CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

Marina du Bois e Souza

DZI CROQUETTES:
Corpo e resistência

Belo Horizonte
2020

Marina du Bois e Souza

DZI CROQUETTES:
Corpo e resistência

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

Área de concentração: Tecnologias e Processos Discursivos

Orientador: Prof. Dr. Luiz Lopes

Belo Horizonte (MG)

2020

Souza, Marina du Bois e.
S729d Dzi Croquettes : corpo e resistência / Marina du Bois e Souza. – 2020.
99 f. : il.

Orientador: Luiz Lopes

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Dzi Croquettes (Grupo teatral). 2. Corpo humano - Aspectos filosóficos. 3. Diferenças individuais. 4. Teoria queer. 5. Sexualidade. I. Lopes, Luiz. II. Título.

CDD: 793.3

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Marina du Bois e Souza

DZI CROQUETTES:

Corpo e resistência

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, em 14 de fevereiro de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Luiz Lopes - CEFET/MG - Orientador

Prof(ª). Dr(ª). Bruna Fontes Ferraz - CEFET/MG

Prof(ª). Dr(ª). Mírian Alves - CEFET/MG

Prof(ª). Dr(ª). Maria do Rosário Alves Pereira - CEFET/MG

Para meus afetos mais alegres.

AGRADECIMENTOS

Celebrar e agradecer. É necessário agradecer a todos e a cada pessoa que tornou possível essa mudança. Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Lopes pela orientação, tempo e interesse dedicados ao meu trabalho, e pelas trocas e auxílios. Obrigada, Marcelo, por ter me informado que havia no CEFET o mestrado em linguagens. Agradeço aos meus queridos pais Magno e Maria Lúcia pelo apoio, torcida, suporte emocional e financeiro desde sempre, um amor derramado por toda a minha vida, agradeço aos meus irmãos Marcelo e Matheus pelas parcerias, auxílios e momentos felizes. Obrigada, Dani, minha esposa amada por 'bancar' essa empreitada ao meu lado, por me incentivar incondicionalmente a mudar de ares, e me ajudar a descobrir o que me causava brilho nos olhos. Obrigada por acreditar em mim quando eu achava impossível. Obrigada a minha família e amigos pelo incentivo e compreensão em entender a minha ausência.

É preciso agradecer também a todos os professores que, desde a disciplina isolada, me apresentaram um mundo encantador e delicioso. Obrigada João Batista, Olga Valeska, Claudia Maia, Mírian Alves, Andrea Soares e Luiz Henrique pela partilha. Agradeço aos professores que estiveram presentes na minha banca de qualificação e contribuíram para o aperfeiçoamento do meu projeto: Mírian Alves, Bruna Fontes Ferraz e Mário Geraldo. Obrigada, Pedro e Júlia, por todo o direcionamento e incentivo ainda nas disciplinas isoladas, tornando mais suportáveis as minhas inquietações sobre o processo seletivo para o mestrado. Obrigada, Isadora, pelo gesto de empatia e carinho de me ajudar financeiramente quando as coisas estavam muito nebulosas. Obrigada, Luan, pela ajuda no fôlego final da escrita, com interlocuções importantes. Obrigada, Adriana, Isadora, Amanda, Renata, Lucas, Luan, Isis, Juçara, Marlon, Júlia, Pedro e Carol, pela divertida e prazerosa convivência. Estar com vocês tornou tudo mais colorido. Sigamos perto!

Agradeço ainda ao CEFET-MG que forneceu a bolsa de estudos no ano final da pesquisa, possibilitando a continuidade dos meus estudos, e a todos os funcionários que contribuíram para o bom funcionamento dessa casa, os quais personifico no trabalho competente dos estagiários do Posling Jéssica e Bernardo.

“Corpo é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio, nada de mais estranho ao nosso velho mundo” (NANCY, 2000, p. 7).

RESUMO

Pretende-se com a pesquisa, partindo do estudo dos *Dzi Croquettes*, grupo de teatro musical carioca da década de 1970, analisar um tema caro à atualidade: a afirmação do corpo. É um estudo que visará, sobretudo, discutir e lançar um enfoque sobre a imperiosa urgência de pensar a diferença a partir da proposta de vida e arte dos *Dzi*, precursores artísticos das discussões de gênero e sexualidade no Brasil, que engendraram uma revolução comportamental, sexual e estética. Para tanto, a dissertação contará com o reforço filosófico de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e de pensadores que considero ressonadores desse filósofo, os quais propuseram um elogio ao corpo, relacionando-o com as construções libertárias do grupo. A dissertação trabalha ainda com Judith Butler e a teoria *queer* para discutir esse corpo *dzi* que performatiza expressões fluidas de gênero.

Palavras-chave: Dzi Croquettes. Corpo. Diferença. Gênero. Sexualidade.

RESUMEN

A partir del estudio de *Dzi Croquettes*, un grupo de teatro musical carioca de los años 70, pretendemos analizar con esta investigación un tema muy importante en la actualidad: la afirmación del cuerpo. Es un estudio que busca, sobre todo, discutir y lanzar un enfoque sobre la urgencia imperiosa de pensar la diferencia, desde la propuesta de vida y arte de los Dzi, precursores artísticos de las discusiones sobre género y sexualidad en Brasil, que engendraron una revolución conductual, sexual y estética. Con este fin, la disertación tendrá el refuerzo filosófico de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y, algunos pensadores que tuvieron resonancia en este pensamiento, proponiendo un elogio al cuerpo, relacionándolos con las construcciones libertarias del grupo. La disertación también trabaja con Judith Butler y la teoría *queer* para discutir este cuerpo Dzi que actúa con expresiones de género fluido.

Palabras-clave: Dzi Croquettes. Cuerpo. Diferencia, Género. Sexualidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 09
1 ABRE ALAS 16
1.1 Life is a cabaret! 16
1.2 Samba enredo 24
1.3 Tá boa santa? 32
2 CORPOS 38
2.1 Elogio ao corpo 38
2.2 Corpo e dança 46
2.3 Corpo, capitalismo e desejo 56
3 A REVOLUÇÃO QUEER 68
3.1 Do corpo que precede a teoria queer 68
3.2 Borboletear 80
CONSIDERAÇÕES FINAIS 91
REFERÊNCIAS 93

INTRODUÇÃO

O caminho

Se alguém me contasse há três anos que eu daria uma guinada na minha vida profissional, e decidiria sair do escritório de advocacia, que eu era sócia, para fazer algo que me desse muito prazer, e me deixasse com a sensação de realização e de respeito com os meus desejos, eu não acreditaria. Uma advogada frustrada que redescobriu o prazer pelo conhecimento quando iniciou as disciplinas isoladas no CEFET-MG. Nesse percurso, me deparei com a primeira disciplina do professor João Batista Santiago Sobrinho, *Tecnologia e Imaginário Cultural*, um encontro árido com os textos nietzschianos e deleuzianos me fizeram repensar se eu estaria no lugar certo, se algum dia compreenderia aquela linguagem que se descortinava. Mas, apesar, de toda a estranheza de uma filosofia que abalou todas as bases metafísicas em que somos criados, e que tornou meu chão, antes seguro, um terreno movediço e inconstante, no canto do meu olho a menina dançava e eu aprendi a gostar daquela menina, a achar graça nos seus incipientes passos de dança, nos seus tombos, nos seus tropeços. As incertezas, medos, dúvidas, acompanhados de antidepressivos que, por vezes, me deixaram muito letárgica, outras muito esquecida, serviram de trampolim para continuar seguindo, ainda frágil, ferida, borboleta de asa sangrada. Aprendi a gostar do movimento do espírito incerto, errante, do caráter abissal do corpo. Já não era advogada, era uma menina com os olhos despertos e curiosos.

As disciplinas isoladas seguintes foram ficando mais palatáveis, alguma coisa naquela "maluquice" dos textos apresentados pelo João me impulsionaram a matricular em *Geofilosofia em Deleuze* e em *Poéticas do corpo*, ministrada pela professora Olga Valeska, os textos apresentados por João me fisgaram de vez, e o lirismo e poesia da disciplina da Olga me permitiram conhecer o quão rico e potente é o mundo da fenomenologia, esse lugar encantado que ela habita. As bases para o meu projeto de mestrado estavam lançadas, o aporte nietzschiano apresentado por João ajudaria a tecer os fios da trama que sustentariam o meu objeto, e a imagem poética da Olga me fizeram crer que eu precisava construir um diálogo teórico-poético com o meu objeto. Os *Dzi Croquettes* retornam da minha memória afetiva de adolescente, quando ouvi falar do grupo pela primeira vez no programa *Sem censura* (que guardo com afeto), apresentado por Leda Nagle à época. O grupo de teatro musical, que repousava esquecido no fundo das minhas lembranças, ressurge quando penso em trabalhar com os *Secos e Molhados*

ou com o *Tropicalismo*, talvez com Elis Regina, Elza Soares? Não. Eu queria o mais estranho, o mais queer, o menos conhecido, então *Dzi*.

Mas será que esse tema importa? Mas será que dá caldo? Não só deu caldo, mas um caldeirão de políticas afirmativas que transbordaram pelo meu corpo e me fizeram ter uma postura mais altiva com a vida, de intolerância com os intolerantes e com as homofobias cotidianas que corpos como o meu sofrem. Já aluna regular, as ricas construções sobre a *Imagem, Memória e Pensamento*, apresentadas pelos professores Claudia Maia e Luiz Lopes, desaguaram na valorização da força do fragmento, do que ressurge da memória, e serviram para encorajar a beleza do meu corpus, que revela-se fragmentado. Em *Literatura e Filosofia*, com o professor Luiz, e em *Desejo, política e poesia,* com o professor João, aprofundei a minha pesquisa sobre os aportes filosóficos de um corpo afirmativo. Com a professora Mírian Alves, toquei com a ponta dos pés noutro vasto, vasto mundo, do cinema. As disciplinas *Literatura e Cinema* e *Semiótica e Artes Visuais* me ajudaram a ler o documentário *Dzi Croquetes* (2009) pelo seu recorte e caráter parcial, sem me deixar contaminar, em demasia, por suas "verdades". Aprendi também outras noções de imagem e semiótica que avizinharam do meu estudo, não de maneira direta no texto, mas para me ajudar a compreender de onde minha pesquisa partiria.

