com a rostidade, mas com os devires animais.

3.3

“Eu vim aqui, meu amor com este contrato de risco...”

Algumas histórias assumem outro sentido quando contadas por diferentes pontos de vista. A partir desta reflexão, quero contar uma história bastante conhecida, que sempre foi vista de uma voz considerada detentora da verdade

absoluta; de um narrador onisciente que com sua natureza moral insiste em dizer o que é certo e/ou errado.

Pensemos no princípio de todas as coisas; num gênesis. Não numa visão romantizada do Deus narrador partícipe mas através do relato da mais astuta de todas as espécies do paraíso: a serpente. Prima distante da Lagarta Azul do País das Maravilhas, a ofídia foi condenada a rastejar pelo simples fato de revelar a realidade do corpo aos ingênuos Adão e Eva. Se o Todo Poderoso pensava que, retirando seus membros, ela perderia a capacidade de dançar, se enganou. O ato de rastejar que seria uma condenação se transformaria em uma possibilidade de descoberta de novos espaços para o corpo, pois a Modernidade da dança faz da gravidade uma aliada e não mais inimiga. A partir de agora, o chão é o limite para quem dança (e a pena divina não intimida minha sagaz amiga).

Pensar no episódio do Gênesis é reconhecer que existe uma potência que posiciona a nudez numa escala das mais baixas no que tange à condição humana pois, na nossa cultura ocidental, a nudez é inseparável de uma marca teológica. Antes de um bate papo informal com a víbora sagaz, os homens eram cobertos pelas vestes de graça que aderira aos corpos como um traje glorioso—modelito que nem Yves Saint Laurent teria a genialidade de elaborar. Mas, o saboroso fruto da árvore do conhecimento abriu os olhos dos seres humanos fazendo com que o corpo fosse despojado desta veste sobrenatural. Por um ato de misericórdia, o senhor constrangimento tricota uma tanga para cobrir a vergonha humana. Relendo o modelo usado pela *top model ad aeternum* Eva, o intelectual brasileiro Fernando Gabeira tricota sua tanga, ressignificando seu uso nos anos desbundados de fins de 70 e início do 80 e revelando seu corpo tido como um aviltamento para uma sociedade que anteriormente marchava em prol da família com Deus. A noção de nudez surge com o pecado.

O corpo de Deus era o corpo do homem mesmo: a carne do homem era o corpo que Deus nos deu; um corpo caracterizado por sua imperfeição “ininterpretável” corrompido e dependente da graça. Deste modo, a cada noite que Lennie Dale entrava em cena para dançar um mambo, usando um tapa-sexo, com o corpo purpurinado e uma borboleta gigante desenhada em suas costas peludas, uma revelação divina acontecia. A visibilidade do invisível se potencializa no corpo dançante de Lennie; um deus que exalava sensualidade que ao dançar,

provocava o mesmo êxtase experimentado por Santa Tereza D'Ávila diante de seu Senhor pleno em erotismo.

Como não existe pecado do lado debaixo do Equador, os Croquettes e a Serpente sempre foram amigos íntimos e comiam no mesmo prato. A nudez tinha um espaço especial na estética do grupo que não acontecia gratuitamente mas, assumia um papel relevante na estrutura do espetáculo e que chegava ao ápice no grand finale, quando os bailarinos tiravam a roupa em cena, ficando apenas de tapa-sexo revelando um corpo glorioso que fluía além do masculino e do feminino. Aos gritos de: “-Dzi Croquette vai tirar a roupa”, os artistas deixam o palco e se reincorporam à vida cotidiana. Porém, o tapa-sexo que denuncia a identidade macho, questionada por seus boás coloridos e maquiagens extravagante. Neste *mix* de ela ou ele, a apoteose final releva um deus em forma de “gente computada igual a você”⁸⁶.

Como num museu do movimento, o quadro construído em cena no momento final do espetáculo, quando os treze bailarinos se apresentam apenas de tapa-sexo e com corpo e rosto pintados, confunde minha visão. Usando o meu pincel-olho releio o clássico do Cubismo e recrio meu *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Que perdoe Picasso mas, é assim que vejo nossos Dzi Croquettes nos momentos finais de seu espetáculo. Estes corpos seminus que corrompem os princípios da postura retilínea e da busca do eixo central que constituem os fundamentos estéticos da dança clássica, se expõem de forma fragmentada e curvilínea, com uma sexualidade ambígua e ocupando os espaços suntuosos dos teatros europeus, como o Bombino. Há uma nudez afirmativa relida pela cultura contemporânea brasileira, cunhado na década de 1920 por Oswald de Andrade e seu *Manifesto Antropofágico*. Os corpos peludos e em poses tidas como femininas dos Dzi face à nudez abstrata e, de certo modo, primitivo das *demoiselles* de Picasso numa relação de tensão entre apropriação e fuga⁸⁷.

⁸⁶Frase título do primeiro espetáculo do grupo.

⁸⁷Reflexão baseada na palestra dada pela professora Ana Kiffer à oficina de capacitação do projeto Estudos Itinerantes (Temas da Dança) em abril de 2014. Acessado em: <http://vimeo.com/101973547>.



Figura 43- Pose final do espetáculo “Gente Computada Igual a Eu e Você”.

A potência que existe nesta carne rasgada que sangra nos palcos e no cotidiano artístico dos anos setenta gerada por esta gente esquisita, provoca comichões na elite burguesa mantenedora de um discurso de ordem em prol da moral. Inconscientemente, os corpos Dzi dançam uma balada sartreana que faz, desenha, em suas partituras notas cravejadas de desejo como estratégia destinada a fazer aparecer no corpo do outro a “carne”. É no fluir de uma dança na qual o corpo do outro está sempre “em situação” que mora o perigo para o pensamento reacionário da época.

Com o dedo apontado para o som, à espera de uma voz de comando para calar a canção, o Regime queria um pretexto tornar inerte este fluxo de movimento que embalava a juventude agora desbundada. A partir do momento, a cada apresentação, o número de moças de fino trato largavam suas casas para se tornarem tietes, pais de família rasgavam suas calças jeans e trocavam seus ternos por coletes de couro da Embaixada de Marte e até o mais sisudo doutor abria mão de seus plantões para trabalhar como artesão.

O volume do som pode ser reduzido porém, a dança não pode parar. E foi o que aconteceu. A gota da d'água foi quando a esposa de um general assistiu uma apresentação e ficou chocada com as treze “loucas” dançando com suas bundas à mostra e o falo coberto por um tapa-sexo⁸⁸. O acessório apenas mascarava a carne

⁸⁸Baseado no relato de Bayard Tonelli em entrevista para Amir Haddad, ao programa Studio Primus. <https://www.youtube.com/watch?v=SvmAfbXoSeM> Publicado em 07/08/2013.

e encobre sua nudez integralmente presente, mas que não pode ser vista. O choque da “generalá” é resultado do desejo revelado na cena da dança contemporânea que desvela a tentativa de despojar o corpo dos seus movimentos como das vestes para o fazer existir como pura carne⁸⁹. Com sua malícia, a Serpente oferece o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal a todos que curiosamente assistiam os Dzi Croquettes. Com a abertura dos olhinhos ingênuos de muitos a tentativa de encarnação do corpo do outro causa o esclarecimento.

O assédio da plateia que frequentava o Teatro da Praia (RJ) e que vibrava ao ver xs meninxs dançando de perucas coloridas, um “jazzão” ao som de *There it is* na voz suada de James Brown, faz com que aqueles corpos cheios de graça e feitos para servirem de instrumento que manifesta liberdade acolherem a função de desgraçado atribuindo ao grupo o lugar do obsceno. A censura imposta pela Ditadura e um misterioso acidente de ônibus que atinge Lennie Dale foram os meios para despojar os corpos de seus atos e mostrar a nu a inércia da carne. Alguém precisa levar a culpa e é a corporeidade nua, como a vida nua, é a portadora da culpa obscena, impalpável. Neste momento, a nudez revelada com a ajudinha da Serpente é a abertura da verdade pelo conhecimento (o reconhecimento da opressão do sistema vigente).

⁸⁹ Agamben, Giorgio. *Nudez*. p. 90.

Tá boa, santa? Não? Vamos dançar! 5-6-7-8...

E lá no fundo azul
na noite da floresta.
A lua iluminou
a dança, a roda, a festa.
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira homem, vira, vira
Vira, vira, lobisomen

(O vira, de João Ricardo e Luli)

É noite de lua cheia no Parque Indígena do Xingu e no meio da mata ressoa um canto coral de vozes masculinas, marcado pelo som de um chocalho. O evento mobiliza não só a tribo local como as vizinhas que se reúnem religiosamente uma vez por ano (no mês de maio) para relembrar seus mortos. Com os corpos pintados com tintura de urucum e carvão, tangas e adereços de cores variadas, homens dançam enfileirados, em passos ritmados e entoando uma canção gutural que preenche o espaço como a mais representativa ária do belo canto. É a dança do Kuarup. Com os troncos projetados para a frente e os braços abertos, como se fossem exuberantes pavões a ostentar suas belas caudas de penas, a coreografia masculina ganha um destaque neste culto memorialístico. De maneira tímida, esboçando gestos contidos, as mulheres indígenas têm seu momento de exibição—usando uma discreta pintura na altura dos olhos e nos membros, algumas amarrações pelo corpo e um colar monocromático. As mãos unidas na altura do ventre e o olhar direcionado ao solo denunciam o estado de sujeição da figura feminina dentro deste universo regido por uma visão patriarcal.

A inocente posição de sujeição da *cunhaporá*⁹⁰ diante da dança pavão do seu *abá*⁹¹ revela a guerra dos sexos travada em todos os âmbitos da sociedade ocidental. O mundo das artes não ficaria de fora desta guerrilha armada pelo machismo e misoginia. Entre *pirouettés* e *cabrioles*, a hierarquia de gênero é uma realidade que delimita os papéis ocupados pelos profissionais desta área e reforçam o binômio masculino e feminino. A dança partilha com as outras artes uma hierarquia de prestígio relacionada com o papel social. Como o teatro e a

⁹⁰Mulher bonita, em guaraní.

⁹¹Homem, gente, pessoa; em tupi.

sinfonia, a dança é, até certo ponto, ocupacionalmente diferenciada e segregada no sexo, separando os executantes, coreógrafos ou compositores e diretores ou empresários⁹². Diferentemente da dinâmica ritualística dos kuarup, em nossa sociedade as mulheres têm menos mobilidade ao longo dos segmentos da carreira que os homens. Cabe a elas a tarefa de execução da dança; de encarar a sazonalidade da profissão e o preconceito social destinado aos que se expõem artisticamente.

O cabo de guerra entre Luluzinhas e Bolinhas oscila frequentemente, prestigiando o lado azul da força. Eles assumem os postos de coreógrafos, diretores, mestres e empresários do ramo, mesmo calçando as sapatilhas bem mais tarde. A elas (bailarinas) como às demais artistas de espetáculo, resta serem vistas como imorais e periféricas, em relação à economia principal – graças à sazonalidade de sua atuação profissional. Mas o lado *pink* da força ganha um reforço por parte dos gays que, em sua maioria, são absorvidos pela dança que aceita facilmente pessoas com estilos de vida alternativo e lida com as diferenças.

Tolice acreditar que os prestigiosos grupos masculinos que monopolizam o teatro ocidental é um dilema da contemporaneidade. Ao longo da história, o falocentrismo tenta nos iludir com a ideia de que a dança é uma atividade exclusivamente masculina, concedendo grande estima a sua apresentação. Porém, o tiro sai pela culatra quando o intento de excluir do feminino, potencializa o surgimento de performatividades de gêneros. O rei Luiz XIII dançava e assumiu papéis de mulher, representando numa peça a esposa do estalageiro. Ele era um apreciador dos balés de corte e fazia questão de participar deles, sempre interpretando papéis de grotescos malvestidos e de mulher, além de compor uma suíte em dezesseis *entrées*, o *Ballet de la Merlaison*. Dizem as más línguas que o *danseur royal* nutria uma admiração suspeita por seu ministro Luynes, com quem passava horas a caçar.

Seguindo a linhagem nobre do travestimento, adentra a *Galerie des Glaces* do suntuoso *Versailles*, equilibrando-se sobre seus saltos altos, o imponente Rei Sol. Num traje magnífico, coberto de plumas brancas, caminhando com o peito e tomado por toda a pompa que lhe é comum, a aristocracia aplaude a atuação do monarca absoluto Luiz XIV em sua aparição no *Ballet de la Nuit*. Recordando as

⁹²Hanna, Judyth Lynne. *Dança, sexo e gênero*. p. 181.

tardes de sua infância, quando aos 7 anos de idade, brincava com o irmão Felipe, no pequeno teatro do *Palais Royal*. A brincadeira favorita de ambos: vestir-se de menina para reviver os contos de fadas. Um estágio para futuras atuações em papéis que iam desde ordenhadora até a figura do rei Apolo (daí a origem do epíteto real).

A presença “trava” nos salões iluminados da corte francesa, mesmo reconhecida como uma excentricidade, denuncia a condição de preconceito para com a figura feminina na ocasião da profissionalização da dança. Tal interdição da mulher nos palcos, tem uma explicação plausível: a herança judaico-cristã, que excluía as mulheres dos papéis ativos no ritual religioso público, passou para o teatro secular. Como as mulheres bem-sucedidas não apareciam em palcos públicos, os homens dançavam os papéis femininos como travestis. Além disso, como o vestuário não era tão fisicamente restritivo, os homens podiam ser mais virtuosísticos, e desse modo, respeitado por sua dança individual. Fim do primeiro *round* no duelo dos sexos, com vitória dos *boys* através da invasão do ballet profissional.



Figura 44- Rei Luiz XIV da França, o Rei Sol.

Outro entrave no acesso da mulher à cena da dança é a Igreja que nutre uma preocupação frequente acerca dos usos do corpo como instrumento de tal arte. A cultura europeia ocidental, durante cerca de dois mil anos, baseou-se na noção de que o ser humano, é essencialmente uma alma aprisionada num corpo. Envolvido com o conceito de pecado e julgado como inimigo da vida espiritual, o corpo tornou-se o antagonista da produtividade econômica. A burguesia francesa

em ascensão atribui o colapso de sua monarquia, em parte, ao afrouxamento dos valores morais e transforma o corpo como instrumento da produção e do prazer. O autocontrole da classe média determinava os lugares de circulação do corpo. Paralelamente, a ascensão do Protestantismo e a Revolução Industrial inglesa contribuem para a baixa remuneração financeira e desinteresse com a profissão por parte dos homens.

Pegando o rabo de foguete na renúncia do homem e no declínio do ballet profissional, as mulheres assumem a dianteira, dançando tanto papéis masculinos como femininos e ganham mais oportunidade de apresentação.

Ah, mas balé clássico é coisa de mulherzinha! Não mesmo. E a exemplo disso, bato repetidamente meus longos cílios para recordar o ano de 1840 quando a plateia da época descobriu o encanto da bailarina *em travesti*. (Nos palcos palacianos da Dinamarca e da Rússia, porém, o homem conservava o reconhecimento, mesmo se obscurecido pela bailarina). Soldados hussardos mulheres (Quem diria!) dançaram o balé *Paquita*, de Marius Petipa. Em 1870, uma jovem e bela bailarina da Ópera de Paris ludibria a todos ao dançar o papel do personagem Franz, de Coppélia.