A disciplina da professora Andrea Soares, *Estudo de Literatura de Língua Portuguesa Moderna e Contemporânea* foi puro deleite, um bálsamo frenético, em que tínhamos como tarefa ler e ler, discutir e discutir, dois livros literários por semana, escolhidos utilizando do critério dos livros premiados ou indicados para premiação. Uma delícia de experiência, o prazer da literatura pela literatura. Ali comecei a questionar o cânone, e a perceber que as escolhas do que é considerado "boa literatura" nem sempre passam por critérios estéticos. A disciplina obrigatória *Linguagem, Mídias e Processos Discursivos* do professor Luiz Henrique, me revelou a amplidão dos estudos literários, podendo conhecer temas e teóricos estudados em outras linhas de pesquisa, distintas da minha. Essa disciplina foi importantíssima para que eu sobrevivesse à prova escrita às escuras do doutorado da UFMG. O mais incrível é que as disciplinas do Luiz Henrique e da professora Andrea acabaram se tornando fundamentais paras as bases do meu projeto do doutorado.

Na busca pelo aperfeiçoamento da minha pesquisa sobre o corpo dissidente dos *dzi*, dança e teatro, as disciplinas isoladas *Poéticas dos corpos na literatura e na performance*, *Instruções para o corpo: conversas entre dança e poesia* e *O drama do teatro moderno,* realizadas na UFMG pelos professores Marcos Alexandre, Ligia Diniz e Elen de Medeiros, respectivamente, trouxeram profundas reflexões sobre o tema. Agradeço a todos os professores e suas aulas em geral muito despojadas e com abertura para o trânsito do pensamento. O que

vivi no CEFET e na UFMG, nesses três anos, entre as isoladas e as regulares, foi da ordem do surpreendente.

Um desabafo

Nós estamos na berlinda, o momento político não é nada favorável, meu corpo lésbico é um alvo, corpos dissidentes são um alvo. As camadas de vulnerabilidade vão se tornando cada vez mais densas à medida que nos distanciamos da norma, à medida que somos lidos como corpos marginais. Corpos de fronteira que se sentem estrangeiros em seu próprio país. O Brasil é o país que mais mata LGBT´s no mundo[1], a minha pesquisa deveria ser isenta? Deveria falar na terceira pessoa e distanciar do meu objeto, se eu faço parte do meu objeto? O Brasil é o país que mais mata LGBT´s no mundo. O que garante que a minha fala não será maculada ainda que eu fale na terceira pessoa? Ainda que eu utilize de um pretenso distanciamento como se pudesse separar corpo de razão, como se pudesse separar vivência de pesquisa. Mas o corpo não é isso? Não é essa amálgama entre afetos, intelectos e inteligências emocionais e racionais? Não é isso que Espinosa, Nietzsche e tantos outros nos ensinaram? Eu sou um corpo-alvo. Quais são as ressonâncias dessa minha pesquisa nos meus pares? Qual o trânsito entre o que se produz nesses espaços acadêmicos e o que reverbera na vida lá fora?

O Brasil é o país que mais mata LGBT´s no mundo! Qual o impacto dessa estatística para o cidadão de bem? Quem são esses LBGT´s? Sou eu? Você? Não. Não, em regra. Os maiores alvos de assassinatos são pessoas transexuais e travestis[2], são pessoas que performam outras formas de existir além da que foi determinada no sexo biológico, são pessoas que causam repúdio, asco no cidadão de bem por ousarem desconstruir os constructos sexuais e morais

[1] Dados da organização não governamental Transgreder Europe revelam que o Brasil é o país que mais mata LGBT no mundo. Especificamente sobre a população transgênera (travestis e transexuais), de acordo com levantamento da associação europeia TransRespect, "o Brasil foi responsável por 40% dos 2.600 assassinatos em todo o mundo nos últimos dez anos, [...] em 72 países. O México, segundo colocado, teve 275 transgêneros assassinados no mesmo período. Os Estados Unidos contabilizaram pouco mais de 200 homicídios. Dois terços das pessoas transgêneras assassinadas eram profissionais do sexo". Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html. Acesso em: 17 maio 2019. Fica evidente também o quanto que esses dados oficiais não reproduzem o valor real de mortes.

[2] Sobre as camadas de diferenciação dentro do movimento LGBT, Berenice Bento (2017) menciona: "utilizamos o termo 'homofobia' para significar a violência contra todos os LGBT´s, uma vez que são considerados como marginalizados e excluídos. O que estou propondo é pensar as hierarquias dentro deste campo imaginário que nomeamos de margem e, com isso, pensar as fissuras, as disputas e a produção incessante de margens dentro da própria margem. Essa ideia de uma epistemologia da margem fundamenta-se na negação de uma suposta identidade comum aos grupos excluídos." (p. 60-61).

sobre o corpo, são pessoas que evadem das escolas em regra na 4ª série primária[3] por não suportar as humilhações, a indiferença e a falta de acolhimento. O Brasil é o país que mais mata LGBT´s no mundo, a maioria das pessoas trans ainda não galgaram as universidades, a maioria[4] das mulheres trans são prostitutas por falta de oportunidade de emprego, a maioria das pessoas trans não vive até os 35 anos[5]. Quantos médicos, doutores, idosos trans nós conhecemos?

Então eu proponho um pacto, vou tentar me distanciar ao máximo do meu objeto para que consiga transmitir com clareza a minha pesquisa, para que eu consiga apresentar a graça e insurgência revolucionária dos *Dzi Croquettes* e os aportes filosóficos sobre o corpo, que trago para pensar a vida pelo fio da resistência. Mas era preciso dizer que não faz sentido tratar de forma encastelada sobre uma realidade que se avizinha da minha pele. "É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte[6]"! Eu e minha esposa, hoje, estamos presentes!

Sobre a pesquisa

> A pele: autêntica extensão exposta, toda voltada para fora, ao mesmo tempo em que envelopa o de dentro da bolsa cheia de borborigmos e cheirumes. A pele toca e se faz tocada. A pele acaricia e agrada, se fere, descasca, se arranha. É irritável e excitável. Pega sol, frio, calor, vento, chuva, inscreve marcas de dentro-rugas, pintas, verrugas, escoriações- e marcas de fora, por vezes as mesmas ou ainda lanhos, cicatrizes, queimaduras, talhos. [...] Toda voltada para fora, ao mesmo tempo em envelopa o de dentro, a pele absorve e transpira, ao mesmo tempo que nos separa do mundo, não nos separa, são atravessamentos permanentes entre o externo e interno.
>
> *Jean Luc- Nancy.*

Esta dissertação propõe trabalhar com os *Dzi Croquettes*, grupo de teatro musical brasileiro da década de 1970, no intuito de pensar o corpo para além dos constructos morais, sexuais e culturais, como uma potência de existir. Os *Dzi* surgem como uma proposta "vanguardista e revolucionária que em plena Ditadura Militar se propõe a enfrentar os limites da censura, desenvolvendo um teatro nunca antes visto, engajado com a luta pró liberdade" (FREITAS, 2016, p. 2-3). Em um contexto "de sexualidade reprimida, os *Dzi* expunham a

[3] "O Brasil concentra 82% da evasão escolar de travestis e transgêneros. A informação é do defensor público João Paulo Carvalho Dias que é presidente da Comissão de Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil e membro conselheiro do Conselho Municipal de LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) em Cuiabá. [...] No país o tempo de permanência de travestis no ambiente escolar limita-se a uma média de quatro anos." Disponível em: http://flacso.org.br/?p=15833. Acesso em: 17 maio 2019.

[4] Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html. Acesso em: 17 maio 2019.

[5] Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html. Acesso em: 17 maio 2019.

[6] Trecho da canção *Divino Maravilhoso* de 1968, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

crueza dos corpos [...] de sexualidade exacerbada e, por outro lado, carregados de um sentido de renovação, virilidade, liberdade e criatividade." (FREITAS, 2016, p. 3).

Seu espetáculo *nonsense* faz do corpo a grande arma estética que, através de esquetes, performances e espetáculos de dança, utilizam do humor para problematizar as arbitrariedades do período, e os valores hegemônicos da sociedade em geral. O grupo heterogêneo composto por atores profissionais e amadores, entre 19 e 40 anos, e de várias regiões do Brasil, estreia no pequeno palco da boate Monsenhor Pujol, no Rio de Janeiro em 1972, tornando-se o primeiro grupo, divulgado como um espetáculo de travestis, a ocupar os grandes teatros. O pioneirismo dos *Dzi* se entende em vários outros aspectos, sendo os precursores do teatro besteirol (gênero de humor escrachado, que se utiliza da forma absurda para criticar situações corriqueiras, a sociedade ou a política) e influenciando uma nova escola de humor, com repercussão nos teatros e na tv brasileira, bem como o surgimento dos *Secos e Molhados* e *As Frenéticas.*

Não é fácil escrever uma dissertação tendo nas mãos um objeto escorregadio. Os *Dzi* são um temática desafiadora devido ao ineditismo artístico, e ao pouco material teórico sobre o grupo: livros, teses, dissertações e artigos. A pesquisa é fragmentária e toma como base o documentário *Dzi Croquettes* (2009), que reúne as poucas imagens recuperadas das apresentações do grupo. Escrever a partir da ausência encoraja a afirmar o pensamento dissidente, e a nos mantermos atentos quanto à necessidade de resgatar os símbolos não hegemônicos da nossa cultura e história.

Para isso, busquei reunir todo o material possível de ser condensado no capítulo um: entrevistas, o documentário, teses, dissertações e artigos, que, em regra, partem do documentário, para apresentar a força insurgente dos *Dzi*. Como fio condutor do trabalho, proponho pensar o teatro desenvolvido pelo grupo por meio das construções teóricas sobre um corpo altivo, que sustentam a pesquisa num solo fecundo, no qual busca romper com as construções que impelem corpos para as margens da 'normalidade'. A partir da filosofia nietzschiana e de pensadores que considero próximos e amplificadores dessa linha de pensamento, pretendo dissertar sobre o que considero políticas afirmativas de resistência sobre o corpo.