O *trans power* invade o território delas e, de certa maneira, mexe com as estruturas de dominação deles. “Tá pensando que travesti é bagunça?” Vestir traje masculino não significa assumir os poderes e prerrogativas que acompanham a identidade masculina mas, a presença da bailarina *em travesti* eliminou o seu obstáculo remanescente (o bailarino). Segundo *round* vencido pelas *girls* que, num jogo de *Victor ou Victória*, reconquistam o prestígio da dança clássica.

Mas, meu objetivo aqui não é narrar intermináveis partidas de *telecatch* entre *boys and girls* na história da dança acadêmica ocidental. Quero entender em que momento este duelo tem uma trégua e ambos os sexos vão coadunar forças em prol de uma dança trans; atravessada por diferentes potências. Neste sentido, a Modernidade entra em cena causando um assombro à sociedade burguesa, acostumada com a fragilidade de cisnes brancos e seres etéreos.

O descerrar da cortina que separa artista e plateia expõe o fauno bailarino Vaslav Nijinsky, apresentado ao ocidente pelo empresário e crítico cultural Serguei Diaghlev, que logo gerou comoção com seu alto padrão de qualidade física e técnica (imortalizada em seu salto através de uma janela em *Le Spectre de la Rose*), sua presença cênica magnetizante e sensual virilidade. Sua provocante

mística andrógina atraía a homens e mulheres, entre eles o artista plástico Auguste Rodin e seu empresário Diaghlev, com quem teve um tórrido relacionamento amoroso.

A trilogia coreográfica que tornou o bailarino conhecido universalmente (*Le Spectre de la Rose*, *L'Après-midi d'un Faune* e *Le Sacre du Printemps*) carregam em seus enredos a temática da feminilidade e da pureza, representadas respectivamente pelas personagens das jovens adormecida após retornar de um baile, as ninfas inspiradas em desenhos de vasos gregos que provocam a libido do fauno e a virgem eleita que rito do solstício de primavera (equinócio).

A loucura que enclausurou Nijinsky e o arrastou à morte de cruz, como um Cristo, potencializou o artista revelando seus grafismos dançantes. Seus desenhos denunciam o quanto seu trabalho coreográfico é influenciado pela geometria; o traço é a extensão da própria linha de sua dança. Revisitando seu diário, esquecido e empoeirado em minha estante, me deparo com um de seus desenhos chamado *A Bailarina ou O Deus da Dança*. Curioso um desenho receber um título feminino e masculino consecutivamente, não? Esta figura que ganha corpo a partir da trajetória ponto, linha e círculo expressa as deformações de um corpo que dança, construído por distorções e torções da alma.



Figura 45- *A Bailarina ou O Deus da Dança* (desenho do Vaslav Nijinsky).

Nas curvas que dançam sobre a folha branca, vejo o sentimento em forma de movimento que o bailarino tentou explicar nas muitas vezes que invadia os palcos com seu corpo (a materialização do poder de ser afetado). Seus grafismos são cartas escritas para um destinatário incomum: o sentimento. “Compreenda que quando escrevo, não penso. – Eu sinto.” Escrita movimento que corta o ar como o grafite atravessa a celulose da folha. Com uma identidade espalhada, a qual tudo se infiltra em tudo, tudo se funde⁹³. Uma identidade atravessada pela diferença. Neste sentido, Nijinsky nos convida a dançar o balé da ambivalência que permite o corpo ser, independente de corresponder às expectativas de um gênero

⁹³Uno, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. P. 20.

predeterminado socialmente. O fauno que se contorce em espasmos orgásmicos olha para mim, tentando me ensinar que dançar é se afastar da imitação, da narração e do formalismo superior circunscrito por tudo isto, por ser, sem cessar, ilimitadamente, um devir qualquer coisa⁹⁴.

As luzes das fogueiras de sutiãs anunciam uma nova era para a dança moderna. É a dominação feminina impressa no movimento de dança moderna da virada do século XX. Elas se insurgem diante da supremacia masculina em todos os setores da sociedade e destituem do tronco o falo rijo que as oprimia. A tensão dos papéis sexuais caracterizou a era vitoriana, um período de rápidas mudanças. Enquanto se esperava que os homens fossem sexualmente agressivos, ao mesmo tempo se esperava que a classe média fosse abnegada de uma forma capaz de servir às necessidades da sociedade industrial burocratizada de empresários, profissionais e empreendedores⁹⁵. A ordem ao trabalho exigia do homem o refreio das emoções, repressão do sexo e contensão da população. O pensamento religioso era o gerador de tensões quanto à sexualidade. Deste modo, o corpo da mulher era considerado impregnado de sexualidade e governado pela irracionalidade ligada ao sexo.

Ao mirarem o quadro pintado pela sociedade patriarcal que depõe com contra elas, nada mais inteligente de que verem a si próprias como inspiração para a dança moderna e coadunarem forças a partir da formação de companhias de dança de dominação feminina. Por meio da dança moderna e de sua afirmação do corpo da mulher, elas substituem a condição de objetos para agentes. Ao “colocarem o pau à mesa”, a política dançante provocada pelas mulheres produziu também suas marcas de assentamento do estilo. Como formigas que saem de seus formigueiros buscando trabalho, elas foram se tornando coreógrafas, bailarinas, fundadoras de companhias, empresárias e proprietárias de escolas de dança. Entre as vanguardistas se incluem Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis; posteriormente, Martha Graham, Doris Humphrey, Agnes de Miles e recentemente, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Twyla Tharp, Laura Dean, Senta Driver, Johanna Boyce e Lucinda Childs.

Não foram só os sutiãs que serviram de alimento para manter acesa a chama da revolução feminina na modernidade, o espartilho – instrumento de

⁹⁴Idem. p. 21.

⁹⁵Idem. Hanna, Judith Lynne. p. 195.

tortura e docilização do corpo feminino disfarçado de peça íntima – é lançado na fogueira da libertação. Sem sutiãs ou espartilhos e de pés descalços, o estilo de vestuário livre simbolizou a liberdade física e uma imagem renovada, diversificada do eu.

Enquanto índios com seus belos corpos torneados, pintados de urucum e adornados com penas de araras e amarrações de palha e tecido, se exibem numa evolução pavônica da *uca uca* durante o Kuarup, as indígenas desprovidas de tantos enfeites e com o corpo exposto assiste o show de dominação masculina, guardando um trunfo em sua manga de seu casaco imaginário. A liberação das amarras que docilizam o corpo da mulher em sua história provocam microfissuras na estrutura binominal que faz usos da roupa como marcados de gênero e esterótipos.

É preciso desterritorializar o lugar que fixa os papéis sexuais na dança e atrapalha a compreensão de um corpo que dança em sua potencialidade. Neste sentido, a dança moderna recebe o passe de bola lançado pela índia do Kuarup ocupando os palcos com corpos vestidos de maiôs e malhas, exibindo ao espectador entrepernas, bundas e peitos de todos os ângulos que os novos vocabulários de movimentos podem permitir. Os movimentos transportam as sensações interiores e as coberturas culturais tanto da sexualidade como das identidades de papel sexual⁹⁶.

A partida tem continuidade com o domínio de bola da dança pós-moderna. Numa jogada diferente da dança moderna, participantes da pós-modernidade da dança tem se inclinado a não conferir importância à sexualidade e ao movimento específico do papel sexual a partir dos anos de 1960, de modo sutil para a plateia. Cresce uma aceitação do sexo como diversão e da roupa e comportamento unissex, graças à inspiração de Merce Cunningham. O coreógrafo e discípulo de Martha Graham aboliu a necessidade, por parte da dança, de seguir uma estrutura musical, uma história e um padrão psicológico, ou mesmo as exigências e normas de um teatro tradicional.

A iniciativa de Cunningham aproxima o bailarino ao conceito de corpo paradoxal ao permiti-lo perceber o ato de dançar como um processo de experimentação, trabalhando os agenciamentos possíveis do corpo. À medida que

⁹⁶Ibidem. p. 200.

o coreógrafo reconhece e renega o projeto de manutenção de papéis sexuais fixos presente na prática da dança, ele possibilita a seus bailarinos de experimentarem a capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados. Assim, a dança entra por um caminho de vivência do movimento através de uma gestualidade cada vez mais livre de clichês.

O planejamento tático para o bom desempenho do jogo executado pela dança contemporânea prevê os recursos da assexualidade e da androginia; tática esta que não significa apenas uma reação à tradição do balé de proveniência masculina mas também, um desafio feminino de igualar os sexos e de eliminar o caráter específico de uma natureza sexual. Neste sentido, o kabuki propicia ao artista esta oportunidade de transitar entre o masculino e o feminino. Altamente sensual, o *kabuki* estabelece uma relação de simultaneidade como as outras artes cênicas, como a ópera ocidental, além de possuir laços com a prostituição feminina e masculina, servindo de prelúdio para seu exercício profissional. Em meios a rostos cobertos por pancake branco, quimonos de seda, leques de bambu e espadas de samurais, a sexualidade do *kabuki* é significativa na evolução da forma, no papel sexual e na idade de seus executantes.

Num pequeno palco instalado em um salão com pouca luz e rodeado por mesas e preenchido por gritos agudos, corpos masculinos besuntados de óleo e desejo evoluem numa dança que cheira a sexo. É o *strip-tease* masculino que parece, em seu aspecto exterior, uma inversão de papel de roteiro da mulher como objeto sexual passivo e do homem como consumidor e dominante sexual. Não sendo mais um privilégio feminino, os shows de *strip-tease* e sexo explícito que acontecem no underground gay toca na ferida da dominação atualmente enfocada pela necessidade de conservação do binômio ativo/ passivo. Esta dança executada na penumbra e embalada pelo som dos sintetizadores de *Je t'aime mon plus*, realiza da maneira mais pura a vocação de agenciar do desejo. Marinheiro, índio, policial... A cada fantasia sexual escancarada nas boates e cabarés, o movimento dançado se torna desejo pela deserotização do corpo.

Permitam-me entrar nesta partida. Trago meu uniforme particular: uma jaqueta de paetês pretos, sapatos de verniz da mesma cor, contrastando com as meias brancas de lurex. Aos passos do *moonwalker*, invado a campo para conjugar a androginia popular da década de 80. No banco reserva, meu técnico Michael

Jackson descaradamente torce por mim. No mesmo time, mulheres como Anna Halprin e Meredith Monk satisfazem seus impulsos aos papéis sexuais e levam adiante, em suas apresentações, as possibilidades masculina e feminina dentro de todos nós. Neste bate bola, um dos sexos ou ambos fazem os mesmos movimentos, numa ação de renúncia aos atos de papéis sexuais estereotipados. Para confundir o time adversário, camuflamos nossa identidade com maquiagem e vestuário apropriados.

Anteriormente, nos anos 1950 e 1960, coreógrafos e bailarinos pós-modernos como Alwin Nikolais começam a fazer as primeiras embaixadinhas do jogo andrógino ao se absterem dos estereótipos masculinos e femininos polarizados, em favor de movimentos unissex e bailarinos andróginos. Com sua *out gender dance*, Nikolais questiona a condição de objeto sexual a que somos socialmente conduzidos.

O ritual de nossa tribo indígena chega ao fim com a saída da jovem virgem de seu período de reclusão. Nos meses que antecedem a festa, a menina moça é recolhida e passa a viver numa oca de palha, longe do contato da comunidade e da natureza. É chegado o grande dia que a jovem será apresentada socialmente, conduzida ao centro da aldeia numa coreografia que envolve sua mãe e o velho pajé (sempre de cabeça baixa e com o rosto coberto por seus longos cabelos negros). Tudo estaria dentro da normalidade se o bailado não revelasse o inusitado: da pequena habitação de palha, eis que surge uma bela cudina⁹⁷. Com os cabelos ornados com flores do campo, a boca tingida de amora e o sexo escondido em folhas de bananeira, ela sai da maloca dançando de forma esquisita e cabeça erguida. O inesperado episódio abalou as estruturas da tribo e é contado até os dias de hoje, nas noites nublados de lua cheia.

Resolvi contar esta anedota apenas para ilustrar o “sururu” causado pela presença travesti. Do “bate-cabelo”⁹⁸ das *drag queens* e transformistas às variações femininas dançadas por homens *en pointe*, o ato de “montar-se” é liberador porque revela a artificialidade das funções de papel sexual, as

⁹⁷Cudina era o termo usado para designar os homens castrados que se vestiam de mulheres e passavam a efetuar tarefas exclusivamente femininas, como a tecelagem (vide Trevisan, 2002. P. 66).

⁹⁸“Momento do show em que uma drag queen é cheio de energia e adrenalina e começa a girar sua cabeça freneticamente, transmitindo sua energia para o público, as pessoas gritam e aplaudem sem parar.” (<http://www.dicionarioinformal.com.br/bate-cabelo/>)

características arbitrárias destes gestos, atitudes, vestuários, formas de linguagem e posturas psicológicas que, habitualmente, situamos como masculinas ou femininas⁹⁹. A libertação total dos grilhões macho e fêmeas impostos socialmente tem seu ápice no Carnaval, quando o tradicional bloco das piranhas invade as ruas das cidades; o único período do ano que o sério e engravatado homem de negócios se dá ao luxo de roubar a saia de pregas de sua esposa e se joga na folia, rebolando até o chão, dando um chute na exigência em se mostrar bicho homem com H.

Na fantasia da louca caricata com seus balagandas, muitxs “Zezés” com suas cabeleiras coloridas arrasam com os coretos, desafiando aqueles que ousam tentar cortar suas melenas de “equé”¹⁰⁰. O sair da gaiola dourada, o humor ganha destaque com a função de ajudar as pessoas a experimentar o inabitual e o incômodo. O travestismo pode ser o remédio para reduzir a tensão, criar excitação e aliviar as exigências sociais de papel sexual.

O sacrossanto espaço cênico das chamadas artes dramáticas não perdem a oportunidade de contestar de maneira suave e bem humorada da imposição dos marcadores de gênero. A apropriação masculina do que feminino na dança chamada acadêmica é representada pela figura do *Trockadero* (companhias que danças papeis masculinos e femininos do repertório clássico). Ao parodiar o papel sexual e em sua estilização, os *Trocks* (entre os mais badalados está o Balé Trocadero de Monte Carlo) distinguem diferenças estilísticas entre balés e conhecem com especificidade as coreografias que parodiam. São homens robustos, executando de modo afetado os passos rígidos do vocabulário clássico (muitas vezes usando sapatos de ponta) e atacando os estereótipos que nos são impostos pela dança. Seus corpos peludos, cobertos pelos coloridos *tutus*, provocam surpresa e espantos dos seus espectadores e ajudam a colocar mais pulga na cabeça de muita gente que insiste na permanência da guerra dos sexos.

⁹⁹Ibidem. Hana, Judith Lynne. P. 337.

¹⁰⁰ Termo do jargão gay e travesti que se refere à mentira; algo falso.



Figuras 46 e 47- Trockaderos de Monte Carlo.

4.1

Minha porção mulher que até então se resguardara...

4.1.1

Meus balangandãs escondidos sob o vestido rosa

Ventos fortes me arrastam por um turbilhão e meu devir mariposa é jogado, por uma lambada do *erusin* da senhora dos raios, numa tarde quente de 1975, nos camarins do teatro Bobino. A agitação toma conta dos corredores da tradicional casa de espetáculos, com os artistas se dividindo entre passagens de coreografias e montagem de cenário. Numa pauta conquistada como herança, após a morte da diva Josephine Baker, os Dzi Croquettes tomam de assalto o *grand monde* da diversão francesa e trazem consigo a certeza da qualidade do seu trabalho e dúvida com respeito à aceitação do público acostumado com as galas dos renomados coreógrafos nacionais e internacionais no *Opéra National*.

Aos solavancos, meu frágil corpinho é arremessado num dos camarins da *maison*. Num espaço que em nada lembrava as decadentes instalações do Casanova, Roberto de Rodrigues divide a penteadeira com Gaya e Tovar, ansiosos com a estreia na capital mundial das bichas porém crendo que o sucesso já era uma realidade. Compartilhando alegria e ansiedade, Tia Rose Rio Oregon e as primas Claudette e Clô pintam a cara de *pancake branco* no afã de encontrarem porção mulher que estará à deriva numa noite tão especial. De pincelada em pincelada de tinta, um devir mulher timidamente se faz existir, sufocado pela voz do pensamento teórico ocidental. Nas belas palavras do louco Gilles Deleuze: “- O homem macho, adulto, não tem devir, queridinhos!”. No entanto, a redenção está no poder devir que possibilita a qualquer homenzinho virar minoria.



Figura 48- A preparação de Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya e Cláudio Tovar.

Há algum tempo antes, as palavras de Deleuze já tomavam corpo por aqui nas canções de expoentes da chamada música popular brasileira. Tudo isto, me faz lembrar um papo cabeça entre Caetano Veloso e Chico Buarque por volta de 1978. Na ocasião, Chico assume que nos seus shows gosta de cantar suas letras compostas no feminino e Caetano, num rompante psicanalítico, reconhece que a preferência de seus parceiros é uma revelação da *anima* da pessoa; a demonstração de algo que não é *ego* mas *self*¹⁰¹. Neste delírio artístico, o papo termina com um troca-troca musical, no qual Caê declara querer “ficar no seu corpo feito tatuagem” e Chico revela sua exaustão por conta desse cara que a consome. Nas multiplicidades das multiplicidades, surgem os agenciamentos.

Mas voltando ao fuzuê que antecede à estreia francesa dos Dzi, o camarim é envolto pela fumaça dos baseados e cigarros fumados a fim de diminuir o estresse. Todos falam compulsivamente enquanto vão construindo seus

¹⁰¹ Aquilo que define a pessoa na sua individualidade e subjetividade, isto é, a sua essência. O termo *self* em português pode ser traduzido por “si” ou por “eu”, mas a tradução portuguesa é pouco usada, em termos psicológicos. (<http://www.infopedia.pt/>)

personagens exceto Tia Rose que em sua natural introversão, segue compondo suas camadas de maquiagem que dará vida a sua mulherzinha interior.

Com o cantar do refrão contemporâneo, os bailarinos encontram o tom da canção que embala suas mulheres. A primeira delas ganha corpo ao som do tic-tac do coração; é a pequena notável Carmem Miranda. Os turbantes e os balangandãs com suas múltiplas cores não só hipnotizam, mas também se apresentam com uma marca (assim como o termo “queer”) para uma pergunta radical sustentada pela dicotomia único real ou múltiplo. Seria ela uma mulher singular ou a multiplicidade em suas esquisitices? Enquanto Tia Rose desenha sua boca vermelha, pensemos nesta figura constelar que é *La Miranda*.

É numa tarde de Carnaval—a chamada *terça-feira gorda* —, em plena Avenida Central (hoje Presidente Vargas) repleta de foliões que a Dona da Banda se corporaliza através de marmanjos e trabalhadores de respeito que trocam os calorentos ternos de cambraia por baianinhas e rumbeiras, além de engrossarem o coro pedindo o corte da cabeleira do Zezé. Será que é bicha? Isso eu não sei. Mas, no momento em que o Carnaval se firmava como uma expressão da diversidade cultural brasileira estourava com o sucesso de Carmem Miranda.



Figura 49- Carmem Miranda no filme *Banana is my business*, de 1955.

No caldeirão carnavalescente, a artista mistura a alegria, o prazer e a ironia próprios das festas de Momo ao seu estilo vocal e interpretação. Desta receita, sai uma iguaria de turbantes decorados com frutas tropicais e vestidos espalhafatosos,

pronta para o consumo das crias de *Tio Sam*. Uma pequena lasquinha deste bolo era o suficiente para fazer um aplicado acadêmico de Direito se lançar pelas vias cariocas, se requebrando e repetindo seus trejeitos com as mãos feito louca, ao som de Chica Chica Boom Chic.

Questiono-me sobre que força seria esta que retira o brasileiro de sua posição de cabra macho e o incita a fazer uso do “it” de Carmem (seu segredo; sua força pessoal) para carnavalizar a arte e a vida¹⁰². Sim, vir a ser uma pequena notável é o “it”, nunca “uó”. Nas imagens do teste de figurino gravadas pela 20th Century Fox, a portuguesa mais brasileira que já se viu, mostra o sentido real da carnavalização. Na combinação de saias de babados, turbantes típicos de baiana com franjas portuguesas, Carmem Miranda convoca a excentricidade a fim de criar desvios no curso habitual da vida e derrubar a visão dramática da existência que tenta canalizar os acontecimentos a um fim (sendo este glorioso ou heroico, triste ou infeliz). Para La Miranda, rir é o melhor remédio contra a aridez da vida em Terra Brasilis.

Seus colares e bijuterias exuberantes, compõem este universo de fantasias improváveis, sonhos extraordinários e loucuras vinculadas à paixões desmedidas que provocam a necessidade de liberação dos limites da normalidade impostos socialmente.

Seu movimentar dos braços, a piscadela provocativa e o jeitão malandro de se colocar no palco coadunaram que Carmem Miranda despersonalizasse o perfil social de mulher direita, constituído no início do século XX e desintegrando a unidade humana. Considerada libertária para a época (não apenas por sua arte mas por sua maneira de viver), a diva caricata prova que ao ser humano é dada a possibilidade de viver seu duplo. Ou seja, ser diferente do que é; autodiferenciar-se. É o truque da camaleoa, numa sociedade que acredita estar modernizando-se.

Mas o ziriguidum de Carmem Miranda não se resume à sua indumentária exótica, composta por bananas, brincos de pérolas gigantes e maiôs coloridos. Além de sua voz, seu corpo era instrumento a mais para a sua interpretação. Em cima de seus sapatos plataforma prateados, a Dona da Quitanda foi precursora de um procedimento comum entre cantores de *rock* na contemporaneidade.

¹⁰² Frase extraída do documentário *Carmem Miranda – A embaixatriz do samba*, de Cristina Fonseca (1991), exibido pela TV Cultura.

Transformando a música popular numa performance audiovisual, ao se opor à tradição a qual a interpretação se baseava apenas à potência vocal. Um verdadeiro rebolado de corpo e voz. Miranda integrou sua voz à sua atuação cênica de modo a influenciar artistas como Little Richard, Mick Jagger e Madonna. Com seus olhos que cantavam e dançavam encantou e encanta gerações até os dias atuais.

É óbvio que seus modelitos influenciaram a moda de sua época. No auge da dominação do mercado mundial da alta-costura francesa, Carmem Miranda cria um estilo tropical que se tornaria célebre no exterior e sucesso nas vitrines de Nova Iorque. Ampliando as possibilidades visuais dos artistas de cinema e do *showbusiness* com suas roupas que impuseram um avanço as comportadas fardinhas das coristas de Hollywood. Seu guarda-roupa sinalizava a notoriedade de uma figura constelar da Modernidade, considerada pré-pop, pré-tropicalista e pré-multimídia, e que se mostrou capaz de adaptar-se a todos os seguimentos de comunicação do período.

As revoluções por minuto causadas por Carmem Miranda suplantam o campo da física. Não foram unicamente os seus maiôs que mexeram com a moral vigente, seu comportamento também era tido como avançado. Amiga de muitos músicos e compositores do sexo masculino, Carmem frequentava suas rodas de conversa e se divertia ao ouvir e contar piadas picantes. E não podemos nos esquecer de sua fama de desbocada. Aos dezesseis anos, conhece os sambistas Donga, João da Baiana e Pixinguinha dos quais conquista a amizade e o respeito devido à sua alegria de viver, que aliados ao modo como utilizava as gírias da época, seu jeito divertido e sua sensualidade natural que a tornava muito atraente. Nas más línguas, ela era a uma garota avançadinha por causa de sua fama de namoradeira e o espírito de independência desenvolvido muito pelas condições financeiras de sua família.

Sua inclusão no meio machista do samba de 1930 beneficiou um encontro essencial com os compositores Ismael Silva e Assis Valente. Mesmo não sendo oficializada, corria a fama de homossexual dos dois sambistas. O primeiro, muito discreto em suas composições, apenas expressava seu tormento tratando de uma “dor moral” que o atormentava noite e dia, que o fazia “penar por ser tão

pertinaz”¹⁰³. Já as obras de Assis Valente tinham um tom cor-de-rosa *shocking*, afluindo seu lado feminino. Aproveitando-se da ambiguidade das letras de Valente, Carmem Miranda dá vida à louca enclausurada na rigidez dos costumes cariocas de 30.

Atire a primeira pedra aquele que não tirou o anel de doutor para não dar o que falar e saiu dizendo “Mamãe eu quero mamar”, após ouvir *Camisa Listrada* (1937). Era o salvo conduto para o figurão sério roubar o vestido plissado da tia e cair na folia carnavalesca. E quem não liberou geral para o *gajo*, antes seu desafeto, e para festejar o acontecimento, gastou com ele mais de quinhentão? Ainda que não tenha se tornado real, a letra de *E o mundo não se acabou* desperta a imaginação de mocinhos esquisitos trancafiados em seus armários de mogno.

Nem só de brilhos balangandãs é feita a vida de uma estrela, as dificuldades econômicas enfrentadas por seus familiares e as cobranças pessoais por êxito fizeram com que Carmem Miranda recorresse ao uso de barbitúricos, associados a álcool e tabaco, serviam de combustível para manter aquele carro alegórico humano de pé, a ponto de cumprir sua extensa agenda de apresentações.

O tempo, senhor da razão, começa a mostrar que o *tic tac* do coração da Pequena Notável já não é mais o mesmo; seu ritmo anda desincopado. Dão início os projetos de desintoxicação, entre os quais uma internação de quatro meses numa suíte do hotel Copacabana Palace. Mas, numa apresentação no programa do apresentador norte-americano Jimmy Durante, no início de agosto de 1955, o cisne caricato faz sua última dança e num *pas tombé* entra em cena no teatro da eternidade.

De volta aos bastidores do Teatro Bobino, em meio a toda aquela celeuma de estreia, três protótipos de Carmem Miranda se ajeitam nas coxias, esperando a deixa para entrarem em cena. Em saias de tule, turbantes diferentes e ostentando a maquiagem glitter que demora horas para ser finalizada, Rogério de Poly e Bayard Tonelli se alongam e repassa as marcações. Mas, cadê Ciro Barcelos? “Cirinho!”, alguém tenta gritar pela terceira Miranda que some do nada. Não, ele sumiu. Estava se preparando para sua entrada triunfal, baixando no palco sentado em uma lua minguante que desce de uma vara. Alguém dá a deixa e Lotinha adentra dançando um frevo.

¹⁰³FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. P. 366.



Figura 50- Quadro "Cinema Nacional" com Bayard, Rogério, Elói, Lotinha e Tovar.

Num lampejo, dei por mim que toda esta balbúrdia tinha uma fonte inspiradora: a festa da carne. A linguagem era de cabaré mas, sobretudo, usando o Carnaval carioca, onde os homens se vestiam de mulher¹⁰⁴. Neste período, a carne do macho se camufla na pele da fêmea para exteriorizar as contingências dos arranjos de gênero no mundo contemporâneo. O humor através da caricatura denuncia de subalternidade que a mulher foi levada no decorrer da história e, conseqüentemente, axiomatiza o machismo e a misoginia que são as raízes de distintas formas de hostilidade.

A tridimensionalidade tropicana na ribalta mais que assomar os esplendores tempos do Cinema Nacional (nome do quadro em destaque) - quando beijos abrasadores dos casais de mocinhos eram antecidos pelos sacolejos dos quadris de Carmem Miranda acompanhada pelo Bando da Lua - introduz oficialmente o transformismo ao panorama do que chamamos atualmente de arte "queer".

Nos anos 1980, as casas de show e os programas de auditório foram ocupadas por artistas caracterizados de Pequena Notável fazendo a alegria da noite de muitas famílias. Entre eles, o jovem Erick Barreto se apossava das telas dos televisores com uma Carmem que era mais Miranda que a original. Dividindo-se entre a profissão diurna de bancário e a vida noturna como Diana

¹⁰⁴Trecho de uma declaração do ex-Dzi Croquettes Benedito Lacerda para o filme homônimo.

Finsk, o artista, como muitos outros, precisava omitir sua condição ou se ocultar numa falsa heterossexualidade até cair no gosto do público destes programas que eram composto por tradicionais famílias.

O *underground* também soube, antropofagicamente, absorver a brejeirice de La Miranda. Regurgitada na personagem da *drag queen*, as rainhas da noite fazem a alegria dos gays que procuram diversão nas boates que pululam na boca do lixo das metrópoles. Neste sentido, dando minhas escapolidas até o Bar Boêmio—vizinho do Cabaret Casanova, no centro do Rio-, contemplo o professor de Estudos Sociais e filho de libaneses Norberto Chucri Davi (Laura de Vison para os antigos frequentadores do bar).

Seus gigantescos seios siliconados e expostos de maneira bizarra coadjuvam na anunciação do gênero teatral *stand up comedy*. Pelas escadarias da bodega da Lapa, a dama trash conta suas alegrias e desabores fazendo piada com a sexualidade alheia. Escondido em sóbrios ternos para exercer o magistério durante o dia, o ator profissional que fez carreira internacional ao ser descoberto pelo estilista Jean Paul Gaultier. Porém, não foi esquivado da austeridade carioca, chegando a ser preso nos anos 1970 e vitimado com frequência pela homofobia local.



Figura 51- Erick Barreto e Laura de Vison.

Emblemas de uma orbe em transmutação em razão do desmantelamento do poderio militar e de seu rigoroso aparelho de cerceamento da liberdade de expressão artística, Erick e Laura buscam no feminino a imagem para trazer à

tona uma tradução autoral-inventiva por meio de uma montagem humorística¹⁰⁵. Ao admitirem a categoria de “mulheres de peito e pau”, se amotinam com o lugar da transformista¹⁰⁶ e patenteam o estranho, o diferente, o esquisito e o excêntrico espaço da representação cênica a partir do referencial da *drag queen*.

O letreiro iluminado do *Theâtre Bobino* brilha e avisa: “All That Jazz!”. As imediações da *Rue de la Gaité*, um burburinho de carro e pessoas que caminham às pressas. Na bilheteria do teatro, alguns procuram saber o que queriam dizer aquelas palavras: *Dzi Croquettes*. A curiosidade matou o gato... Deste modo, não deixaria de espreitar pelas fendas da cortina de veludo vinho que separa plateia e ribalta. Nas poltronas, muitos abelhudos que vinham conferir aquele “espetáculo travesti”, que era como a crítica intitulou e conformou o seu boicote à peça brasileira.