Nesse sentido, o primeiro capítulo cumpre a função de apresentar esse objeto pouco conhecido, abrindo alas para o cortejo festivo dos *Dzi*. Será analisada a proposta estética, sua relação com seus fãs (os tietes) e a configuração do que se desenhou como a 'família *Dzi*[7]',

[7] Traçando um paralelo teórico com a *família dzi*, Beatriz Bento (2017) menciona que "estratégias de sobrevivência nos são apresentadas e, neste caso, tornam-se estratégicas de resistência. Parece-me que organizar redes de apoio e solidariedade para além da visão normativa do Estado é uma marca de grupos de pessoas que [...] passam a

assim denominada pelos integrantes como um movimento revolucionário de amálgama entre arte e vida, que fortaleceu o teor subversivo do rompimento do grupo com as categorias de gênero. O caráter inclassificável dos corpos, que performaram figuras dúbias no palco entre o masculino e o feminino, problematiza os valores morais e sexuais da sociedade brasileira, propondo uma revolução estética pela alegria.

No segundo capítulo, procuro, inspirada no movimento contracultural dos *Dzi*, que atuaram no contrafluxo dos agenciamentos institucionalizados, tecer um elogio ao corpo e à revolução estética, comportamental e sexual proposta pelo grupo, tendo como norte a filosofia nietzschiana e de outros pensadores que nos ajudam a pensar nesse corpo subversivo, que assume o risco e as incertezas de uma não-verdade ontológica, afirmando as falhas, rupturas e descontinuidades do conhecimento, as quais colocam qualquer verdade filosófica e histórica em questão. O segundo capítulo pretende problematizar os limites impostos ao corpo e analisar esse corpo *dzi* por meio da dança (considerada, no meu entender, a maior potência de expressão artística do grupo), e do desejo que reconfigura novos agenciamentos para um corpo que busca desconstruir e remanejar os seus usos, investimentos e suas funcionalidades pré-existentes.

Por fim, o terceiro capítulo aprofunda na revolução queer, fruto de um período de fortalecimento do movimento gay, feminista e de acontecimentos políticos como maio de 1968 e a Guerra Fria, que problematizam os valores morais, capitalistas e culturais. Os *Dzi* inauguram, esteticamente, no Brasil, uma discussão sobre o queer, ao performarem para além do gênero, o que evidencia o caráter normalizante da estrutura heteronormativa, que consolida identidades aprisionadoras de gênero, que se baseiam no binarismo da heterossexualidade e cisgeneridade. O corpo *dzi* precede à teoria queer, sedimentada na década de 1990 por Judith Butler[8], e expõe a precariedade das construções de gênero como um ficção reguladora, que

---

conferir à amizade um caráter singular como espaço de construção e manutenção de vínculos afetivos. Como esquecer a solidariedade entre os gays soropositivos na década de 1980? São as famílias inventadas, construídas por afinidades, e não por laços sanguíneos, que nos fazem aprender a ser humanos." (p. 101).

[8] Sara Salih (2015) em *Judith Butler e a teoria queer* faz um pequeno apanhado da atuação de Butler: "Se tivéssemos que 'situar' Butler (uma tarefa que iria contra o espírito butleriano, se é que existe tal coisa), suas teorizações sobre a identidade 'generificada' e sexuada seriam vistas provavelmente como as suas mais importantes intervenções no variado conjunto dos campos acadêmicos com os quais está ligada. Seus livros mais conhecidos, *Gender Trouble* (1990) e sua 'sequência' *Bodies That Matter* (1993), são encontrados em muitas listas de leitura sobre estudos de gênero e provavelmente são estudados por muitas pessoas que trabalham nas áreas da teoria *queer*, da teoria feminista, da teoria gay e lésbica. Outros livros de Butler lidam com temas relevantes para uma série de outra disciplinas como a filosofia, a política, o direito, a sociologia, os estudos fílmicos e os estudos literários. Evidentemente, a obra de Butler não se presta a categorização fácil, mas isso faz parte do seus desafio, em maior ou menor grau, todos os seus livros levantam, questões sobre a formação da identidade e da subjetividade, descrevendo os processos pelos quais nos tornamos sujeitos ao assumir as identidades sexuadas/ 'generificadas' / racializadas que são construídas para nós (e, em certa medida, por nós) no interior das estruturas de poder existentes. Butler está empenhada em questionar continuamente 'o sujeito', indagando através de que processos os sujeito vêm a existir, através de que meios são construídos e como essas construções são bem sucedidas (ou não)." (SALIH, 2015, p. 9-10).

poderia ser construída de outra forma[9].

Uma imagem em específico contorna a dissertação, a imagem-borboleta, que por vezes pousa no texto, em outros momentos volteja as temáticas trabalhadas. A borboleta, essa expressão do movimento LGBT, aparece no documentário e incorpora símbolos de resistência e beleza. Sua aparição revela a fragilidade e vulnerabilidade dos corpos dissidentes, corpos em perigo, expostos, nus, corpos *dzi* que estão no entre-lugar. Sua aparição revela, ainda, a precariedade do pensamento hegemônico ocidental, que pretende categorizar, apreender, capturar, classificar, catalogar borboletas e corpos, transformando-os em pressupostos difíceis de serem oxigenados.

[9] A esse respeito Berenice Bento (2017) esclarece sobre o caráter não-natural ou biológico do gênero: "como é possível alguém falar de biologia quando nós pensamos em todos ensinamentos, toda a repressão, todos os dispositivos, todas as instituições dizendo o que é de menina e o que é de menino? Se fosse da ordem da natureza, não precisaria disso. Eu nasceria e iria crescer e eleger naturalmente." (p. 110.)

1 ABRE ALAS

Eu tentei compreender a costura da vida
Me enrolei pois a linha era muito comprida
S*érgio Pererê*.

1.1 'Life is a cabaret'[10]!

A figura lânguida, o corpo pelado e peludo, o traço de dança fluido e marcado, o rigor estético e o desbunde, como explicar? Década de 70, Rio de Janeiro, no olho da ditadura militar, surge um grupo de adoráveis palhacinhos na visão da criança Tatiana Issa, que produziria, posteriormente, com Raphael Alvares, o documentário *Dzi Croquettes* (2009)[11]. Nesse filme, os produtores mesclam depoimentos dos ex-integrantes e artistas de várias gerações, influenciados pelo grupo, além de recuperar as imagens da turnê pela Europa, especificamente das apresentações na tv alemã.

Tatiana Issa é filha de Américo Issa que foi o responsável pela cenografia e iluminação do espetáculo. A filha acompanhava, da coxia, o pai pelos bastidores das apresentações. No início do documentário temos um áudio de Tatiana, enquanto são mostradas as imagens do seu acervo particular, em que a menina convive com os atores enquanto estes se vestem e maquiam para o espetáculo. Durante a cena, ouvimos o seguinte áudio da documentarista:

> Eu não sabia exatamente o que eles eram. Pra mim palhacinhos, na minha visão de criança eles eram palhacinhos. Eram tudo o que eu conheci, minha referência, meu exemplo, minha família, quando eu tinha medo aqueles enormes cílios coloridos me diziam: "fecha o olho, Tati, que tudo passa", e tudo passava. Eu nasci em janeiro de 74 e não imaginava que o movimento iniciado dois anos antes ia mudar a minha vida e revolucionar o Brasil. (1:59).

As imagens apresentadas no documentário fazem parte das poucas que sobreviveram à tentativa de apagamento do grupo, realizada pelo regime militar brasileiro, que aniquilou praticamente todos os registros das apresentações dos *Dzi* no Brasil. Tudo o que temos são fragmentos de trechos das apresentações recuperadas na Europa, algumas poucas entrevistas e

[10] Life is a cabaret é uma fala de Lennie Dale, coreógrafo do grupo, no documentário, que sintetiza a sincronia de arte e vida do grupo.

[11] *Dzi Croquettes* (2009) foi o documentário brasileiro mais premiado da história. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc. Acesso em: 17 maio 2019.

ensaios gravados pela TV Globo, além de imagens do acervo pessoal de Tatiana, que cumprem a função de resgatar a memória do grupo.

Durante a primeira formação[12] dos *Dzi* que compreendeu o período de 1972 a 1976, o grupo montou quatro espetáculos: *Dzi Croquettes L'Internacionalle, Andróginos: gente computada igual a você, Família Dzi Croquettes e Dzi Croquettes, troupe brasiliana*, e "soma-se a isso as inúmeras modificações feitas nos quadros ao longo da temporada, bem como a falta de registros fílmicos que possibilitem a análise dos três primeiros espetáculos." (FREITAS, 2016, p. 16). Constataremos que esse corpus ergue-se sobre o terreno movediço dos restos, do que a ditadura não conseguiu silenciar, da força transformadora da arte de subverter, resistir e existir apesar dos pesares. Mas hoje é dia de *Dzi*! É dia de carnaval[13]!

Sabemos, então, que as observações e apontamentos desta dissertação (como todo apontamento aliás) são, nesse caso, claramente espectrais, ou seja, um mosaico ou caleidoscópio de imagens fragmentárias dos recortes das apresentações, dos depoimentos dos ex-integrantes do grupo e de outros artistas, que culminaram nesse documentário e, consequentemente, no ponto de partida das produções acadêmicas sobre os *Dzi*. As imagens isoladas surgem na tela como uma grande colcha de retalhos, que vai criando corpo à medida que o documentário reconstrói a história do grupo, reinventando o fio da memória.

Não há a pretensão do todo, nem a ilusão de aprisionar, capturar ou controlar o objeto, os *Dzi* fugiriam de qualquer classificação, ainda que tivéssemos acesso às filmagens de todos os espetáculos na íntegra, ou que fôssemos contemporâneos ao grupo e tivéssemos convivido intimamente com eles, como Rosemary Lobert[14]. Esta é uma dissertação de rastros que, amparada no documentário, se desdobra em novas imagens e apontamentos, que cumprem a função de enaltecer a força do fragmento, do que pode ser apreendido e recriado. Marcado, então, o nosso ponto de partida, apresento os *Dzi*.

Os *Dzi* foram um grupo de teatro musical carioca surgido em 1972, que exerceu fascínio e fez escola, influenciando uma geração de atores e dançarinos. A simples presença daqueles corpos, do figurino exagerado, já turvariam os sentidos, e gerariam desconforto diante da proposta artística: inclassificável. Seu teatro de experimentação e a dança afirmativa

[12] Esta dissertação analisa a primeira geração dos *Dzi*, do período de 1972 a 1976. Recentemente em 2016, houve outra remontagem com novo elenco.

[13] Este capítulo desempenha o mesmo papel de um carro abre- alas no carnaval, tendo a função de apresentar e antever os assuntos que serão aprofundados ao longo do desfile, e no nosso caso, ao longo da dissertação, além de ser uma alusão ao tom antropofágico e carnavalesco que influenciou o figurino e a alegria do grupo.