Seria mais uma sessão com meia dúzia de gatos pingados até que, entre estrelas e “pirlimpimpins”, irrompe pelos corredores da casa a fada madrinha do grupo Liza Minelli. Na cauda de seu longo vestido de gala verde, a dama de *Cabaret* arrasta uma comitiva de personalidade para testemunhar a competência de nossos palhacinhos.

A fim de salvar a trupe do ostracismo parisiense, *mademoiselle* Minelli aceita o convite para uma das recepções hype da socialite francesa Regine Zylberberg sob a premissa de que, antes os convivas a acompanhassem a uma récita especial à meia-noite do melhor espetáculo de Paris. De assalto, o teatro é ocupado pela imprensa mais importante do país e seus amiguinhos Omar Sharif, Catherine Deneuve, Marisa Berenson, o estilista de alta-costura Valentino e outros. Quem negaria um pedido da única mulher que tinha acesso livre ao banheiro masculino nas festinhas de Madame Regine?

Enfim, casa cheia e as cortinas se abrem. Sobre o tablado, cavalos doam seus corpinhos esbeltos às multiplicidade de mulher que anseiam uma comunicação com o plano terreno. Assim como nas distintas místicas que nos circunvalam, o componente feminino tem uma maior sensibilidade para as vivências espiritualistas e não seria diferente neste ritual antropofágico. As fêmeas

¹⁰⁵GARCIA, Wilton. *A forma estranha*. P. 57

¹⁰⁶Segundo Wilton Garcia, não podemos confundir as Drags com as transformistas, este último objetiva ao máximo alcançar uma imitação morfológica da estrutura corpórea da mulher.

mais sensuais e misteriosas baixam neste terreiro, causando um frisson nas francesas acostumadas com o pessimismo da morte de Deus.

Deus morreu mas as deusas ressurgem como vampiros nas trevas noturnas. O horário da sessão propícia tais encontros ascéticos. Repentinamente, a encruzilhada da Gaité é visitada por uma legião do povo de rua que nenhum centro de umbanda pode presenciar. Muitos malandros e Zés Pilintras gingham efusivamente com seus chapéus de banda e o cigarro no canto da boca, seduzindo a mulherada e atendendo aos pedidos de homens paumolecentes¹⁰⁷.

Logo a ginga e o malandreado eram suspensos por uma gargalhada aguda. Carregando uma rosa vermelha cintilante na mão esquerda, entre os dedos uma cigarrilha que fuma continuamente e adornada por brincos de ouro e colares de contas ela chega, portando seus encantos enigmáticos. Elegantemente vestida para matar, em seus look vermelho e negro, a moça bonita veste a noite como um vampiro, atrai e envolve a todos que cobiça (sejam eles solteiros ou casados).

No terreiro de pai Lennie e mãe Wagner, a congregação das pombogiras se reúne com a saudação ao *daddy*, na voz de Marilyn Monroe. Deixando um recado ao ingênuo rapaz que sonha em possuir uma mocinha bonita, ela esclarece que seu coração é do papai, por mais que faça convites ou planos indecorosos. Incorporada no cavalo Roberto de Rodrigues, Marilyn “Monstro” desce a rampa de devassidão do cabaré para hipnotizar o espectador que gradualmente é engolido pela potência de um devir não identificado no intento de alimentar esta entidade espectral.

¹⁰⁷ Termo popular referente a ficar com o membro sexual masculino mole; não ter ereção; brochar.



Figura 52- Quadro da Marilyn Monroe com Roberto de Rodrigues e demais Dzi Croquettes.

Arquetipicamente definidas como mulheres de genealogia desconhecida porém de aparência formosa, sensuais e provocantes, possuem inúmeros amantes e esposos. Apegadas ao luxo, são enfáticas ao dizer que “Diamonds are a girls best friends”¹⁰⁸ e, ainda que estejam personificadas em diferentes raças, mantêm seus cabelos devidamente tingidos por saberem que “Os homens preferem as loiras”.

Com seu poder de aniquilação, são capazes de macular o mais sagrado dos leitos com o objetivo de conquistar o coração do homem amado. Altivas e orgulhosas são consideradas grandes dançarinas que, como Salomé, dominam a arte da sedução com o corpo.

Apesar de arrastarem o prenome de Maria, jamais se aproximam da têmpera sacra da mãe do Salvador. Sempre causadora de muitos desafetos e admiradores, bem dizia minha avó: “Esta criatura tem parte com o Belzebu!”. Assim, muitas divas do cinema e televisão incitam a fama de destruidoras de lares. São vampiras que fazem uso de sua visibilidade artística e atributos físicos para atraírem ao outros, interessadas em sua potência de vida.

Dentre os ícones de beleza e luxúria que a indústria cinematográfica nos brinda, Marilyn Monroe tem o potencial para assumir o arquétipo da *femme fatale* escondida por detrás de um rosto angelical. A exemplo das demais pombogiras,

¹⁰⁸ Título da canção que imortalizou Marilyn Monroe no cinema.

Marilyn tem uma biografia sublinhada por experiências catastróficas, tais como a incerteza com relação à identidade de seu pai, os transtornos psíquicos de sua mãe, abusos sexuais sofridos na infância e decepções amorosas.

Uma rosa vermelha que aperta firme em uma das mãos, a taça de espumante para anestesiá-la a dureza da vida repleta de dores e delícias de um ser. Por mais que o caminho aparente seja de *glamour* e felicidades, os espinhos deixam feridas na alma de mulheres iludidas pelas armadilhas do amor. A primeira emboscada na vida de Marilyn Monroe envolve a indefinição da identidade de seu pai.

Tendo sido registrada como Norma Jeane Mortenson, em 1 de junho de 1926, a menina ostentava em sua certidão de nascimento o nome de Edward Mortenson, porém tal afirmação é considerada desconhecida. Mortenson é o sobrenome que ilustra o documento embora sua mãe Gladys tenha voltado a usar o sobrenome de seu primeiro casamento (Baker). Numa referência à sua condição protovampiresca, a garota cresce sem conhecer suas origens e alimentando a fantasia de que seu pai biológico era um homem que usava um bigode fino, semelhante ao de Clark Gable. De certo modo, a relação entre o sangue e a vida aproximam a diva de sua existência vamp.

Ainda criança foi entregue ao orfanato por sua mãe que se considerava impossibilitada de criá-la, devido a transtornos psicológicos. Assim, a Lilith moderna experimenta a sensação de um dos vários bebês que, na iminência de se tornarem vítimas de sua impiedade, são levados para bem longe de sua mira faminta de sangue e imortalidade. Nesta ocasião, começa seu calvário de lágrimas. A vivência de sete anos com seus pais adotivos Albet e Bolender foi marcada por idas e vindas aos cuidados de sua mãe, em seus momentos de lucidez. Com o avançar da doença mental de Gladys, a mãe perde a guarda da criança que ficará sob os cuidados de sua melhor amiga Grace McKee.

Ao viver com Grace, inicia-se o processo de educação sentimental da garotinha Norma Jeane. Assumindo a função da profetisa grega Cassandra, é a jovem que prognostica o futuro da menina como estrela do cinema e desperta precocemente sua vaidade de mulher. O casamento de Miss McKee com Ervin Silliman "Doc", após uma batalha judicial, a menina terá de fato uma família.

O sonho da família de comercial de margarina parecia ser uma realidade viável, até que uma nova catástrofe se prenuncia: Norma Jeane é vítima de

sucessivas tentativas de violência sexual—fato que obriga a senhora Mckee a transferir sua tutela à uma tia-avó chamada Olive Bruning. Esta breve moradia tem fim quando a juvenzinha é vítima de agressão sexual causada por um dos filhos de Bruning. O novo espinho que fere a sua carne e a alma deixa sequelas que maturam o vampiro se abriga da luz solar. Segundo biógrafos e psicólogos, a experiência dos estupros sucessivos a levou a um quadro de hipersexualidade, perturbações no sono e distúrbios em relações interpessoais.

O universo *gay*, de alguma maneira, encarna a história do predador própria da história do vampiro. Neste sentido, falar de um devir vampiro é considerar a experiência de borda que estabelece fronteiras entre as sexualidades ditas “normal” e a “diferente”, com a tônica na primeira. Mas o vampiro aponta para a sexualidade que foge à norma. Assim, a Marilyn vampiro composta por Roberto de Rodrigues, com corpo feminino e cabeça de monstro, chama o público à orgia visual desregrada, com suas bailarinas bacantes em coreografias burlescas e eterniza o espaço do esquisito na encenação dos prazeres proibidos.

Na efígie da vamp Marilyn Monroe que voa sobre os ares encanados do metrô norte-americano, a glorificação de um personagem e a força de uma pessoa. Dessarte, sua considerada falta de profundidade como atriz magnifica sua beleza.

O chefe dos vampiros, o lendário sistema capitalista, que vê na beleza feminina a promessa de lucros vintouros, seduz, aprisiona e vampiriza aqueles que podem manter em atividade a máquina de aquisição de bens. Não foi em vão que Miss Monroe, exemplo de efemeridade na indústria cinematográfica, se torne figura singular para a Pop Art de Andy Warhol, na segunda metade do século XX.



Figura 53- Marilyn Monroe e Tom Ewell na cena antológica de *The Seven Year Itch* (1952).

Volto à encruzilhada da Gatié para entender a escuridão no caminho das belezas da sétima arte e, na risada histriônica da Dama da Noite, o disfarce da dor de quem sofreu com as muitas decepções amorosas. Com Marilyn Monroe não seria diferente. Trazendo em seu currículo a experiência de três casamentos mal sucedidos, supostos romances com o ex- presidente norte-americano John Kennedy, com seu irmão Robert Kennedy e com o ator Marlon Brando, dois abortos e uma gravidez ectópica durante seus três casamentos, me parece que sua beleza não salvaguardou seu êxito amoroso.

O arquétipo da pombogira é uma realidade inerente a toda mulher, em qualquer plano da existência. A taça sempre cheia a brindar as alegrias e as agruras humanas, a vampiresca mulher da meia-noite, bebe sua poção sanguinolenta e absorve a potência de vida do outro. No mundo capitalista, somos vítimas constantes da máquina de consumos que nos absorve e nos enreda em suas engrenagens.

Em seu interior da feminina determinada, o desejo de toda sexy simbol construída pela sociedade de consumo está relacionado à uma necessidade inconsciente de corresponder aos papéis sociais que nos são impostos continuamente. Ao deparar-se com a inviabilidade de tornar-se o modelo de mulher casadoura que os meios de comunicação de sua época preconizam, Marilyn busca nos barbitúricos uma via para experienciar no onírico tal realidade

social de mulheres consideradas “comuns”. Infelizmente, a sedação pode ser um atalho sem retorno.

A embriaguez por barbitúricos e drogas não apenas entre os Dzi Croquettes mas também na biografia das figuras constelares que tornam seu devir mulher uma realidade, prova a vida de excessos que evoca mais o bêbado que sua bebedeira¹⁰⁹. No convívio com o narcomundo, há uma linha tênue que inviabiliza a diferenciação entre dependência e liberação, peso e leveza, declínio e sublimidade. O gozo que resulta do uso de drogas lícitas ou não torna possível experimentar um estado de liberdade além corpo.

O vampiro abarca consigo a capacidade de transitar entre o masculino e o feminino quando não escolhem suas vítimas por oposição de gênero. O que ele busca é o *pneuma*; o fôlego de vida presente na condição humana que ele perdeu ao ser vampirizado. Deste modo, Marilyn como um vampiro, tem como alvo conjectural o presidente dos Estados Unidos mas, afeta sua esposa. É uma tentativa de chamá-la à insubmissão diante do sistema de opressão machista.

Galo cantou, está chegando a hora... Termina a sessão no Bobino, as entidades regressam ao plano cósmico e posso identificar melhor os participantes da gira, após o transe que suspendeu momentaneamente minha noção de real. Dentre as personalidades que vieram direto da *petit comité* de Regine a convite da fada Liza, a atriz e dançarina afroamericana Josephine Baker.

Na ocasião, a senhora mestiça de olhar espirituoso e sorriso brilhante, aplaudiu de pé a atuação dos Dzi e foi até o camarim para cumprimentar os jovens artistas. Impactada pela força cênica dos rapazes brasileiros, Miss Baker se sentia como alguém que é atropelado por um transatlântico. Cheio de brilho e exuberância, o espetáculo deste grupo afeta a consagrada sereia dos trópicos que reencontra no trabalho das borboletas auriverdes o movimento de rechaço ao mundo burguês e a contingência de se fazer selvagem.

Tomar conhecimento dos motivos que fizeram a trupe inventiva, que recém-conhecera, abandonar as belezas da terra mais garrida e se aventurar numa turnê forçada pela Europa, é como conceder a Josephine Baker o gesto de distanciamento dos melhores intelectuais das oposições políticas e culturais no período das vanguardas europeias. O afastamento compulsório dos Dzi Croquettes

¹⁰⁹Nancy, Jean-Luc. *Embriaguez*. p. 28.

de sua pátria, devido à inadequação ao regime, potencializa suas apresentações no exterior e forja-as sob a égide de um protesto qualificado pela evasão.

Talvez fora esta a mesma potência evasiva que levou a “Revue nègre” a abandonar os Estados Unidos (sua pátria) e retornar à Paris onde conquistou a cidadania, após sofrer o ataque da opinião pública que rotulou de promíscuo seu desempenho no *Ziegfeld Follies* (1936). O rechaço ao mundo burguês, representado aqui pela emigração, é um ato concreto de negação à uma sociedade, de seus costumes, de sua moral e de seu modo de vida.¹¹⁰

A peregrinação da *Troupe Brésilienne* pela Europa provocou encontros importantes para sua escalada internacional. Após serem empresariados por Jimmy Douglas—apresentado a eles pelo fotógrafo da revista de moda *Vogue* Patrice Calmettes—, os Dzi Croquettes se hospedam no decadente Teatro Charles de Rochefort (Paris) onde cumprem uma temporada que durou seis meses, firmando apresentações entre dezembro de 1974 e abril de 1975. Mesmo com o pouco (ou quase nenhum) reconhecimento da imprensa local, as borboletinhas tropicais fazem uma última apresentação com casa lotada e seguem para a Itália. Trabalharam por um tempo no afamado Teatro Odeon de Milão (abril de 1975) e no Teatro Erbin de Turim (maio de 1975). Impactados pelo abandono inesperado de seus empresários alemães, as novas dívidas de cenário e hotel e outras despesas, além da perseguição por homens da máfia italiana, é preciso um milagre para transformar todo o quadro de caos que se desenhava diante dos artistas.

E o mar de crise se abriu para que o povo esquisito o atravessasse. O encontro entre a *Princesse Tam Tam* e os palhaços coloridos gerou frutos futuros. Josephine Baker, em acordo com o diretor do Teatro Bobino, determina que após sua saída de cartaz na casa gostaria de ser substituída pelos Dzi Croquettes. Mas o acaso acontece: com uma semana de função, *Miss Baker* morre de uma síncope cardíaca. Promessa cumprida: no letreiro do Bobino, desce o nome da artista e sobe de nossos *butterfly dancers*.

Em sua visita ao camarim dos desbundados, vi nos olhos amendoados de Josephine Baker a alegria da descoberta de que sua militância em contra a injunção da sociedade burguesa no se constituía numa caminhada solitária. A fuga dos valores morais preconizados tanto pela comunidade norte-americana de início

¹¹⁰DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. P. 46.

dos anos 1900 quanto do estado de exceção brasileiro das décadas de 60 e 70 não era de todo um movimento individual, uma solução individual, ausente de “ideais gerais”. Assim como nos movimento vanguardas, quando a poética da ação se transformará com bastante frequência em prática de evasão, a contrariedade de tais artistas é o motor que os conduz a deixarem seus países de origem num ato político.