[14] Rosemary Lobert acompanhou as apresentações do grupo no Brasil e frequentou a casa dos integrantes, escrevendo a sua tese de mestrado em antropologia: *A palavra mágica Dzi*: *uma resposta difícil de se perguntar - a vida cotidiana de um grupo teatral* (1979), que resultou no livro *A palavra mágica - A vida cotidiana dos Dzi Croquettes,* publicado em 2010.

questionaram padrões morais, romperam tabus, levantaram o tema da desconstrução do gênero e ressignificaram os pretensos limites do corpo.

Liderados por Wagner Ribeiro de Souza e pelo coreógrafo da Broadway Lennie Dale, os *Dzi* vinham do movimento da contracorrente e desafiavam a onda fascista que assolou o país na ditadura militar, principalmente, depois da instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5) que restringiu, ao máximo, os direitos civis. A estreia no palco da boate Monsieur Pujol[15], no Rio de Janeiro, a princípio, como um pequeno show entre as apresentações principais da casa, "foi suficiente para chamar a atenção do público, possibilitando a transformação, no ano seguinte, desses pequenos quadros cômicos em um espetáculo de quase duas horas." (FREITAS, 2016, p. 2). Os corpos másculos em cena, desnudados ou em roupas ditas 'femininas', subverteram com a identidade dos corpos para além das questões de gênero, inovando o cenário teatral por intermédio de uma proposta de arte, humor e irreverência que questionava o dualismo tão marcado à época, numa sociedade ditatorial, e que ecoa fortemente na atualidade, agarrada a valores morais, que tenta reprimir e condicionar as sexualidades.

Imagem 1 – Artistas dos *Dzi*

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

[15] Ainda sobre a estreia na boate Pujol, Talitta Tatiane Martins Freitas (2016), na tese de doutorado *Life is a cabaret. A obra dos Dzi para além das lentes do cinema*, menciona que a: "rápida movimentação no palco, o uso de boás e penas nas suas ainda amadoras tentativas coreográficas, encantaram o público de classe média/alta que frequentava a fina boate localizada no bairro de Ipanema. Acrescente-se à descrição um texto de humor ácido, a capacidade de improviso dos atores e a existência de um ambiente de tom intimista que permitia a interação entre o palco e a plateia. Está criada a célula propulsora de um dos espetáculos de maior sucesso de público e crítica do início da década de 1970." (p. 2).

Imagem 2 – Encerramento de espetáculo

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Os *Dzi* surgem, então, da efervescência cultural da década de 70, como uma força, um rio caudaloso que em suas águas pretende desestabilizar os valores morais de um regime militar. Um orixá, uma presença da natureza, algo difícil de definir que põe à prova o alcance da linguagem verbal acadêmica diante de um objeto que escapa feito água, que é sinuoso feito rio, e que tem na sua origem a necessidade de não ser classificado, porque a definição inevitavelmente aprisiona, e os *Dzi* são correnteza. Daí a frase dita durante o espetáculo, que ilustra esse movimento artístico: "Nós não somos homens. Desculpem! Mas nós não somos mulheres também não! [...] Nós somos gente!" (14:27), e que abaixo transcreve-se:

> (Lennie Dale) Ladies and gentlemen! We are not man, no! Sorry.
> (Cláudio Tovar) Mas nós não somos mulheres também não.
> (Lennie Dale) Exactly
> (Cláudio Tovar) É outro papo
> (Lennie Dale) Exactly
> (Cláudio Tovar) Nós somos gente
> (Lennie Dale) We can be just one thing: people.

Para Cláudio Tovar, ex-integrante do grupo, muito da estética do espetáculo foi concebida de forma orgânica e intuitiva. O ator e cenógrafo, em entrevista ao programa *Arte com Sérgio Brito*, fala da proposta libertária em que os atores se permitiam o exercício criativo de experenciar o corpo para além das contruções sociais:

> Era uma proposta onde podia tudo, a gente dava uma liberdade total de tudo, de ser tudo, de ser homem, mulher, de usar isso, de usar aquilo, de ser bicho, de ser borboleta, de ser o que viesse na cabeça, então tudo era possível dentro daquilo, tudo era possível. O Wagner também colocava isso muito na cabeça da gente, que é a possibilidade da liberdade, quanto mais você é livre em cena, mais você é livre na vida. Nós éramos pessoas muito livres. [...] A gente não se definia, a gente simplesmente vivia aquela experiência, hoje em dia quando eu vejo determinadas roupas que a gente usava, combinações de roupas que davam esse tipo de androgenia, essa dubiedade, eu digo como a gente fazia isso tão inconscientemente, tão sem pensar em absolutamente nada. (TOVAR, 2010).

A liberdade criativa que culminou nessa proposta andrógina diz do desejo pioneiro do grupo de implodir com as categorias de gênero. Os *Dzi* foram os precursores das discussões de gênero no Brasil, antes mesmo do surgimento da teoria *queer*[16], sedimentada por Judith Butler (1956) em *Problemas de Gênero* (1990). Assumiam uma sexualidade dúbia nos palcos em espetáculos que misturavam dança, performance e esquete, de maneira efervescente e pioneira, que remontava às funcionalidades do corpo para além dos papéis já normalizados. Para Gilberto Gil (57:07), os *Dzi* foram "a grande primeira manifestação do movimento gay no Brasil como tradução artística [...] ao mesmo tempo como um discurso político". Vários depoimentos ao longo do documentário vão frisando o caráter inovador do grupo tanto nas discussões sobre a sexualidade, quanto nas contribuições teatrais, como se observa a seguir:

> Eu acho que eles são o símbolo de uma era, a era do desbunde, eram machos, fêmeas eram sexys em cena, eram extremamente engraçados. (Miguel Falabella, 11:30) [...] Eu não só vi os *Dzi Croquettes*, como eu vi a revolução que ele significou no sentido de liberdade de linguagem teatral, de ver homens travestidos que não eram travestis, não se comportaram como travesti. (José Possi Neto, diretor de teatro, 15:00). [...] O teatro chamando besteirol que começou nos anos 80 começou ali, e foi ali, que se inspirou. (Miguel Falabella, 27:00). [...] Vai ser minha maneira de ser, ser *Dzi Croquettes*. [...] Pirou a cabeça de muita gente, acabou com a ditadura, acabou com aquela coisa eu não tinha mais medo de sair na rua vestido de homem, mulher, andrógino, eu não tinha mais a preocupação sou bicha, não sou bicha, sou macho, vou ter que ser macho, minha mãe vai saber, não vai saber. (58:23). Eu estava acostumado com a androgenia, eu via David Bowie [...] Eu nunca tinha visto isso no teatro e de maneira tão importante para o movimento gay brasileiro" (autoria não identificada, 56:30).

Os *Dzi* reinventaram o que é ser homem e ser mulher, de forma intuitiva e politizada[17], sugerindo um entendimento transitável de gênero para além das normativas patriarcais,

[16] A teoria *queer* será oportunamente desenvolvida no capítulo 3, por ora, vale ressaltar que a teoria se consolida na afirmação que o gênero não é determinado biologicamente, mas, que é uma construção social e cultural, sendo, portanto, algo fluido e performado, criticando os saberes constituídos que tomamos como verdade, como a prevalência do discurso heteronormativo.

[17] A respeito do movimento político de liberação sexual levado aos palcos pelos *Dzi*, Silva (2018) menciona a importância desse ato como "uma outra possibilidade de fazer 'revolução', em um período marcado pelo ideal revolucionário das esquerdas em que os militantes da luta armada, em sua maioria, tinham que abrir mão de seus desejos e anseios para instituir a 'revolução', inclusive sublimando sua homossexualidade". (p. 98).

"abalando as marcas e representações de gênero tradicionais de masculinidade", (SILVA, 2018, p. 93-94), questionando a heterossexualização do desejo como única via legítima das práticas sexuais, sugerindo deslocamentos e rupturas no pensamento heteronormativo, como se observa no trecho do espetáculo apresentado em 1972, na boate Monsieur Pujol, no Rio de Janeiro, transcrito por Rosemary Lobert:

> Miéle: Muita gente tem perguntado o que vêm a ser Dzi Croquettes. E vocês saberão dentro de pouco a tradução.
> Ator 1: É o artigo definido. É aquilo que define.
> Ator 2: É tudo. O que está para frente inclusive.
> Ator 3: Os faróis do carro.
> Ator 4: Os seios femininos.
> Ator 5: Eu disse feminino. (LOBERT, 1979, p. 7).

Os *Dzi* influenciam uma geração de artistas, como Ney Matogrosso e os *Secos e Molhados,* pela forma fluida e andrógina de dança[18] e linguagem teatral de vanguarda. São considerados, por muitos, os pais do gênero besteirol; gênero de humor escrachado, que se utiliza da forma absurda para criticar situações corriqueiras, a sociedade ou a política. O grupo teve muitos fãs, e na ocasião se criou o termo 'tiete[19]' e 'tietar' para referir ao público que os seguiam durante as apresentações. Da relação estreita dos *Dzi* com seus tietes, foi criada a versão feminina da trupe, as *Dzi Croquettas*, que posteriormente resultou nas *Frenéticas* (1976) formada pelas atrizes e cantoras: Sandra Pêra, Regina Chaves, Leiloca e Lidoka, Dhu Moraes e Edyr de Castro.

Para a antropóloga Rosemary Lobert (1979, p. 148), classificar o termo tiete[20] é um tanto nebuloso, pela confluência de muitos fatores que resultaram na aplicação do conceito, uma vez

---

[18] A esse respeito a artista plástica e pesquisadora Lucila Vilela (2011, s/p) esclarece que "a rigidez técnica e o preparo físico, exigido por Lennie Dale, no entanto, fazia do grupo bailarinos profissionais. O trabalho de corpo com base em aulas de jazz e sapateado – ritmos adotados pelos musicais da Broadway – possibilitava a execução de movimentos limpos e precisos, o que dava contraponto ao excesso de liberdade corporal e textual. Visível, por exemplo, no bolero "Dois pra lá dois pra cá", na voz de Elis Regina, dançado com rigor técnico e atrevimento".

[19] "Com o espetáculo "Gente Computada Igual a Você", de 1972, o grupo fez enorme sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apresentando números cantados e dançados assim como monólogos e paródias, os Dzi abusavam da ironia e do duplo sentido [...]. Eles se autodenominavam "as internacionais" pela multiplicidade de línguas que compunham o espetáculo: português, inglês e francês eram as mais utilizadas. E o humor escrachado permeava todas elas num exercício de extrema liberdade de linguagem teatral. Foi criado ainda todo um vocabulário "croquete", com algumas palavras tão utilizadas que chegaram a entrar para dicionário da língua portuguesa como, por exemplo, "tiete"". (VILELA, 2011, s/p).

[20] Segundo Lobert (1979, p. 144) o teatro dos *Dzi* é decorrente de uma filosofia de vida livre em que a estrutura da peça "foi concebida para dar margem a uma série de modificações diárias que se ajuntassem sobre valores e significados novos extraídos". Em decorrência desse campo aberto criativo, a autora observa que o teatro *croquete* se torna "mais acessível para a participação ativa e quase direta de seu público [...] e transforma a produção da peça quase numa criação coletiva" (p. 144). Sobre a interação dos atores com os tietes, a autora menciona que os *Dzi* "se não os conhece individualmente, os reconhece por sua animação e familiaridade com

que, o tiete está entre o que incentiva o grupo reproduzindo seu figurino, suas gírias, cantando e falando de cor as frases do espetáculo, como também aquele que se torna inconveniente, invadindo, por exemplo, a casa dos atores. Paula Lacerda (2011, p. 174) menciona que, em sua maioria, os tietes foram formados por um público jovem e distinto de várias classes sociais, que se identificaram com a proposta do grupo, acompanhando os atores nos espetáculos e na vida íntima. Com isso, praticavam "pequenas gentilezas, buscando remédios, lanches, resolvendo pendências; atuando em apoio ao espetáculo, colaboravam no financiamento, na maquiagem", (LACERDA, 2011, p. 174), e até retocando os cenários. A autora ressalta que também havia o lado ruim da tietagem, quando os fãs "impunham presença ostensiva nos ensaios, intrometiam-se em questões internas ao grupo e exigiam vantagens." (LACERDA, 2011, p. 174). Ainda assim, apesar dos aborrecimentos, os *Dzi* estimulavam a formação dos seus tietes, sobretudo Wagner Ribeiro, que tinha uma postura mais condescendente com os abusos. Os tietes ocupavam "um lugar importante na superação das crises, nos auxílios prestados. Além disso, a imposição de barreiras contradiria um dos valores centrais do grupo, que era não se fechar aos de fora" (LACERDA, 2011, p. 174).

Os *Dzi* fizeram uma sátira da sociedade brasileira, discutindo os papéis familiares, as instituições políticas e religiosas, e tudo mais que representasse o cerceamento por meio de um olhar preconceituoso sobre as potencialidades do corpo. Apesar do texto originalmente ser escrito por Wagner Ribeiro, a concepção teatral sempre foi coletiva, com figurinos e improvisações que eram incorporados na cena. O grupo contribuiu ainda para o travestismo, além de terem influenciado o surgimento do gênero pastelão, de caricatura e comédia de costumes.

Eram treze atores em cena que contrastavam seus corpos peludos e barbados com um figurino feminino, brincando com o dualismo macho/fêmea e propondo uma dança forte, sensual, potente e fluida, de movimentos lânguidos e circulares. Os *Dzi* fizeram um imenso sucesso no Rio de Janeiro e São Paulo, e em 1974 foram censurados pela transgressão no palco e na vida[21]. No documentário o diretor Jorge Fernando (13:20) afirma que a censura deu-se

---

o que acontece ou vai acontecer em cena. Cantam conjuntamente com os atores, riem mais alto que o resto da plateia, sentem-se em 'casa' saindo e entrando na sala. Outrossim se os reconhece por suas roupas que são uma cópia das dos palco. Em versão mais discreta, usa-se brilho sobre o gasto, meias multicores, rendas com calças lee, fitas e flores sobre roupas tidas historicamente como 'interiores'. [...] Contrastando com a última moda então em voga, cujos contornos jovens eram ainda a ressaca do 'hippismo', apareceram casacos antigos, peles, gazes, sapatos de salto enfeitados de purpurina, olhos pretos, bocas vermelhas e brincos cintilantes. Neste sentido, introduziram no Brasil urbano um estilo de vestir que começava a surgir na Europa e nos Estados Unidos" (p.157-158)

[21] A esse respeito, Natanael de Freitas Silva (2018) destaca outro momento de censura sofrido pelo grupo, que foi noticiado pelo Jornal do Brasil no 1º caderno, página 10, na quinta-feira do dia 28 de fevereiro de 1974: "Um dos pontos de maior destaque na trajetória do grupo foi a censura sofrida no primeiro semestre de 1974. Suas

muito mais pela ditadura ter detectado algo de perigoso no caráter irreverente de atores seminus**,** performando feminilidades, do que propriamente os censores terem percebido "a revolução que eles estavam fazendo comportamental, sexual, musical, de estrutura de dança, derrubando todos os conceitos e preconceitos". O jornalista Dario de Menezes (7:36) endossa ainda que o espetáculo foi proibido porque "era um negócio tão esquisito, que eles não entendiam, que eles acharam que era revolucionário".

Após a censura, os *Dzi* saem do país apenas com o dinheiro da passagem, todo o figurino que conseguiram transportar e o desejo de mostrar a sua arte na Europa, passando por um período inicial conturbado de uma companhia de teatro independente, sem patrocínio e boicotada pela imprensa internacional, que não divulgava o espetáculo. O grupo chega em Portugal num momento político complicado, da Revolução dos Cravos (1974), que alia, ao contexto pouco próspero culturalmente, o caráter mais conservador da sociedade portuguesa, que não entende a proposta vanguardista dos *Dzi*, tornando o espetáculo um grande fracasso de público.

É através de Liza Minelli que o grupo fica conhecido e faz turnê na França, Itália e Portugal. A cantora divulga, ao final da pré-estreia do seu show, para a elite cultural e econômica parisiense, a turnê dos *Dzi,* tecendo elogios à companhia. A partir daí os *Dzi* têm seu talento reconhecido por artistas como Josephine Backer e Mick Jagger. O grupo chegou a receber um convite para se apresentar na Broadway, mas o desejo de retornar ao Brasil foi maior do que continuar se apresentando internacionalmente.

Assim que regressam em 1976, os *Dzi* foram novamente censurados. Durante a retomada no Teatro Castro Alves, em Salvador, uma briga entre Cláudio Tovar e Lennie Dale pela escolha da cenografia da peça fez com que Lennie saísse do grupo. Junto com o coreógrafo também se desligaram Ciro Barcellos, Benedictus Lacerda e Carlos Machado. Com nove integrantes, "os Dzi se sobrecarregavam em suas coreografias. Com muitas dívidas contraídas, fizeram precárias estreias" (TOLEDO, 2015, p. 9) e o grupo acabou.

A maioria teve um fim trágico, nas décadas de 80 e 90, Cláudio Gaya, Paulete, Eloy e Lennie morreram com HIV. Wagner, Reginaldo e Carlos Machado foram assassinados e

---

apresentações foram suspensas por mais de três meses, de maneira que eles foram obrigados pelos censores da ditadura a "aumentar dois centímetros o tamanho das tangas" para poder continuar em cartaz. Boa parte desse acontecimento foi noticiado pelo Jornal do Brasil durante os meses de fevereiro e março de 1974. Um exemplo é a matéria a "Censura revê Dzi Croquetes": [...] dependerá de um ensaio especial, para a Censura Federal, marcado para hoje à tarde no Teatro da Praia, a volta ao cartaz do show dos Dzi Croquetes, com temporada interrompida há uma semana, depois de novas exigências das autoridades. O espetáculo foi um sucesso de público durante meses em São Paulo e ficou uma semana no Rio, até que na noite do dia 20 foi interditado pelos censores. Hoje se decidirá sobre a exigência ou não de cortes no texto para o seu prosseguimento em cartaz." (SILVA, 2018, p. 91).

Reginaldo Rodrigues morreu de aneurisma. Rogério de Poly faleceu em 2014. Com o lançamento do documentário *Dzi Croquettes*, em 2009, os *Dzi* ressurgem do ostracismo[22] provocado pela ditadura militar. Apesar do fim trágico de muitos dos integrantes, Terezinha Petrucia de Nóbrega (*et al*, 2018, p. 216) assinala que "essas vidas curtas e explosivas marcaram indelevelmente a estética no Brasil, legando-nos, como herança, uma reconfiguração do corpo e do espaço no palco, na vida, no palco-vida," que compreende uma revolução cênica e de dança, além da revolução comportamental e sexual, sugerindo novas aberturas. Dos quatro integrantes que restaram, apenas Benedictus Lacerda não permaneceu na carreira artística, exercendo a profissão de guia turístico internacional. Cláudio Tovar é ator, cenógrafo e figurinista; Ciro Barcelos é ator, coreógrafo e produtor; e Bayard Tonelli, além de ator, é diretor e coreógrafo.

1.2 Samba enredo

Vou mostrando como sou
E vou sendo como posso
Jogando meu corpo no mundo
Andando por todos os cantos
E pela lei natural dos encontros
Eu deixo e recebo um tanto
E passo aos olhos nus
Ou vestidos de lunetas
Passado, presente
Participo sendo o mistério do planeta.
Luiz Galvão e Moraes Moreira.

Os *Dzi* surgem num período de repressão política, mas também de eclosão dos movimentos sociais e artísticos de resistência. "Vínhamos de uma ditadura contra a qual era feito à época um teatro político, essencialmente político, e os *Dzi Croquettes* foram realmente uma explosão naquele momento enorme". (Pedro Cardoso, 7: 36).