Com um visual um pouco mais contido por conta da idade mas não menos ousado, a Josephine Baker de meados dos anos 1970 encontra pontos de contato entre seu primitivismo de início de carreira e o tropicalismo dos Dzi Croquettes. Além da sua saia de bananas, reterritorializada no turbante da Carmem Miranda de Cirinho (Ciro Barcelos), o grupo mostra em cena a animalidade impregnada em sua dança, por conta da vivência e preparação corporal feita por Lennie Dale. Num gesto de evasão anterior ao exílio físico, o fazer-se selvagem revelava a insatisfação diante da moral corrente que deformava a espontaneidade do homem.

Verdadeiramente, ambos artistas davam continuidade a um legado de contestação diante dos valores da arte burguesa. De certo modo, principiada por Gauguin e Rimbaud e outros, que buscavam a mesma espontaneidade na cultura francesa de sua época, enraizada de erudição. No caso dos Dzi, Wagner Ribeiro talvez tenha dado uma mãozinha na corporificação deste homem natural trazido à cena pela companhia pois, com seus conhecimentos de filosofia, foi capaz de incluir o mito do selvagem integrado à uma ideologia política em sua dramaturgia.

O mito do selvagem e o primitivismo não era novidade na realidade cultural do Brasil, presentes na literatura e nas artes plásticas, torna-se expressiva nas artes cênicas nas primeiras décadas do século XX. Antecedendo o gingado de Carmem Miranda, o balé brasileiro (que pouco se orgulhou de sua verve moderna) subvertido pela presença da bailarina Eros Volússia.

Nascida num lar de artistas, Heros Volússia Machado era filha de Rodolfo e Gilka Machado (conhecida poetisa simbolista), carregou em seu nome sonoridades poéticas experimentadas por sua mãe. Com a autorização dada por seus pais para assinar seu prenome como “Eros”, modo fundamental para chegar ao perfeito contato com o estado natural do ser. Eros Volússia, com sua dança, esboça um erotismo que tende a ser cósmico.

Aluna da segunda turma da Escola de Bailados do Rio de Janeiro, Eros Volússia aprendeu seus primeiros passos com os mestres russos Maria Olenewa e

Ricardo Nemanoff, além de ter suas aptidões físicas para a dança clássica reconhecidas pela diva do balé internacional Ana Pavlov. Porém, aos quatro anos de idade, teve contato com o universo da cultura afrobrasileira, ao frequentar o terreiro de João da Luz (o que resultou em uma mistura muito curiosa)¹¹¹. O deus Eros encontra sua plenitude ao reunir os erotismos sagrado, dos corpos e das artes na efígie da bailarina mestiça.

Fascinada pela batida eletrizante dos tambores, a bailarina se despe dos *tutus* de tule e recebe a coroa de rainha calunga que lhe outorga a prosseguir o cortejo dos movimentos populares onde a dança tem papel central. Seus pés descalços em contato com a mãe Gaia e os quadris livres da docilização, Eros Volúsia deserta da Escola de Bailados e parte para uma pesquisa que autodenominou “criação do bailado nacional”. Dotada de um temperamento animal, Eros que esquadrihava uma dança estado de alma¹¹², passou a cobiçar a liberdade dos corpos em transe datados de suas observações antropológicas no terreiro vizinho de sua casa.

A saia de bananas de Baker e o conjunto de contas de Volúsia, cada qual em seu espaço, serviram de emblema do processo de fuga de uma cultura colonizadora. O erotismo é o meio fundamental para se chegar ao perfeito contato com o estado natural mas que tende a ser cósmico. A nudez dos seios expostos da sereia negra e a genitália coberta por contas da bailarina marajoara chama a atenção do público porque é um convite à animalidade através da recuperação de suas forças ao tocar a terra. Uma necessidade anteriormente, percebida pelas vanguardas europeias e assimilada pela dança de ambas, de se voltar a uma certa noção de primitivo, ela mesma ainda bastante vista sob a perspectiva ou o olhar do homem branco ocidental, mas que ao menos abre e reinscreve, no seio dessa mesma cultura branca a necessidade de um aprendizado com e pelo corpo, através, nesse caso específico, dá uma encenação de um fervor místico.

¹¹¹PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. P. 176.

¹¹²Neste momento, faço uso da expressão “dança estado de alma” para referir-me à uma dança livre dos códigos da tradição clássica.



Figura 54 e 55- Josephine Baker e Eros Volúcia.

A agitação do camarim do Bobino, invadido por personalidades artísticas da época que se acotovelam para reverenciar a arte brasileira ali representada pelos Dzi Croquettes, me permitiu ter uma conversa rápida de “pé de ouvido” com *Miss Baker*. A *performer*, emocionada com o que acabara de assistir, me confessa que assistir ao musical da jovem trupe seria como ter a visão de uma tela de Paul Gauguin em movimento, como numa explosão mística.

A coreografia “Yemelê”, dentro do espetáculo apresentado em Paris, causa comichões na crítica e na plateia, fazendo pensar o caráter do primitivismo na arte a partir da modernidade. Daí a euforia de Josephine Baker ao ser novamente confrontada por um questionamento antigo, que já a assombrava no início de sua carreira artística, e que se repete em meados dos anos 1970. Deste modo, o duo dançado por Lotinha e Lennie revive a interrogação inicial sobre a cultura

européia do homem branco ocidental e sua relação com o corpo bárbaro (chamado primitivo). Trazendo à cena a cultura iorubá, sob as figuras mitológicas de Oxumaré e Iemanjá, a companhia toca na ferida da arte vanguardista, anteriormente ligada ao fenômeno da ruptura transgressiva. A euforia de Baker é acompanhada da triste constatação de que a hegemonia do domínio do homem branco ocidental é fato presente nas nossas relações políticas e artísticas. As ondulações dos corpos dos bailarinos ao som da canção do compositor Sérgio Mendes exhibe o quanto o conceito de outro, ou de exotismo ou de primitivismo continua vigorando nas nossas relações com o caucasiano ocidental¹¹³.

As horas que antecedem o começo do espetáculo dos Dzi Croquettes, as filas diárias na bilheteria do Bobino podiam ser vistas como o lugar do reconhecimento da condição “queer” da moda. Tietes que vestidas da maneira mais extravagante possível se misturavam às artistas e curiosos que vinham prestigiar o grupo de jovens do Brasil, antes chamados pelos críticos de “travestis”. Das lembranças e expectativas do público, uma delas era sempre a mais comentadas: a aparição de Bilie Holliday de Lotinha. Montada em seu cavalo de aço decorado por cacos de espelho, estampando um vestido tomara que caia branco e constantemente acompanhada por um foco de luz que transfigurava aquele momento e guiava a plateia ao um êxtase espiritual. A voz suave de Holliday completava a performance de Carlinhos Machado, grifada pela sua mímica caricaturesca que tinha seu tom de humor mas também salientava a feminilidade negra, socialmente negligenciada em favor de uma beleza nos padrões clássicos.

¹¹³ Baseado na fala de Ana Kiffer para a oficina de capacitação do projeto Estudos Itinerantes (Temas da Dança), realizado em abril de 2014.

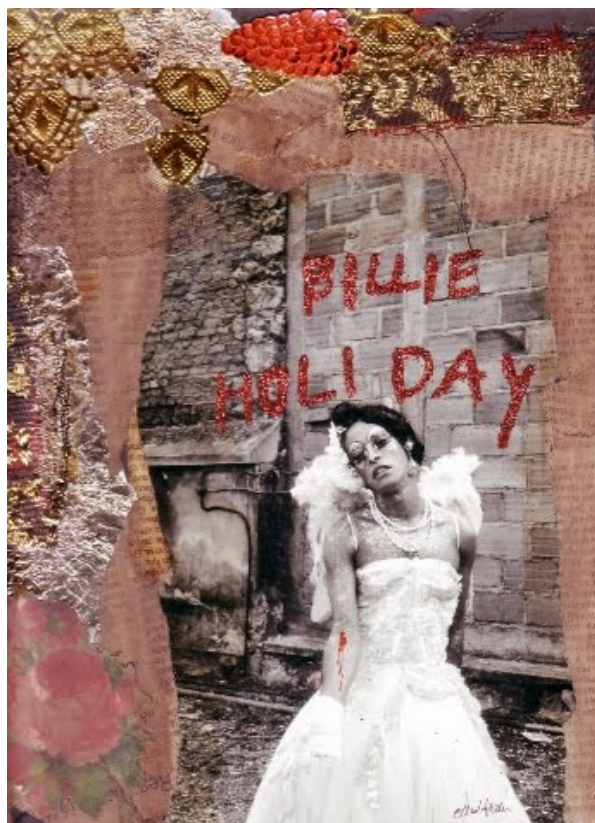


Figura 56- Carlos Machado (a Lotinha) em sua imitação de Billie Holiday.

Inconscientemente, a concretização do pedido de Josephine Baker marca a reaparição coreográfica de uma imagem especialmente fantasmal, especialmente icônica que tempos atrás enchiam a imaginação europeia em relação aos afroamericanos, a dança e a feminilidade negra. Repleto de alusões à cultura negra, o espetáculo dos Dzi Croquettes firmam na cena teatral do momento a icônica mulher negra que se tornou um objeto de denúncia da melancolia colonial e pós-colonial europeia.

As noites de função no Teatro Bobino acolhia verdadeiras sessões lúdicas de espiritismo que nem o mestre francês Alain Kardec lograra realizar. As menções à cultura negra presentes em cena convocavam o fantasmal de Josephine Baker para reclamá-la como voz crítica contemporânea, uma voz que permanece postumamente ativa e resistente¹¹⁴. Assim, os ingredientes que tecem a luta contra a desigualdade racial da qual a atriz fazia parte, auxiliam no reconhecimento de sua força movente; que efetuam um chamamento político específico. Invocar este

¹¹⁴LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. P. 192.

fantasma significa prestar uma atenção especial ao papel do estranho na construção das narrativas atuações colonialistas e contracolonialistas¹¹⁵.

A presença da *Vénus de Èbéne* em Paris e a escolha da cidade para fixar residência a partir de 1936, após desentendimentos com a opinião pública dos Estados Unidos, faz pulular as coincidências histórias que se desenham em torno de si e dos projetos e fantasias colonialistas europeus. Há um paralelismo entre crescente ascensão de Josephine na Europa e o início de um declínio do controle colonialista europeu na África. Mas é no paralelismo entre a morte da *performer* e o desmoronamento do colonial europeu traça um estranho panorama que permite a possibilidade de uma imprevista mobilidade nos estudos críticos sobre raça e dança. Quiçá a atriz, antevendo a sua partida, solicita a pauta dos Dzi Croquettes à direção do teatro francês na busca de uma afirmação da cultura negra.

É preciso que os corpos de cor dizimados pelo homem branco colonizador continuem sendo substituídos pelo corpo de Baker, ausente *post mortem*, e incomodando no lar do colonizador europeu. A artista já sabia disso, se colocava como uma atravanco da invisibilidade racial – uma vez que, como afroamericana, podia desempenhar o papel de africana colonizada. Neste sentido, o legado deveria ser passado para os jovens artistas brasileiros nos quais a artista apostava o projeto da tribo do arco-íris—sonho que nutria em seus doze filhos multirraciais adotados mundo afora.

Entre as danças da princesa *Tam Tam* num cabaré parisiense, o bailado brasileiro de Eros Volúcia exportando para Estados Unidos e o afro contemporâneo dos Dzi Croquettes nos palcos europeus há um ponto de contato: um caráter selvagem que desorganiza a mimese da mimese. Manter o fantasma de Baker passeando pelas salas de espetáculo da Europa é a possibilidade de concretude do projeto maior da artista de destruição direta das premissas colonialistas da dança.

¹¹⁵Idem. P. 195.

4.2

Sentindo um frio em minh'alma...

São Paulo, 25 de maio de 1975.

Alô, alô, Lennie Dale.

Mil beijos e abraços.

Recebi sua carta com um certo atraso e resolvi responder logo, antes que apareça uma viagem qualquer. Que agora, as coisas andam assim. O que tiver que ser feito, o seja logo, senão não se sabe quando vai fazer.

Estamos trabalhando feito uns mouros. Assim não vai dar certo. Só parei para ter o Pedro e já estou com o pé na estrada. Te esconjuro!

Como é Paris? Paris é uma festa? Bonito tudo, não? Já deu pra sair da transa? Acho que te contei isso mas, me lembro que quando fui à Paris pela primeira vez foi um tal de andar e andar que não houve sapato que resistisse. Se já não houve, daqui a pouco vão começar as liquidações. Panos mil. Um baratão.

Mas, como bem te conheço, duvido muito que estejam passeando quanto deveriam. Você é daquelas pessoas incansáveis no que diz respeito a trabalho. Estou errada, meu amor? Imagino que esteja dando duro nas meninas, com horas intermináveis de ensaios. Isso mesmo. É ferro na boneca.

São Paulo continua aquela graça. Cada dia me apaixono mais pela cidade. Eta! Aqui tá bom. A minha casa está cada dia mais bonita, com cortinas novas que ganhei de presente. Chique. Parece menina em véspera de baile de debutantes... É o cantinho que escolhi para me abrigar com os meus meninos, preciso mantê-los o mais agradável possível.

Os meninos estão cada dia mais lindo. João já cresceu mais. E está cada dia mais louco. Graças a Deus. Que eu não tenho saco pra filho organizado e careta. As coisas não andam nada boas aqui no Brasil, somos diariamente engolidos por uma onda assustadora de moralismo e, se não ficarmos atentos, nossos filhos são contaminados com toda esta hipocrisia que bate à nossa porta.

Sabe, Lenninho. A vida da gente muda muito com a maternidade. A fera é amansada quando você se vê diante daquela criaturinha que foi gerada nas suas entranhas. Tudo ganha um outro sentido, quando se tem um filho. É um outro lance! Com a chegada de João e Pedro, passei a entender que é possível viver pequenos momentos de felicidade suprema. Eles são as minhas grandes paixões. Tá entendendo?

Espero que em algum momento você também possa experimentar a sensação que vivo agora. Enquanto isso, cumpra seu papel de pai desta moçada e coloque esse povo para ralar.

Dá um beijo no Carlinhos Machado e um abraço no Wagner. Diga a eles que sinto muita falta do sorriso brilhante e das palavras de amor dos dois. E que aproveitem Paris.

Vê se não deixe de passar um segundo que você tem para ver e viver. Fique atento. Qualquer descuido pode ser fatal. Aproveite essa chance. Vocês ganharam ouro em pó. Façam muitas joias com ele e abalem a Europa com o talento de vocês. Brilhem muito e mostrem o gingado do Brasil.

Junto com esta carta, tem mando meu disco que lancei no ano passado e só agora consigo te dar de presente. Ele foi gravado em pleno estado de graça, no auge da gravidez de Pedro. Acho que desprendi toda minha energia materna neste projeto. É como se fosse filho também. Estas coisas de gestação artística... Te contei? Não?

Particularmente, achei que ficou muito bom. Tem uma canção que me lembra muito você e seu jeito único de dançar. Se chama "Dois pra lá, Dois pra cá", do Aldir Blanc. Não sei se você vai gostar ou achar uma merda. Mas já te enviei e agora já tá aí...