Em 31 de março de 1964 o golpe militar destitui o presidente João Goulart e, em 9 de abril do mesmo ano, foi decretado o Ato Institucional nº 1 (AI-1) que deu poderes ao Congresso para eleger o novo presidente, o general Humberto de Alencar Castelo Branco. "O Congresso,

[22] Sobre esse aspecto de ressurgimento dos *Dzi* do esquecimento, é possível relacionar com um fragmento em *A imagem sobrevivente* (2013) de Georges Didi-Huberman, no qual o filósofo menciona que "persistiu a certeza fundamental comum a Nietzsche (antes) e Freud (depois): o que sobrevive numa cultura é o mais *recalcado*, o mais obscuro, o mais longínquo e mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional." (p. 136).

já amputado em 41 mandatos cassados, submeteu-se ao poder das armas"[23]. Era apenas o início da intervenção militar que levaria 21 anos. Em 13 de dezembro de 1968, durante a vigência do general Costa e Silva, foi decretado o AI- 5 que seria o pior dos decretos do período militar, dando poder de exceção ao governo com poderes totalitários de "decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais"[24]. Segundo informação do documentário o "AI-5 censurou cerca de 500 filmes, 450 peças teatrais e 1000 letras de músicas" (1:47)

Nesse contexto, surgem o *Clube da esquina* (1963- 1968), a *Tropicália* (1967/1968), os *Novos Baianos* (1969-1979), os *Dzi Croquettes* (1972), e os *Secos e Molhados* (1973-1974), absorvendo a influência dos *Dzi* na dança, figurino e irreverência, todos ao seu modo com críticas à ditadura. As artes continham um teor revolucionário, o teatro Opinião com Nara Leão, mais tarde substituída por Maria Bethânia, o teatro Oficina e Arena, assim como o Cinema Novo de Glauber Rocha e o cinema marginal traziam produções que questionavam o momento político. A respeito do contexto cultural da época, ponderam Mary del Priore e Renato Venancio:

> A revolução é um fenômeno da alta cultura. Entre seus partidários estão refinados romancistas, filósofos e artistas europeus e norte- americanos. No Brasil, algumas das produções culturais extraordinariamente bem-sucedidas como o cinema de Glauber Rocha, a música de João Gilberto e o teatro de Augusto Boal revelam o lado positivo da ruptura radical com o passado. [...] A identidade nacional é vista como ruptura com o passado e não como a sua recuperação, conforme almejavam os românticos do século XIX. A valorização desse novo nacionalismo também representa uma resposta à forte influência cultural norte-americana, interpretada como uma ameaça à identidade nacional, pois, ao contrário da europeização do século precedente, não se restringe a grupos de elites, destinando-se ao conjunto da população. (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010, p. 206).

Vale destacar que "o Brasil foi o único país da América Latina que 'perdoou' os militares sem exigir da parte deles nem reconhecimento dos crimes cometidos nem pedido de perdão." (KEHL, 2010, p. 124). A anistia ampla, geral e irrestrita e o esquecimento da tortura, produziu o que Maria Rita Kehl chamou de "naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil. [...] A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar

[23] Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=Cj0KCQjwrdjnBRDXARIsAEcE5YmMsKZZWOWg1h3OClXtS8W9xIADkHNbT635K6cr3eMHOMkYpa0KQKQaAhSzEALw_wcB). Acesso em: 04 jul. 2019.
[24] Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 04 jul. 2019.

uma sinistra escalada de práticas abusivas". (KEHL, 2010, p. 124). Neste sentido, discorre a autora:

> No Brasil, os opositores do regime militar que sobreviveram à tortura, embora circulem normalmente entre nós, vivem em um universo à parte não apenas em função da radicalidade da dor e da despersonalização que experimentaram, mas também porque as práticas infames dos torturadores nunca foram reconhecidas e reparadas publicamente. A sensação de irrealidade que acomete aqueles que passaram por formas extremas de sofrimento – como no caso dos egressos de campos de concentração – fica então como que confirmada pela indiferença dos que se recusam a testemunhar o trauma. [...] Sejamos sensatos: se a possibilidade de gozar com a dor do outro está aberta para todo ser humano, por outro lado a tortura só existe porque a sociedade, explícita ou implicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana. Ela é humana: não conhecemos nenhuma espécie animal capaz de instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e além do mais gozar com isso, a pretexto de certo amor à "verdade". Sabemos que combater o terrorismo com práticas de tortura já é adotar o terrorismo; terrorismo de Estado, que suspende os direitos e liberdades que garantem a relação livre e responsável pelos cidadãos, perante a lei. Que verdade se pode obter por meio de uma prática que destrói as condições de existência social da verdade? (KEHL, 2010, p. 126).

Os silenciamentos ocasionados pela tortura no Brasil e a forma passiva que a sociedade brasileira em geral lida com esse passado, nos coloca em dívida com "a dor dos sobreviventes. [...] Urge passar da resignação não só à indignação, mas a uma resistência efetiva, sem ressentimento, mas com a tenacidade e a vivacidade da vida". (GAGNEBIN, 2010, p. 181).

É nesse contexto de resistência[25] contra o regime, que em 08 de agosto de 1972, em uma mesa de um bar em Copacabana, que Wagner Ribeiro partilha da sua ideia de criar um grupo teatral para os amigos Bayar Tonelli, Reginaldo Poly e Benedicto Lacerda (28:00). A escolha do nome da companhia vem da mistura dos *Cockettes*[26] de Nova York, com o croquete, salgadinho que estava sendo degustado pelos integrantes. Da inspiração com o grupo norte-americano ao croquete brasileiro, surgem os *Dzi Croquettes*, idealizado como um espetáculo feito só por homens com linguagem de cabaré e estética carnavalesca. *'Dzi'* em alusão ao artigo

[25] Em *Será que a arte resiste a alguma coisa?* Rancière (1940) menciona que a resistência da arte é política e designa uma "ligação íntima e paradoxal" (2007, p. 13) entre a tensão que a faz existir, manter-se em si, e a potência transformadora além de si, tendo em vista que o artista trabalha em busca de um fim e ao mesmo tempo de um 'povo por vir'. Este 'povo por vir' "pertence à própria definição da "resistência" da arte, que a traduz ao mesmo tempo" (2007, p. 3) entre o que o artista pretendia com a obra de arte e o seu poder de desdobramento e significação, mantendo a tensão que a faz tender entre "uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto suprimirem. Portanto, dizer que a arte resiste [...] tem uma consequência paradoxal: a arte é arte, resiste na sua natureza de arte, apenas enquanto não é arte, enquanto não é o produto da vontade de fazer arte, enquanto outra coisa que a arte". (2007, p. 6). Segundo o filósofo, a arte tem sua política própria "que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas". (2010, p. 59), porque a política antes de ser o exercício ou luta pelo poder "é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política." (RANCIERE, 2010, p. 46).

[26] Grupo de teatro de vanguarda fundado em 1969, formado por homens e mulheres, que inspirou os *Dzi*.

'The' em inglês; *Os croquettes*: "porque nós não passamos de croquetes, porque nós somos feitos de carne." (Benedicto Lacerda, 29:05).

Para o ator Eduardo Katz (2015, s/p) o nome *Dzi Croquettes* sugere algo carnal em que os artistas "sacudiram a sociedade expondo corpos desnudados e sexualizados, rompendo com os preconceitos da época por meio de uma técnica de dança apuradíssima e da liberdade de expressão" que enaltecia a sexualidade. Há na escolha do nome uma ação política de afirmar o corpo, e a provisoriedade da matéria, num contexto ditatorial de fortes ideais homogeneizantes que propagaram noções como "bons costumes", "cidadão de bem" e slogans pró ditadura como "Brasil: Ame-o ou deixe-o!", para justificar as barbáries cometidas num estado de exceção, que ceifa o pensamento dissidente, em prol "do bem maior da nação". Os *croquettes* engendram "um sinal de quebra de qualquer desvio operado por fórmulas de idealização do humano. Não há nada ideal a defender quando se trata de nossa própria matéria." (TOLEDO, 2015, p. 7).

Croquete é um aperitivo tradicional brasileiro que curiosamente é feito da mistura de vários ingredientes (em geral sobras), que, cozidos e dado o ponto com farinha de trigo, viram esse salgadinho brasileiro. A estética do grupo permeia a origem da comida. Os *Dzi* misturaram referências da Broadway, samba, macumba e jazz, das referências do *underground* à linguagem de cabaré, e estética carnavalesca, incorporando o conceito antropofágico[27] de devorar diferentes elementos para criar um espetáculo autêntico e tipicamente brasileiro. Para além da estética antropofágica, os *Dzi* são antropofágicos sexualmente, por formarem esse corpo híbrido que incorpora identidades masculinas, femininas, trans, *drags,* resultando em uma performance

[27] O movimento antropofágico foi uma manifestação artística teorizada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e difundida por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico* de 1928. O poeta, em analogia às práticas antropofágicas ou canibais, utiliza dessa metáfora para propor o devorar das culturas estrangeiras canônicas, para se (re)criar uma arte genuinamente brasileira, como se observa no fragmento do manifesto: "Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. [...] Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses." **(**TELES, 1976, s/p). O manifesto da poesia pau Brasil também tem essa força de enaltecer a mistura da nossa formação étnica: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança". (TELES, 1976, s/p). A respeito do movimento antropofágico, Terezinha Petrucia de Nóbrega e outros esclarecem que no Brasil sempre "encontramos meios de driblar catecismos de uma vida e pensamento pré-determinados. [...] Incomodando a crença ideológica numa certa homogeneidade da identidade brasileira" já desconstruída por sociólogos como Freyre (1993) e Fernandes (1978)" (NÓBREGA; LIMA NETO; CHAVES, 2018, p. 203.204), tendo o nosso corpo uma "outra racionalidade expressiva" (p. 204), alimentada pela nossa diversidade cultural. No espetáculo recente dos *Dzi;* 'Bandália' (2014), montado por Ciro Barcelos, ex-integrante da primeira versão, o diretor cita o manifesto.

dúbia. Contra todas as catequeses, assim como no *Manifesto Antropofágico,* a arte transgressora dos *Dzi,* subverte qualquer padronização.

Em tempos de repressão e cerceamento das liberdades individuais e artísticas, os *Dzi* "criaram um mundo paradoxalmente oposto à ditadura, no qual as maquiagens fortes, figurinos irreverentes e recriações do corpo metamorfoseavam a realidade. Inauguravam, assim, um universo de corpos dúbios que atuavam performaticamente." (NÓBREGA; LIMA NETO; CHAVES, 2018, p. 212). Esses corpos dúbios configuram o que para Katz (2015, s/p) foi "a expressão mais extremamente oposta ao corpo militar que se pode imaginar", de artistas que "transitavam da feminilidade sugerida no bolero *'Dois pra lá dois pra cá*' à masculinidade evocada por um número de flamenco dançado com toda a sua virilidade." (2015, s/p).

Obviamente, sobretudo após o AI-5, não era mais possível fazer arte de resistência de forma literal, de modo que os *Dzi* criticaram o momento político e as instituições convencionais pela verve do escracho e do desbunde. José Possi Neto (12:20), diretor de teatro, ressalta o caráter político do espetáculo, sobretudo porque "qualquer ato é político e havia uma revolução de comportamento e liberação sexual e de valores morais com relação à masculinidade e feminilidade que eles são o grande grito, sem dúvida".

Ainda sobre a revolução comportamental, assim como os *Novos Baianos* e o movimento hippie, os *Dzi* moravam juntos, em comunidade, inicialmente em Santa Tereza, na casa do mentor do grupo, Wagner Ribeiro, e depois em São Paulo. Os atores percebiam-se como uma grande família em que cada integrante exercia uma função nas tarefas da casa e do teatro. Os *Dzi* formaram uma família de personalidades femininas. À exceção de Lennie Dale, apelidado de 'pai', todos os outros integrantes foram apelidados de tias, irmãs, mães e sobrinhas. Ciro Barcellos menciona, no documentário (48:20), que os *Dzi* foram uma família que deu certo, apesar das diferenças inevitáveis em um grupo tão heterogêneo de atores entre 19 e 40 anos, vindo de várias regiões do país.

A respeito da família *Dzi*, Rosemary Lobert (1979) comenta que o grupo tinha um projeto em comunidade no qual não havia a "coexistência de dois projetos, um de vida e outro de palco, que se desenrolem paralelamente ou suponham certo grau de autonomia de esferas", (p. 69), tanto que "o espetáculo se extinguiu quase contemporaneamente ao desvinculamento de vários componentes do grupo, quatro anos e meio após sua criação." (p. 70). Sobre esse aspecto, Silva (2018) menciona que esse arranjo familiar no qual coexistiam duas famílias, uma encenada nos palcos e a outra vivenciada na vida pessoal, conferisse vida ao texto "engendrado para ser apenas uma peça [...], se espraiando para o dia a dia e misturando as fronteiras entre bastidores, palco e vida cotidiana." (p. 97-98). O autor assinala que esse espaço de

experimentação, produz “uma alternativa à sociabilidade institucional burguesa, produzindo outros arranjos familiares, a partir do trabalho coletivo, criativo e profissional.” (p. 98).

Imagem 3 - Família *Dzi* em Santa Tereza, Rio de Janeiro-RJ.

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Imagem 4 – Apresentação dos nomes de cada artista *Dzi*

Na primeira fileira da esquerda para a direita Paulo Bacellar (Paulette), Roberto de Rodrigues, Rogério di Poly, Reginaldo di Poly, Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli e Cláudio Tovar. Na segunda fileira da esquerda para a direita Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Cláudio Gaya, Ciro Barcelos e Eloy Simões.

Nessa família, Wagner Ribeiro, apelidado de “mãe Silly Dale”, foi o idealizador dos *Dzi* e o principal responsável pela escrita do roteiro do espetáculo. Mesmo não sendo músico, compôs algumas canções, como o hit *vingativa* e *crise darlin* gravado pelas *Frenéticas* (22:38). Era um artista muito sensível e culto, que cursou medicina e filosofia. Como artista plástico confeccionou o figurino dos *Dzi*. Leonardo Laponzina conhecido por Lennie Dale (o pai), junto com Wagner, exercia a liderança do grupo, e era bailarino da Broadway, mas se apaixonou pelo Brasil e pela Bossa Nova. Já famoso no beco das garrafas, zona boêmia carioca, onde fazia

shows de Bossa Nova, conheceu o grupo por intermédio do Ciro Barcelos, trazendo o rigor técnico da dança. O coreógrafo foi o responsável pelo processo de profissionalização dos *Dzi*, transformando os atores, em sua maioria amadores, em dançarinos através de 8 horas diárias de ensaio.

O recém-formado arquiteto, Cláudio Tovar (a sobrinha Clô) iniciou sua carreira nos *Dzi* como fã, que, impactado com o espetáculo, pediu ao Lennie para fazer parte da trupe. Tovar intercalava as funções de ator e cenógrafo. Atualmente é um dos mais renomados produtores e cenógrafos do país, trabalhando para espetáculos de Ney Matogrosso, Marília Pera, Regina Duarte, Lucinha Lins, Bibi Ferreira, dentre outros. Paulo Bacellar (Pauletti- filha) foi um dançarino autodidata e humorista, que fez várias participações em novelas e programas de comédia como *Dancin' days*, *Chico Anísio show* e *Viva o Gordo*.

Reginaldo de Polly (rainha, a tia) e Roberto Rodrigues (tia Rose/ Lady Oregon) eram irmãos. Reginaldo foi apelidado de rainha pela sua distinção e nobreza, além de se inspirar na rainha Elizabeth para fazer suas performances. Era responsável por gerir as finanças do grupo, uma espécie de tesoureiro. O artista plástico Roberto[28] foi um dos responsáveis pela elaboração dos cenários, junto com Cláudio Tovar, "tinha uma performance lacônica, isto é, com foco nos gestos mais do que nas palavras." (SILVA, 2018, p. 98). Eloy Simões (Eloína/ a "secretária"), também conhecida como a Mágica da Companhia, entrou para os *Dzi* como camareiro, conquistando seu espaço de ator e acumulando as duas funções.

Ciro Barcellos (a Sylvinha meleca, filha) era o caçula do grupo. "Fugiu de casa quando o espetáculo *Hair* visitava Porto Alegre" (LOBERT, 1979, p. 5) e conheceu Lennie Dale em São Paulo, vindo com o dançarino para o Rio de Janeiro, onde conheceu Bayard e Reginaldo, e integrou-se aos *Dz*i com 19 anos. Em 2014, Ciro produziu, dirigiu e atuou numa remontagem dos *Dzi*, 'Bandália', em comemoração aos 40 anos do grupo. Bayard Tonelli (tia) abandou a faculdade de arquitetura na UFRS para estudar teatro amador. Poeta, foi modelo fotográfico e, com Rogério de Poly, ficou responsável pela administração das finanças da família. Cláudio Gaya (Claudette/Gayette, filha) era ator profissional[29], "contribuindo na escrita dos roteiros dos

[28] Roberto namorou Elke Maravilha. No documentário Elke comenta que "as pessoas falavam uai mas você tá namorando um gay? E eu falava qual é o problema? Primeiro a cabeça depois vem o resto." (53:00). De acordo com Silva: "Ao longo de sua existência os *Dzi* desenvolveram um tecido social e afetivo e uma complexa rede que envolvia produtores de teatro, intelectuais, artistas e músicos diversos. Figuras como Elke Maravilha, Betty Faria, Luiz Carlos Miele e Ronaldo Bôscoli se tornaram fundamentais ao longo da formação e consolidação dos Dzi. Frequentadora assídua do Cabaret Casa Nova, situado na Lapa, Rio de Janeiro, Elke Maravilha viu as primeiras apresentações dos Dzi, em 1972." (SILVA, 2018, p. 90).

[29] No documentário, Jorge Fernando menciona que Gaya foi o maior ator que ele conheceu: "O que eu aprendi com Cláudio Gaya, o maior ator que eu conheci", (1:08:58), e Marilia Pêra (1:09) comenta que Gaya era um ator maravilhoso, e foi uma das suas primeiras direções no teatro.

espetáculos." (SILVA, 2018, p. 98). Gaya era uma espécie de 'professor' dos outros integrantes que se inspiravam na sua atuação. Foi também o responsável de intermediar a ida do grupo para a Europa. A família *Dzi* surge da relação dele com Wagner Ribeiro.

Carlos Machado (Lotinha) era bailarino profissional e muito amigo de Elis Regina e Lennie Dale, com quem dançou por anos antes de integrar o elenco dos *Dzi*. Fez carreira internacional com o grupo "Folklórico Brasiliana", composto por dançarinos negros. Benedicto Lacerda (Benê/ "Old City London"), recém-chegado da Europa, era formado em Administração e recebeu o apelido de "old city London" por sua predileção pela Inglaterra. Benedicto estava decidido a aderir à luta armada até que foi convencido por Wagner Ribeiro a fazer revolução através da arte[30]. E, por fim, Vilma ou nega Vilma que, apesar de não integrar a trupe de atores, era uma espécie de governanta, braço direito do grupo que "assumiu um comando feminino muito importante, era um grande para-raio de energias", colocando ordem na casa e "filtrando a tietada" (Ciro Barcellos, 49:00).

A respeito da família *Dzi*, Paula Lacerda (2011) esclarece que se no palco os artistas representavam uma família maluca e engraçada "tratando com ironia os papéis de maridos, esposas, filhos, avós etc, em sua vida cotidiana, os *Dzi* davam ao grupo os contornos de uma família", (p. 171), distribuindo as funções de familiares de "pai", "mãe", "tia" de acordo com as "características pessoais daqueles que as incorporavam (o pai exigente, a mãe conciliadora, os filhos menos experientes) apresentando uma possibilidade de subversão contínua destes papéis." (p. 171). Para resolver os conflitos e brigas internas, Lacerda (p. 172) menciona que eram utilizadas várias estratégias, como a realização de "reuniões de família".

A respeito desse movimento de amálgama de vida e arte, Rosa Maria Dias (2011), em *Nietzsche. Vida como obra de arte*, esclarece que para o filósofo a vida é entendida como obra de arte. Segundo Dias (2011), no segundo volume de *Humano, demasiado humano* há um "deslocamento do centro de gravidade da filosofia de Nietzsche sobre a arte — a passagem da reflexão sobre as obras de arte para uma reflexão bem particular, a vida mesma considerada como arte" (p. 20). O filósofo diminui as fronteiras entre vida e arte, "quando sugere que o

[30] Benedicto Lacerda menciona com os olhos marejados que estava disposto a aderir à luta armada até que Wagner Ribeiro fala com ele: "criança, por que ao invés das armas a gente não faz arte?" (25:00). A respeito da luta armada discorre a historiadora Mary del Priore e Renato Venancio (2010): "Vista a partir de hoje, a luta armada parece algo politicamente ingênuo ou até incompreensível, mas, na época, é fortemente marcada pelo sentimento nacional e de justiça social, em um mundo onde revoluções que pareciam impossíveis estavam ocorrendo. Como, porém, se organiza essa luta? Em primeiro lugar, é necessário lembrar que defender a revolução imediata nem sempre implica pegar em armas. Os agrupamentos de esquerda que assim agiram, geralmente adotaram os princípios do foquismo, teoria elaborada a partir do exemplo da revolução cubana, em que um pequeno grupo guerrilheiro inicia um processo revolucionário no campo". (p. 206).

homem saía da posição de criatura contemplativa e adquiria os hábitos e os atributos do criador, para ser artista de sua própria existência (p. 20).