Dê um beijo nos outros meninos e diga a eles que aproveitem para beber bastante champanhe Moët Chandon. Tipo fina. Um luxo!

Procê, mil beijos e saudades.

Elis

Escrevi à máquina porque minha letra é aquela gracinha de sempre. Quis facilitar...¹¹⁶

É fim de primavera na França, tarde fresca e florida. Na sala de ensaios do Bobino, os meninos se espalhavam por todo o espaço, esticando braços e pernas e repetindo os exercícios calistênicos ensinados por Lennie Dale. Num recanto do mesmo lugar, o coreógrafo fumava um baseado gigante na esperança de iluminação inventiva brote para tonar a estreia na casa parisiense um acontecimento.

Wagner Ribeiro, sem uma coreografia definida em todo o espetáculo, tinha a regalia de chegar um pouco mais tarde aos ensaios e a obrigação de cuidar dos assuntos burocráticos do grupo, junto com a Nega Vilma. É ele que adentra o teatro trazendo a novidade: uma carta de Elis Regina e uma encomenda para Lennie. Enquanto Cirinho passava “As Borboletas”, querendo corrigir todas as falhas e falta de sincronia de algum bailarino, o pai se isola para ler a missiva enviada por sua amiga. Nas palavras da amiga, notícias da terra natal que, por força de um sistema opressor, fora obrigado a abandonar.

Nos dois primeiros parágrafos lidos, as lágrimas inundam os olhos de bicho ávido do coreógrafo. Muitos reacendem: as histórias vividas com a cantora e a saudade do país que escolhera para ser sua segunda pátria mexem com as emoções do artista exilado.

A carta da Pimentinha não era a manifestação de tietagem de uma das muitas garotas que engrossaram as filas dos teatros do Rio de Janeiro e São Paulo ou de alguma curiosa que os visitavam na Embaixada de Marte, em Santa Teresa. Elis era uma espécie de alterego do bailarino, como os muitos que se constituíram durante sua existência. Ambos frequentadores eram do *Beco das Garrafas* em Copacabana, lugar onde a bossa nova cantava em flor¹¹⁷, Lennie e a cantora chegaram no Rio, cada qual de um destino diferente. Enquanto a menina recém-

¹¹⁶Carta produzida num processo de psicosociobiografia na qual eu me apropriei da escrita de uma carta de Elis para a amiga Patrícia, além de relatos de entrevistas para a Rádio Nacional, Bandeirantes e o extinto programa TV Mulher, entre outros.

¹¹⁷ECHEVERRIA, Regina. Furacão Elis. p. 29.

descoberta deixara a cidade de Porto Alegre para tentar a sorte na cidade maravilhosa, o bailarino aventureiro chegara dos Estados Unidos no início dos anos 60. Isto tudo acontecia nos duros anos de 1964, quando num golpe político, o governo do presidente João Goulart tem fim e assume o poder o Marechal Castelo Branco, no dia 31 de março.

Sob os olhares tímidos dos militares que buscavam entender aquela movimentação diária nas boates do Beco, Lennie Dale e Elis Regina se esbarram nas entradas e saídas do *Bottle's Bar*. Dale que não só dançava mas cantava ostentando o seu sotaque americano e um jeito malandro assimilado na prática em sua frequência no *point*, se encanta com a voz da Pimentinha porém faltava algo. Faltava corpo àquela voz forte. Assim, após fazerem amizade, Lennie a ensinara a usar o corpo ao cantar, o que causou um *frisson* entre o público e a crítica da época. Ele também a aproximou da bailarina e cantora Marly Tavares e do pandeirista Gaguinho que compunham o conjunto *Dom Um Romão*, que também usava uma estética do musical em suas apresentações.

Tendo em mente as histórias fabulosas que viveram juntos, receber uma carta da amiga Elis o permitirá retomar uma relação interrompida pelo *fugere urben* forçado pelo estado de exceção brasileiro. A distância entre continentes não seria capaz de apagar o sentimento existente entre os dois e a reação de Lennie ao receber a missiva é uma prova de que o vínculo amistoso entre os dois tinha sido, de certo modo reterritorializado.

O relato de Elis sobre a descoberta da maternidade com o nascimento de João Marcelo e Pedro toca num bloco de sentimento escondido no interior do coreógrafo que brincava de casinha com seus companheiros de arte, porém sem dimensionar a potência do grau de familiaridade que lhe era atribuído. De fato, o papel do pai que cabia a Lennie discretamente fissurava um modelo patriarcal que adquiria o reforço da ditadura que se vangloriava de valores morais fundamentados no machismo e na misoginia.

No contexto latino-americano de fins de 1970, era humanamente inviável idealizar a imagem de um pai considerável que mesclasse um vestuário masculino e feminino, maquiado, e com expressões no feminino para referir a si próprio. Uma figura destas não poderia impor respeito num modelo de família nuclear. Como dar credibilidade à uma família que não era a constituída por homem,

mulher e sua prole? Lennie sabendo da necessidade de inalteração de dito modelo, aceita o desafio da subversão da asserção social imposta.

Na contemporaneidade, o problema do acolhimento de novos modelos familiares insiste em afetar algumas sociedades por conta do machismo e da intolerância à diversidade de gênero. É lamentável saber que a esfera legislativa de um país necessita da opinião pública para reconhecer o casamento igualitário e o processo de adoção de crianças entre casais do mesmo sexo. Este mesmos governantes não observam que a negação de tais direitos civis avigoram o discurso de ódio contra determinadas minorias. Episódios de hostilidade às crianças e a assassinato de adolescente por condição de filho de casal homo afetivo são cada dia mais comuns e fomentados por uma incompreensão dos novos modelos de família propostos na pós-modernidade. A carta que causara um rebuliço nas emoções de Lennie Dale chegou a ele acompanhada de um embrulho. Era o novo *long play* de Elis, lançado em 1974, que trazia a faixa da composição de Blanc. O coreógrafo, tomado de uma impulso maternal, começa a coreografar a canção *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, uma dança de salão a ser apresentada por ele (o pai) e Wagner Ribeiro (a mãe). Um ato sexual e amoroso que atinge o espaço dos palcos e íntima a todos que a assistiam dançar o número a celebrar o amor entre as pessoas, independentemente de orientação sexual.

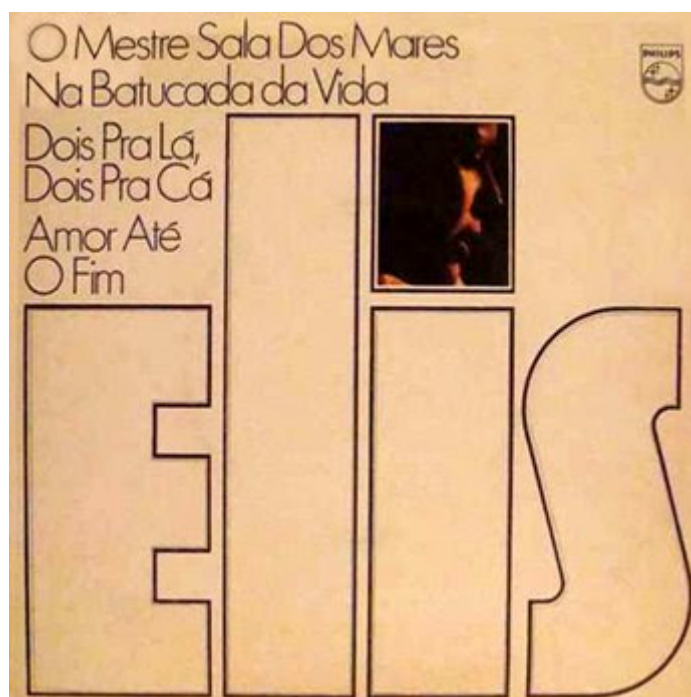


Figura 57- LP de *Elis*, Elis Regina (1974).

No encontro entre a canção de Aldir Blanc na voz de Elis e os gestos que nascem do estado de graça de Lennie Dale nasce o que decido chamar da forma dança “Dzi”, fruto de um amor que greta estruturas rígidas e constrói novas contingências. A carta chega ao coreógrafo como um anjo que prenuncia as boas novas de salvação; um exame de gravidez antecipado que o notifica de uma missão a cumprir: coadjuvar no reencantamento do mundo através do amor.

Dos gestos que fluem da pele de Lennie no instante de aparição do duo, um clamor à emergência de mudança da mirada com relação ao mundo, para além da racionalista, da lógica do capital e do rearranjo do conceito de sagrado postulado pela religião atual que reafirma as ideias de pecado e culpa. Nos passos cadenciados do casal croquette, a concretude da definição de dança proposta por Merce Cunningham (o “fluir em imanência”). Uma dança que adquira sentido no espaço-tempo, sem regulação de princípios superiores. Desta forma, o amor entre os dois constitui o sentimento assim como ele é, sem a necessidade de seguir uma ordem divina. A autossuficiência de um amor é mais importante que seus enquadramentos em padrões herméticos de gênero.

A contaminação pelo vírus do amor que não precisa ser denominado atingiu maiores dimensões entre os bailarinos, no decurso da temporada no Bobino. Silenciosamente, Cláudio Gaya é infectado e aprende a coreografia, seguido de Cláudio Tovar. Coincidentemente, Gaya e Tovar nutriam um amor mal resolvido, da mesma forma que Wagner e Lennie. Portanto, em cada apresentação do *pas de deux* o sentimento auferia novas matizes porém sem perder seu caráter autossuficiente.

A impetuosidade que impeliu Lennie Dale a construir seu número de dança mais prestigiado se mostra como característica notável em toda a trajetória profissional do showman. Uma fera faminta solta na selva, assim se comporta o jovem talentoso diante da vida. Verdadeiramente, o bicho Lennie tinha muita fome de viver e estava sempre à procura de algo que o tirasse da zona de conforto. Se solicitássemos os préstimos astrológicos de Leiloca Neves (ex-tiete e integrante do grupo musical *As Frenéticas*) para entendermos melhor este personagem eminente da história dos Dzi Croquettes, a mesma não hesitaria em dizer que o bailarino canceriano, assim como a maioria dos Dzi, era regido pela lua, um signo feminino, sentimental, ligado à tradição e, no entanto, eles eram transgressores. Um ser como este, tão idiossincrático, não passaria neste mundo despercebido.

Aos frequentadores das ruas de Copacabana dos anos 1960, como não lembrar de um indivíduo estrambótico usando roupas espalhafatosas ou malhas de dança e falando com um sotaque? Um espírito ousado e aventureiro, Lennie Dale abandonara a promissora carreira no universo da comédia musical nova-iorquina para viver no Brasil. Prontamente, ele passou a ser mais notado ainda quando começou a estrelar as produções do empresário Carlos Machado. Com a sua “dança da maconha”, o bailarino se apresenta à classe artística, causando um escândalo com seus movimentos convulsivos mas, de excelência técnica, que mexia com os brios das bailarinas do Theatro Municipal, estimado lar da tradição clássica. Antes de ser empresariado por Machado, o bailarino debuta nos palcos brasileiros dançando a chamada “dança do chicote” e desta forma, ele apresenta a antítese dançada do animal que deseja se domar. A técnica de dança aperfeiçoada por ele trazia em seu cerne a oposição entre ordem e desordem.

Seu conhecimento de música permitiu sua entrada no *métier*, começando a frequentar o Beco, tornando-se amigo de Carlos Miéle e atraindo jovens como Nelson Motta e César Camargo Mariano. Sua entrada nas boates da área imprimiu um profissionalismo nestes lugares, fruto de sua experiência nas melhores casas de show dos Estados Unidos. Se é para ser um *rendez- vous*, que seja de respeito.

Entre as aulas de Jazz Dance e os ensaios das produções de Machado, Lennie conhece as bailarinas Beth Faria e Marly Tavares com as quais fez parcerias em muitas coreografias, para os programas de televisão, foi um pulo; um *grand jeté*. Suas expressões e a força de seus gestos começaram a mexer com o público e a crítica. O rugido da besta fera ecoa pelos corredores dos *night clubs* e estúdios de dança, mimetizado na voz rouca do pato título da canção que fez sucesso na sua voz, durante a bossa nova.

Lennie Dale, o leãozinho de circo acostumado com a chibata do domador, não abre mão da técnica de dança na qual fora adestrado no seu país de origem. Rigoroso no que diz respeito à atuação cênica, o bailarino tem nas aulas técnicas de dança um alicerce no seu trabalho como intérprete na área. Foi esta ausência de solidez que saltara sobre os seus olhos de professora russa de balé quando levado por Ciro Barcelos a assistir um ensaio do grupo, no período do Cabaret Casanova. É neste momento que entra em ação o mestre Dale, com o seu bastão de madeira, põe as meninas para ralar, numa saga espartana que até o mais bravo herói grego não aguentaria. Eram horas intermináveis de aquecimento, seguidas de técnica de

balé clássica e sequências de improvisação e jazz dance. Tudo acompanhado por uma trilha sonora de excelente bom gosto, cuidadosamente selecionada por ele. O objetivo era, no cisco do olho, fazer as meninas dançarem. E ele conseguiu.

Havia quem confundisse aquecimento com o espetáculo em si. Um desses foi Ney Matogrosso que se acotovelava com outros tietes que frequentavam os bastidores da companhia. Usando o argumento de auxiliaria a Cláudio Gaya na produção de suas maquiagens, Ney estava sempre vigiando os aquecimentos dos Dzi, antes de virar lobisomem e sair pela noite a cantar. Para ele, era sempre difícil distinguir o ensaio do “pra valer”. Queridinha, a vida é um eterno ensaio!



Figuras 58 e 59- Ney Matogrosso nos bastidores dos Dzi Croquettes.

Um lobo domando a própria matilha, assim é Lennie Dale em todas as suas relações e, especialmente na sua práxis artística. A singularidade de sua vida se dividia entre a natureza animal e o suplemento técnico. Isto, ele não escondia de ninguém e, ao ser entrevistado durante o auge dos Dzi Croquettes, fazia estar neste projeto (além de acreditar no mesmo) era o fato de que ao grupo faltava uma técnica de dança. O touro bravo estava em sua frente e sua obrigação era domá-los.

Outro dia, achei um pedaço de jornal nas ruas sujas do Rio Janeiro; um lampião que se acendia na minha esquina. Na página surrada do pasquim, um bate papo entre Lennie Dale, Francisco Bittencourt, Antônio Crisóstomo no apartamento de João Antônio Mascarenhas (equipe editorial do periódico). Não me contive e resolvi ler a entrevista, a fim de compreender a força daquele bicho gente. Na tertúlia organizada, após um período de férias no “spa” da Penitenciária Hélio Gomes, na Rua Frei Caneca (na ocasião, fora detido por portar um baseado de maconha), o pai abre sua vida e conta como passara da condição de detento a queridinho da população carcerária. Vestindo “calcinhas” arrochadas de lucra, camisetas customizadas e sapatilhas de couro, Lennie encantava a todos com suas aulas de dança. Se jeitão macho/fêmea mexeu com os hormônios de alguns de seus colegas de cela, a ponto de derreter o coração de Fernando C.O, cunhado e membro do bando de Lúcio Flávio. Seria um desejo inconsciente de ser um passageiro da agonia? Na verdade, era uma fera domando outra. Briga de cachorro grande.

Certamente, sua dança se fazia desta amálgama entre a necessidade de adestramento e a força bárbara. Viver no Brasil tornava sua dança mais potente, nela havia a erudição clássica entrecruzada a todas as referências culturais encontradas por aqui. Do batuque dos terreiros ao soar do surdo das escolas de samba dos morros, tudo estava presente em cada contracanto- *rele ase* de Lennie Dale. As “pegações” com os cafuzos do morro do Cantagalo balançavam a roseira do bailarino, tornando seus gestos mais livres.

No retiro espiritual da Frei Caneca, uma confluência: Lennie Dale conhece o mito Madame Satã. Em meio aos entretempos *e pás de bourrérias*, a sala de aula improvisada da penitenciária é inundada pela presença daquele senhor que usava um chapéu branco; uma aparição naquele momento da vida do bailarino. Aulas entre mestres que fariam brotar o desejo de Lennie de contar a história de Satã através um musical onde o espólio seria transmitido pela troca de chapéus entre os artistas do elenco. O fio da navalha do malandro da Lapa cortando a pele do garoto do Harlem.

Ler as páginas amareladas da gazeta gay carioca me ajuda a captar o composto da dança que Lennie Dale construía no decorrer de sua vida. Lennie é um mix de nobreza aristocrática, malandragem carioca e a sensualidade de uma

passista de escola de samba. Um corpo que ao entrar em cena, descumpra a técnica apreendida e graças à força do bicho interior escondido em cada um.

Não é fácil ser um intruso em terra brasileira estuprada pelo conservadorismo e pela ordem moral. O estrangeiro Lennie Dale que chega de fora, carente de manifestar sua natureza selvagem, encontra uma abertura cultural inicial interrompida pelo rigor ditatorial dos anos 1960. O corpo de nosso bailarino é a expressão desta dicotomia natureza e técnica que era visto como estrangeiro em sua própria casa. Incompreendido pelos coreógrafos norte-americanos que não tinham “saco” para aquele garotinho talentoso que alterava os movimentos de origem e roubava a cena nos musicais americanos. Como recompensa por tamanha força incontrolável, a Broadway lhe deu vários pontapés na bunda. A dança não é lugar de gente indisciplinada, já dizia a velha professora russa de balé em sua língua enrolada.

Uma fera louca solta na cidade precisa ser controlada, capturada e enjaulada. Neste ambiente, vivia o animal artista que desde muito novo sofria com o cerceamento de sua loucura. Oriundo de uma geração tratada pelo *start system* a pílulas e “eletrochoque” (assim como Marilyn Monroe e Judy Garland).¹¹⁸ Acostumado ao rígido controle biomédico dos corpos, muitas vezes Lennie busca auxílio médico para diminuir esta força impulsiva e amansar a fera. O leão feroz com sangue nas presas se transforma num gatinho bebendo leite no pires, em diversas ocasiões.

Precocemente, Lennie Dale conviveu com a interdição biomédica. Uma das primeiras vítimas do que chamaria futuramente de “cura gay”, foram muitas as surras e as medicações dadas com o crivo de seu pai de origem ítalo-americano que não aceitava sua homossexualidade. Uma loucura legitimada por este histórico complicado mas também que ajuda a salvar a muitos através da arte. Mais louco é quem me diz que não é feliz!

Como não recordar as duchas de água fria dadas por Nega Vilma e Bayard Toneli? Estes eram os únicos capazes de acalmar o bicho Lennie em seus episódios de crise. Vantagem destes dois personagens da nossa história pois eles também eram os únicos que o bailarino não conseguia enlouquecer. No caso de Nega Vilma, existia uma relação de muito respeito àquela mulher negra, de

¹¹⁸Palavras do Dzi Croquette Bayard Toneli em entrevista para o *web* programa Studio Primus 04, de Amir Hadad (em 07/08/2013).

temperamento fortíssimo e que cumpria uma atribuição materna entre os Dzi Croquettes; uma antítese entre bruxa e fada, esta mulher continha os rompantes entre os bailarinos e crises de Lennie. Já Bayard, batia palmas para o maluco dança, no melhor sentido da expressão. O bailarino comprava as loucuras de Lennie, numa relação de amor e ódio.

O personagem sem comunidade encarnado por Lennie Dale ao chegar ao Brasil, que alberga entre a bossa nova e a dança e que encontra no grupo em formação a alternativa para estar entre iguais, apresenta também sua capacidade de exterminador. E o momento de mostrar as garras chegou.

Após o sucesso no Bobino, os Dzi Croquettes são convidados por um produtor inglês que faria a proposta dos sonhos: uma temporada de um ano em Londres e seguir para Broadway. New York! New York! Os olhos de alguns brilhavam, o sonho estava próximo. Mas, para surpresa da dindinha Lisa, os pimpolhos não foram. A saudade do Brasil bateu forte e eles resolveram voltar para o interior da Bahia, a convite do milionário fazendeiro chamado Veras (um lobo em pele de cordeiro). O laço foi lançado e a maioria caiu. Neste paraíso regado por drogas, sexo e acarajé, o Dzi firma residência no país, inicialmente sem Lennie que deserta a família e fica em Paris trabalhando com um grupo de teatro local (novembro de 1975). O retorno de Lennie Dale culmina na estreia no Teatro Castro Alves, durante o Festival de Verão. A volta por cima seria com o espetáculo “Dzi Croquettes na Bahia—Festa de Lago”. Porém, havia uma escadaria no meio do caminho... Lennie Dale, numa fase de envolvimento com drogas pesadas, não aceitou a mudança do cenário. A temida cisão se dá e volta a perambular sozinho, com o pelo lambuzado em sangue.



Figura 60- Cena do espetáculo “Dzi Croquettes na Bahia- Festa de Lago”.

A tia¹¹⁹ chegou...

Senhoras e senhores
 Trago boas novas
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva
 Eu vi a cara da morte
 E ela estava viva—viva!

(“Boas Novas”, Cazuza)

Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro... De volta à cidade maravilhosa, meu devir-lepidóptera bateu suas asinhas com veemência porém, ventos impetuosos me lançaram lá pelas bandas do bairro suburbano de Marechal Hermes. Uma torre me atropela e caio no pátio de uma igreja onde está um panfleto com a seguinte frase: “O CÂNCER GAY PERMITIDO POR DEUS!”, isto seguido de palavras de condenação como abominação e pecado.

Achando que foi um delírio causado pelo impacto da colisão, sigo meu voo até passar pela janela de um dos muitos apartamentos da região e pela televisão que exibia um noticiário, recebo a “boa nova”: “Morre em Nova Iorque o costureiro Marquito”. Após a manchete, o repórter em questão fez uma explanação com termos comuns ao campo médico. Foi então que entendi que o folheto inquisitório da igreja estava se referindo à *Acquired Immune Deficiency Syndrome* (AIDS).

Alerta vermelho! De supetão, a nuvem negra que parecia se afastar, volta a cobrir os céus e desta vez, do mundo inteiro. Desta vez, os céus não se acinzentaram com a fumaça dos aviões da FAB mas na forma da peste que atacaria aqueles que “Deus entregou às concupiscências de seus corações, à imundícia, para desonrarem seus corpos entre si”, segundo as amáveis palavras de Paulo de Tarso. Cinza também eram as mentes dos neoconservadores que ganham força e vão às ruas e para os meios de comunicação pregar através do discurso de castigo divino numa visão apocalíptica.

A AIDS é uma doença do estrangeiro e é preciso criar uma ação governamental que controle a explosão da epidemia no Brasil. Numa medida

¹¹⁹Jargão usado no mundo gay dos anos oitenta ao referir-se ao HIV/AIDS.

diplomática e hospitaleira, a polícia federal intensifica o controle da entrada de turistas estrangeiros nos aeroportos e portos do país a fim conter a entrada de pessoas contaminadas pelo HIV. Até minhas aulas de balé clássico sofreram da interdição pública quando o prefeito paulista Jânio Quadros e sua vassoura anciã, resolveu assinar um decreto proibindo a entrada de alunos explicitamente gays na Escola Municipal de Bailados (SP), sob a alegação de que poderíamos “contagiar com uma espécie de Aids que ficam lá”. E na minha visita à Cidade da Garoa, fui impedido de fazer meus *plés* diários.

O medo volta a rondar as ruas das metrópoles, desta vez sobre a forma de epidemia. Nos encontros, pessoas evitam abraços e apertos de mão e os calorosos beijos cinematográficos dos casais de namorados se tornavam mais raros devido à ausência de informação sobre as vias de contágio deste mal. Uma coisa era certa: era uma praga lançada para dizimar a multidão de devassos que habitou o paraíso até então.

Semanalmente, eu era convidado para eventos. As noites dançantes nas discotecas foram substituídas por vigílias nas capelas, velando corpos de amigos queridos. A cada semana, eu perdia de 3 a 4 companheiros de noite que tinham suas luzes apagadas em decorrência desta doença misteriosa. Tudo acontecia como num passe de mágica. A cada chamada telefônica, o frio na espinha e a triste notícia: mais uma vítima.

Ao som infundável da marcha fúnebre, substituta da ordem unida, os anos 1980 preludia sob uma atmosfera de temor que faz nascer uma ideologia de proteção da epidemia combatendo o “mal” pela raiz (os gays). De execrada a maldita, o preconceito contra as bichas ganhava o reforço do discurso biomédico que, como seus gráficos estatísticos e cálculos alarmantes, entrava em nossas casas sem pedir licença e pela tela das televisões à cores nos informava sobre o prognóstico do “vírus homossexual” para os anos vindouros.

Num de meus passeios vespertinos pelo banheirão da estação ferroviária da Central do Brasil, conhecido pelas “irmãs” como reduto das boas pegações entre homens, levei um choque ao topar com a frase escrita na parede do mictório: “Contribua para o progresso da humanidade, mate um gay por dia”. Imediatamente, me lembrei de uma história semelhante que aconteceu lá pelas bandas do Parque da Água Branca (SP) que, além da frase, trazia o detalhe da suástica nazista. Grupos de ideologia neonazista, como os *Carecas do ABC*,

ganham espaço pelo país e declaram aberta a temporada de “caça ao veado”. Não só as bichas eram a bola da vez mas também, nordestinos e negros.

As palestras dadas em lugares públicos como escolas, associações de bairros e postos de saúde, as expressões mais usadas pelos profissionais da área eram: “comportamento indevido” e “grupo de risco”. Sob olhares de desconfiança, toda bichinha afetada e magra ao extremo era rotulada de “beijada”¹²⁰ e estava condenada a viver uma vida estigmatizada, como o jovem leproso das tribos israelitas, condenado a viver fora do arraial em nome da lei abraâmica.

As noites cariocas e paulistas não eram mais as mesmas. As casas noturnas e bares funcionavam com dois ou três gatos pingados, as saunas que eram o ponto de encontro das aventuras sexuais e sociabilidade foram fechadas pela vigilância sanitária no intuito de reduzir a aumento da epidemia e nas pistas, poucas eram as travestis e michês corajosos seguiam continuamente na prostituição. Desta forma, as noites efervescentes ganharam ares de cidades desertas de filmes de faroeste.

Ao fugir das notícias trágicas transmitidas pelos noticiários de TV, vesti minha sunguinha listrada e saí por aí. Em meus *grand tour* pela orla de Ipanema, mais especificamente na rua Farne de Amoedo, topo com o Dzi Croquettes Cláudio Gaya. Claudete (mais maduro e um pouco abatido), conversando com sua amiga Frenética Sandra Pera, confessa com tranquilidade que descobrira a contaminação pelo vírus HIV. Numa sensação que alia a alma de Sherlock Holmes e a curiosidade de uma vizinha fofoqueira, decido acompanhá-los disfarçadamente e ouvir as minúcias da conversa que tratava da aceitação do diagnóstico, as expectativas quanto ao tratamento e as esperanças de uma futura cura. Embora a informação inesperada, compreensão de Gaya me assusta mais pelo fato como ele via a doença e se relacionava com o fato de ter sido “beijado”. Por mais que o Dzi estivesse bem humorado e assumido, suas palavras me pareciam como um escamoteio de um discurso castrativo- punitivo presente em termos utilizados na época como “aidético”¹²¹.

¹²⁰Jargão da época usado para identificar o indivíduos recém-contaminados com o vírus HIV.

¹²¹Marcelo Secron Bessa, em *Histórias positivas: a literatura (des)construindo a aids* (1997), declara que o uso pela ciência biomédica de termos como HIV e AIDS pressupõe a existência de um objeto-doença (antes disfarçado num discurso punitivo e castrativo). Segundo BESSA: “O discurso biomédico, desta forma, age como um habilíssimo prestidigitador ao escamotear esse processo gradual e apresentar uma doença como um objeto descoberto. [...] Ocorre, porém, que esses objetos, em vez de serem simplesmente autônomos, são também construídos, e no processo

Tempos após, o passarinho preto começou a trazer o obituário. Numa quinta-feira de 1993, assistindo ao programa Chico Anísio Show, esperando o quadro do personagem “Haroldo, o hétero” (meu desafeto no período escolar), recebo a notícia fatídica da morte de Paulette. A família Dzi começa a diminuir. Em seguida, fui obrigado de vestir minhas asas pretas em sinal de luto à morte de Eloy, em Paris. A magia do grupo já não é tão intensa, com a partida da fadinha Eloína,

Nem todas as mortes da companhia foram em decorrência da aids. Mas, muitas das vezes, me pego pensando aqui com os meus botões e concluo que o HIV deixa cicatrizes sociais profundas que continua aniquilando a vida de várias gays e familiares, sem precisar entrar na corrente sanguínea. O discurso de ódio pregado com o advento da aids suscitou atos homofóbicos que retiraram a vida de muitos. Ouso dizer a vocês, queridos leitores, que mortes como de Reginaldo e Lotinha não foram apenas crimes de simples homicídio e furto seguido de morte, respectivamente. Pensem no corpo de Reginaldo, paramentado como um santo, em 1984. E Carlinhos Machado (a Lotinha), encontrado amarrado em seu apartamento e morto por asfixia, em 1987. Por mais que o furto esteja configurado, há um cenário de “limpeza” social que me faz acreditar em crime de homofobia.

Mais choro e tristeza, morre Roberto de Rodrigues, vítima de um aneurisma (1989). Embaixo de uma árvore onde sonhava em passar a eternidade, Wagner Ribeiro é assassinado num assalto em seu sítio e recentemente, Rogério de Poly resolveu nos deixar, vítima de complicações de saúde causadas pelo diabetes e hepatite C, e seguir o ensaio para o grande espetáculo na eternidade (2014).

E Lennie Dale, por onde anda? Bicha, cadê a senhora? Em meus borboleteios pelos espaços teatrais do Rio de Janeiro, quase sou pisoteado por um salto agulha nos corredores que levam ao camarim desta casa. Gente desatenta! Tá boa? Sigo num voo raso e, para a minha surpresa, meus *little clowns* brilham novamente. Numa poltrona, bastante abatido, estava Lennie. Vocês não imaginam o susto que levei ao vê-lo. Aquele homem lindo, peludo e com um corpo de dar inveja se transformara num monstro. Ver Lennie naquela situação, me lembrava a

de construção refletem 'não apenas as inflexíveis exigências do método científico, mas toda uma gama de fatores socioculturais '(...)' (p. 25).

cena de um clássico do cinema mudo no qual o galã se transforma numa fera à luz da cheia, com toda a expressividade das produções de 1920.



Figura 61- Lennie Dale em uma de suas últimas aparições antes da morte.

Num papo ao pé do ouvido com Cirinho, ele me contou que Lennie o procurou em 1991, declarou que estava contaminado pelo HIV e bastante debilitado, fez seu pedido derradeiro: a remontagem dos Dzi Croquettes. Satisfazendo o seu derradeiro desejo, o ex-efebo de Dale e agora homem-feito, reuniu os membros da família ainda vivos e selecionou novos componentes para a nova empreitada. Que delícia ver a família reunida novamente!

O desaparecimento de Lennie foi o tempo dedicado pelo coreógrafo para a procura de sua bailarina morte, escondida nos reservatórios do seu corpo, e iniciar o processo de metamorfose do monstro preexistente no artista. A aberração criada no laboratório da torre da antiga mansão e o ponto de fuga do devir animal de Dale. A fera que se envergonha de seu status de bicho e vive a esconder sua capacidade de transformação.

Espero nunca presenciar este acontecimento que, só de pensar, me dá repulsa. Os músculos que tremem como se fosse saltar dos ossos, cílios que vibrar numa situação parecida ao transe, a língua que baila dentro da boca num movimento ruminante. O monstro Dale que deseja se apresentar causa repulsa quando me recordo daquele homem lindo que roubou o coração dos que o cercavam.

Naquela revival dos Dzi Croquettes, nada mais me chama a atenção que as aparições de Lennie Dale realçam o monstro escondido no mais íntimo dos reservatórios do ser. É o vírus que está adormecido nas reservas do corpo e uma interferência externa o evidencia com seu poder de devastação. A descoberta deste vírus letal, por mais assustadora que seja, é necessária.



Figura 62- Lennie Dale dançando *Cayuco* na última montagem antes de sua morte.

Chegou o momento mais impactante para mim. Todas as vezes que assisti a família Dzi, esperava com ansiedade a entrada de Lennie dançando *Cayuco* e, a cada apresentação, eu vivia uma experiência diferente. Se vocês jamais experimentaram esta sensação, recomendo que busquem viver isso ao assistirem a performance que for. Eu preciso de algo que revire minhas vísceras, que as tire de seu lugar original e que me faça acreditar que dancei na beira no abismo.

O solo do Lennie me causa isso. Uma dança de contágio; dança catástrofe pronta a ser vivida. Seu corpo fragilizado pela doença coberto pelo tapa-sexo, o sutiã de correntes metálicas e o brilho da purpurina se movimenta como numa batalha que visa expurgar o vírus da memória do sangue do bailarino. Dança doente de um corpo que não se aguenta mais mas que não se entrega por sentir a necessidade de amar e ser amado. *Cayuco* é o solo que se dança no coletivo, compondo um único corpo, intérprete e espectador. Saindo de meu corpo e assistindo de fora o acontecimento, posso declarar que não há uma divisão de papeis, somos todos a dança; performamos.

Cada gesto feito por Lennie Dale ao entrar em cena, convoca o corpo moribundo à transformação do monstro. Eu vi um monstro que sai da intimidade e

se mostra; se expõe a sua realidade catastrófica. Um corpo catástrofe construído a partir das múltiplas experiências vividas na trajetória, sua trajetória individual e de grupo. Acompanhando os movimentos dançantes de cada músculo do intérprete, percebo a potência do suplemento que constitui o corpo à beira da queda fatal. Vejo um corpo desfigurado graças a alteração da representação do corpo próprio de Dale. É a decomposição pública do artista, anterior à sua morte física (se ela realmente acontecer).

Pobres moços que passam horas em academias de ginástica e se envenenam com hormônios injetáveis em busca do corpo ideal! Tanto o corpo lipodistrófico do soropositivo (criado a doses de AZT) quanto o corpo “bombado” da bárbie¹²² que desfila sua personalidade narcísica nas areias do Posto 9 em Ipanema (RJ) apresentam seu grau de monstruosidade enxertada com um fim específico; ambos apodrecem publicamente. Estes moços, pobres moços! Ah, se soubessem o que eu sei...

Ver Lennie Dale pela última vez em cena, expelindo vida pelos poros, é olhar ao espelho e se deparar com um corpo em decomposição que se diluir por conta da doença. Por mais que a materialidade se desmanche, o corpo continuará ali presente. Uma imagem refletida no espelho suado pelos vapores da sauna, deixará sempre os rastros do corpo.

As cortinas que se fecham ao som dos aplausos, as pessoas correm eufóricas para a porta do camarim esperando cumprimentá-los ou na esperança de receber um sorriso ou até mesmo um autógrafo. Eu quero acreditar que o descer destas cortinas não é uma realidade porque sai a materialidade mas o corpo segue no palco, vibrante e fluindo em imanência. Por mais que não os veja nos palcos, como na formação inicial, eles estarão presente no imaginário, performando com brilhos e plumas; no ápice da “pinta” e do escracho. Embaixo da bandeira do arco-íris na parada LGBTT de Copacabana ou no meu devir bicha que não faço o mínimo esforço de esconder para satisfazer a hipocrisia social, façamos viver esta loucura produtiva. DZI!

¹²²Jargão utilizado no universo LGBTT para referir-se ao homossexual musculoso, frequentador de academias e que promove um culto ao corpo.

Considerações finais

Seguindo o cortejo dos que encontraram na estética Dzi uma forma de transgredir com a ordem social, surgem as Frenéticas. Nesta perspectiva, o grupo musical do projeto inicial chamado “Dzi Croquettas”, como uma maneira feminina de se viver o momento libertário em questão. Cantando músicas compostas por Wagner Ribeiro (*Vingativa* e *Crisi Darling*), as Frenéticas personificam as muitas mulheres construídas pelo idealizador dos Croquettes.

Outro artista que se atreve a transportar para a música todo o deboche da androginia é o performer Edy Star. Com um LP que marca a presença da estética glitter na MPB, Edy constrói seu personagem assumidamente homossexual, com roupas e comportamento extravagantes e que, ao cantar a canção *Bem Entendido* (Piau/ Sérgio Natureza), colabora para que o desbunde alcance outras manifestações artísticas.

Mas, nada se compara à genialidade de Ney Matogrosso. Com passagem pelo grupo Secos & Molhados, nos anos de 73 e 74, o artista torna-se símbolo da cultura gay com seu visual andrógino, caracterizado pela cara pintada (que segundo o artista, inspirado nos Dzi Croquettes), fantasias exuberantes, sua voz aguda e sua dança que exala sensualidade. O personagem criado aliado à irreverência de suas músicas (como o caso de *O Vira*, de João Ricardo) caem no gosto de adultos e crianças – burlando o crivo da censura. A ousadia é tamanha que Ney atreve-se em gravar a canção “Açúcar Candy”, inicialmente para um musical infantil. A irreverência vai além das letras repleta de metáforas sexuais, mas especialmente à simulação de uma cena de masturbação e orgasmo durante um show.

Pela representatividade de sua obra e força cênica, Ney Matogrosso, considerado um pequeno Nijinsky da contemporaneidade brasileira, faz do corpo um instrumento de visibilidade da diversidade de gênero sexual. O desbunde, como movimento contracultural dos anos 60 e 70, sobrevivem como simulacro ao vermos um Ney andrógino, com pouca maquiagem, mas a mesma vitalidade, atuando em seu *Inclassificáveis* (2008).

Atualmente, vivemos momentos de tensões sociopolíticas significativas que mexem com estruturas institucionais – muitos dessas revistas com base na aquisição de direitos civis, no que tange às chamadas minorias sexuais. O reconhecimento da união civil entre pessoas do mesmo sexo, as novas diretrizes para a adoção de crianças entre casais homoafetivos, o acesso ao tratamento e cirurgia de redesignação sexual oferecida pela rede pública de saúde a transexuais e o direito ao nome social às travestis são algumas das muitas conquistas adquiridas pelo público LGBTTT. Ditas conquistas confluem com o avanço de uma maré de conservadorismo que encontra no fundamentalismo religioso sustentação para atitudes preconceituosas.

O fortalecimento da chamada bancada fundamentalista religiosa a partir do resultado das últimas eleições prognostica tensões maiores no tocante às minorias sexuais. Como exemplo, podemos citar a aceitação da retirada de uma das diretrizes do Plano Nacional de Educação que propõe a superação das desigualdades educacionais, “com ênfase na promoção da igualdade racial, regional, de gênero e de orientação sexual”¹²³, considerado um dos pontos mais polêmicos do projeto. Segundo parlamentares mais conservadores, a ênfase na igualdade de gênero e orientação sexual permitiria a adoção de materiais didáticos e atividades escolares que incentivassem a homossexualidade.

Afogados neste cataclismo de conservadorismo, evidenciado nas últimas manifestações de rua em março de 2015, muitos de nós reverberamos um discurso “em nome da moral e dos bons costumes”, promovendo retrocessos assustadores. O pedido de intervenção militar do Estado e as reações de uma parcela da sociedade diante das representações das relações homoafetivas nas produções artísticas (especialmente na teledramaturgia brasileira) nos mostram o embate que se estabelece na constatação de novas subjetividades sexuais.

No século XXI caminhamos para um momento cultural que não apenas abra espaços para grupos alternativos que buscam visibilidade. O reconhecimento dos indivíduos com sujeitos sociais seria a possibilidade de transformações, através da amplificação destas vozes dissonantes em nosso contexto.

¹²³ Cito um trecho do documento analisado por uma comissão da Câmara dos Deputados.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **Nudez**. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 2010.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Medios sin fin – Notas sobre la política**. Valencia: Pre-textos, 2010.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: Ars, 200.

BENEDETTI, M. R. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BESSA, M. S. **Hiistórias Positivas – A literatura (des) construindo a aids**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Editora Eutêntica, 2010.

CHRYSÓSTOMO, A. De presidiário a Dzi Croquettes. **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, 26 de jun. a 25 de jul. de 1978. Reportagem, p. 6-8.

DE MICHELLI, M. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

DEL PRIORI, M.; AMANTINO, M. (org.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

ECHAVARREN, R. **Arte andrógino – Estilo versus moda em un siglo corto**. Buenos Aires: Ediciones Colihuess, 1998.

_____. **Fuera de género – Criaturas de la invención erótica.** Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis.** São Paulo: Ediouro, 2007.

FAOUR, R. **História sexual da MPB – A evolução do amor e do sexo na canção brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

FONSECA, C. **Carmem Miranda – A embaixatriz do samba.** Direção: Cristina Fonseca. Documentário. 1:12: 37. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDLMSStPKJik>. Acesso em: 13 jan. 2015.

FOUCAULT, M. **El cuerpo utópico: las heterotopías.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

_____. **Vigiar e punir – Nascimento da prisão.** Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. **História da sexualidade I – A vontade de saber.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GARCIA, W. (org.). **A formaa estranha – ensaios sobre cultura e homoerotismo.** São Paulos: Edições Pulsar, 2000.

GIL, J. **Metamorfoses do Corpo.** Lisboa: Relógio D'Água. 1997.

_____. **Monstros.** Lisboa: Relógio D'Água. 2006.

_____. **Movimento total – O corpo e a dança.** São Paulo: Iluminúrias, 2004.

GIORGI, G. **Formas comunes – animalidad, cultura, biopolítica.** Buenos Aires: Eterna Cadência Editorial, 2014.

GIORGI, G.; RODRÍGUEZ, F. (org.). “Prólogo”. In: **Ensayos sobre biopolítica – Excesos de vida.** Buenos Aires: Paidós, 2007.

GOLDBERG, R. **A arte da performance – Do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HANNA, J. L. **Dança, sexo e gênero.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70.** 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ISSA, T.; ALVAREZ, R. **Dzi Croquettes.** 1 DVD (1 49: 38), son., color., dolby, 4 3/4 pol. Legendas em português (língua original), inglês, francês e espanhol. Rio de Janeiro: Imovision, 2009.

KIFFER, A. **Esboços em torno do corpo, impensável.** No prelo, 2015.

LAPOUJADE, D. “O Corpo que não Aguenta Mais”. In: LINS, D. (org.). **Nietzsche e Deleuze, Que pode o Corpo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LE BRETON, D. **Antropología del cuerpo y modernidad**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

LEPECKI, A. **Agotar la danza: performance y política del movimiento**. Espanha: Universidade de Alcalá, 2009.

LIDOKA. **Lidoka – Uma vida frenética**. Rio de Janeiro: Obliq, 2012.

LINK, D. “Enfermedad y cultura política del monstruo”. In: BONGERS, W.; OLBRICH, T. (comps.). **Literatura, cultura, enfermedad**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LOBERT, R. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LYRA, B.; GARCIA, W. (Org.). **Corpo e imagem**. São Paulo: Arte e ciência, 2002.

MEMÓRIA Globo. Entrevista com Luiz Carlos Miele. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/luiz-carlos-miele/trajetoria.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

MOTA, M. B. (Org.). **Repensar a política – Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

MOTTA, N. **As sete vidas de Nelson Motta**. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

NANCY, J. L. **Archivida – del sintiente y del sentido**. Buenos Aires : Quadrata, 2013.

_____. **Corpus**. Madrid: Arena Libros, 2010.

_____. **El intruso**. Buenos Aires : Amorrortu Editores, 2007.

_____. **Embriaguez**. Lannús : Ediciones La Cebra, 2014.

NO verão. Entrevista com Fernando Lima (surfista Fedoca). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jvff1q2zT14>>. Acesso em : 18 jan. de 2015.

PALMEIRO, C. **Desbunde y felicidad - De la Cartonera a Perlongher**. 1ª ed. Buenos Aires : Título, 2010.

PERDER LA FORMA HUMANA : Una imagen sístimica de los años ochenta en América Latina. Buenos Aires, 2012. 280 p. **Catálogo da exposição**, Museu Nacional- Centro de Artes Reina Sofia (26 de outubro de 2012 – 11 de março de 2013), Museu de Arte de Lima, MALI (23 novembro, 2013 - 23 fevereiro, 2014), Museu da Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina, MUNTREF (20 maio - 17 agosto, 2014).

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro – Nacionalização e estilização**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2003.

- PERLONGHER, N. **Prosa Plebeya**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.
- PINTO, J. P. O percurso da performatividade. **Revista Cult**. São Paulo, v. 1, n. 185., p. 35-37, nov. 2013.
- PORTINARI, M. **História da dança**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1996.
- PRECIADO, B. **Manifiesto contra-sexual**: Prácticas subversivas de identidad sexual. Madrid: Opera Prima, 2002.
- RODRIGUES, G. **As múltiplas faces de Madame Satã**: estéticas e políticas. Tese de doutorado apresentada no programa de pós-graduação em Letras, PUC-Rio, 2011.
- SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.
- SARDUY, S. **Escrita sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SCHWARTZ, M. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: IMS, 2012.
- SILVA, E. R. **Dança e pós- modernidade**. Salvador: EdUFBA, 2005.
- SONTAG, S. **La enfermedad y sus metáforas – El sida y sus metáforas**. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.
- _____. “Notas sobre 'lo camp'”. In: SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y outros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- STEFFEN, L. **São Paulo em Hi- Fi** . São Paulo, 2013 (gentilmente cedido pela direção do documentário).
- STUDIO Primus. Entrevista com Bayard Tonelli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SvmAfbXoSeM>>. Acesso em: 04 dez. 2014.
- TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- UNO, K. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: N-1 Edições. 2012.