Na família *Dzi* esses limites entre arte e vida se perderam na medida em que, os integrantes, além de morarem juntos, fizeram um teatro de sobrevivência contra a repressão sexual e política. A vida torna-se uma autêntica obra de arte diante do caráter afirmativo de resistência. A vida "adquire, então, a significação de vontade criadora quando as forças criadoras predominam sobre as forças inferiores de adaptação e conservação." (DIAS, 2011, p. 62). Para o filósofo, segundo Dias (2011), criar é uma atividade constante e ininterrupta, é um ato fora do qual nada existe. Neste sentido, "a vida tem como propósito a arte, a arte é uma necessária proteção da vida e a vida só se justifica como fenômeno estético." (p. 18).

1.3 Tá boa santa?

Tá boa santa
Tá sentada
Que eu já tô com o pé na estrada
Disso aqui já tô cansada, baby
Adeus Brasil, oh pátria amada
Que eu já tô com o pé na estrada
Quem fica parado, é poste, baby
Eu quero é "rozeta"
Fazer a cabeça
E me jogar na vida
E vai ser muito bom
Vai ser bom demais
Pois sai da frente, baby,
Que vem muita gente atrás
Eu vou rodar a baiana
James Brown que se mistura com
Carmem Miranda
E vai ser muito bom
Vai ser bom demais
Eu tô na chuva baby, eu sou das
internacionais
Então desgruda "Tiete"
Não sou dama, nem valete, eu sou um
"Dzi Croquette"
É, eu sou um "Dzi Croquette"
Tá boa santa
Tá sentada
Que eu já tô com o pé na estrada

Cláudio Lins.

O samba/soul do cantor e compositor Claudio Lins, *"Tá boa santa?",* utilizado como trilha sonora no documentário, incorporou a expressão criada pelos *Dzi*[31]. Seriam clowns? Estariam propondo uma revolução pela alegria? Lutando com as armas possíveis, diante da truculência de um regime militar? A irreverência e alegria do grupo aparece como uma espécie de resistência a toda forma de adversidade.

Os *Dzi* optaram pela alegria como instrumento de revolução, uma alegria lúcida, sabedora das angústias e enfrentamentos próprios de um estado de exceção, mas que preza a provisoriedade da vida e por um dia afirmador. É possível resistir e fazer um teatro político na alegria. Traçando um paralelo filosófico, Clemént Rosset (2000), em *Alegria, a força maior*, menciona o caráter incondicional da alegria que "permanece, embora suspensa em nada e privada de qualquer base. É esse o extraordinário privilégio da alegria: essa aptidão para perseverar quando sua causa é ouvida e condenada" (p. 8), pois a alegria "permite sobreviver à sua própria condenação à morte e continuar a exibir-se como se nada houvesse." (p. 9). Para o filósofo, a alegria celebra o caráter finito da vida, como condição para se viver intensamente, sendo capaz de ignorar a "adversidade mais manifesta" ou "a contradição mais flagrante" (p. 8). Rosset destaca que a alegria é um paradoxo "um regozijo incondicional da existência." (p. 22).

O conceito de alegria[32] em Rosset como expressão direta que persevera, apesar dos pesares, está intimamente relacionado ao conceito nietzschiano de *amor fati*, que do latim, significa amor ao destino. Para Nietzsche, a*mor fati* representa o amor incondicional à vida e a todos os acontecimentos, ainda que alarmantes, numa política de dizer 'Sim' à existência e afirmar mil vezes a realidade, com alegria, apesar de todas as incontingências. Esse conceito é esclarecido no aforismo 276 da *Gaia e a Ciência:*

> Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. Amor fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p. 187-188).

[31] Segundo o documentário, além da expressão "tá boa santa?", "arrasa", "adoro", "se joga" e "tiete" surgiram com os Dzi e seus fãs.

[32] Em *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche (2017) trabalha o espírito de se manter alegre e leve apesar do caráter sombrio e grave que a realidade as vezes impõe: "Manter a jovialidade em meio a um trabalho sombrio e sobremaneira responsável não é façanha pequena: e, no entanto, o que seria mais necessário do que jovialidade? Nenhuma coisa tem êxito, se nela não está presente a petulância. Apenas o excesso de força é prova de força. — Uma tresvaloração de todos os valores, esse ponto de interrogação tão negro, tão imenso, que arroja sombras sobre quem o coloca — uma tarefa assim, um tal destino, compele a sair ao sol a todo instante e sacudir de si uma seriedade pesada, que se tornou pesada em demasia. Todo meio é bom para isso, todo "caso" um acaso feliz" (p. 7).

O *amor fati* seria uma postura ativa diante da vida, uma aceitação integral dos desafios e dissabores, uma força que nos permite existir com júbilo. O filósofo Daniel Lins questiona, em *Alegria como força revolucionária* (2008), o modelo de racionalidade que oprime o homem e nega sua capacidade de potência, tratando da alegria como uma espécie de engrenagem para aflorar os nossos desejos. Contra o niilismo passivo de Schopenhauer (1788-1860), no qual a vida é um vazio sem sentido, e contra os valores impostos pela racionalidade cartesiana, Lins resgata a concepção nietzschiana do 'niilismo ativo', que seria a superação do niilismo passivo. É preciso afirmar a vida a partir desta ausência de sentidos, para que emerjam novos valores, que conduzam o homem a "uma ética e estética da afetividade e da alegria que, ao contrário da passividade negativa, é força revolucionária, é amor à vida, e vida como uma bela arte." (p. 45). A alegria do filósofo é estética, ela supõe uma ética e, portanto, uma contaminação dos afetos.

Lins retoma a ideia de alegria e afeto em Baruch de Espinosa[33] (1632-1677) que entende o afeto como a capacidade de se afetar e de ser afetado, para além da racionalidade, no encontro com os nossos desejos e no contato com outros corpos, ideias e encontros, respeitando as necessidades do corpo. Espinosa indaga duas questões que se tornam centrais no seu pensamento: Afinal o que pode o corpo e qual a sua estrutura?

> O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo - exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente - pode e o que não pode fazer. Pois, ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções. [...] Isso basta para mostrar que o corpo, por si só, em virtude exclusivamente das leis da natureza, é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente. [...] Quando os homens dizem que esta ou aquela ação provém da mente, que ela tem domínio sobre o corpo, não sabem o que dizem, e não fazem mais do que confessar, com palavras enganosas, que ignoram, sem nenhum espanto, a verdadeira causa dessa ação. Mas, dirão, saiba-se ou não por quais meios a mente move o corpo, a experiência mostra, entretanto, que se a mente não fosse capaz de pensar, o corpo ficaria inerte. [...] Mas quanto ao primeiro ponto, pergunto-lhes: não é verdade que a experiência igualmente ensina que se, inversamente, o corpo está inerte, a mente não se torna também incapaz de pensar? (ESPINOSA, 2009, p. 51).

[33]Pode-se afirmar que Baruch de Espinosa (1632-1677) é um filósofo da alegria e dos afetos. O afeto conceito chave da sua filosofia, é fundamental para a compreensão da ressignificação que suas ideias gerariam sobre o dualismo mente e corpo. A finitude da matéria, o agora, a relação com o presente tornam-se questões desprezíveis, indignas de atenção. Nessa lógica, o corpo, que é a representação do inconstante, torna-se uma condição a ser suportada, enquanto o intelecto, a razão, é enaltecido. O filósofo tem importância crucial na história da filosofia ocidental, ao negar a visão instrumental, passiva e objetificada do corpo e integrar e valorizar a mente e o corpo. Para Espinosa Deus é imanente e, portanto, a mente ou as ideias também o são, contrapondo com o ideal transcendental do racionalismo marcado em seu contemporâneo; Descartes, questionado por Espinosa (2009): "Que compreende ele, afinal, por união da mente e do corpo? [...] Ele havia, entretanto, concebido a mente de maneira tão distinta do corpo que não pôde atribuir nenhuma causa singular nem a essa união, nem à própria mente, razão pela qual precisou recorrer à causa do universo inteiro, isto é, a Deus." (p. 108). Com Espinosa o corpo entra no cerne das preocupações filosóficas.

Para Espinosa (2009) a ciência, a filosofia ou a experiência não conseguiram explicar o que pode o corpo, dada a sua vastidão de possibilidades. No entanto, a *alegria* ou o *afeto da alegria* é a chave para investigarmos as capacidades do corpo. Segundo Deleuze, em Espinosa "A estrutura de um corpo é a composição da sua relação. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado." (2017, p. 147). Então podemos afirmar que um corpo pode aquilo que o limite dos seus afetos consegue produzir, sendo a alegria ou o afeto da alegria, o "afeto primário" (p. 54) para essa empreitada. A alegria é, então, "uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior [...]. Além disso, chamo o afeto da alegria, quando está referido simultaneamente à mente e ao corpo" (p. 54). Para Espinosa corpo e mente são indissociáveis, a mente responde aos estímulos do corpo e o corpo aos estímulos da mente, portanto, a construção do conhecimento é por intermédio da formação dos afetos, dessa rede de alegres encontros.

Em Lins (2008) "a ética da alegria e dos afetos é fundamentalmente exultante e busca os meios para satisfazer nosso desejo afirmando ao máximo os bons encontros e a aptidão de cada sujeito a se deixar ser afetado." (p. 45). O que pode essa teia de afetos e alegria que constitui o cerne das múltiplas forças de transformação e resistência desses corpos *dzi* que desafiaram o moralismo, as construções sociais de poder e os limites do desejo? Os *Dzi* nos afetaram e se afetaram nessa rede de felizes encontros, seu trabalho é fruto de uma convivência íntima, que misturava arte, vida e resistência.

Em entrevista ao programa café filosófico (2013), Lins trata da alegria de forma imanente: "Não vamos falar *sobre* a alegria, vamos falar *com* alegria. Pode ser mais interessante falar *com,* porque falar *sobre* pode ainda guardar uma certa distância". Lins esclarece ainda como a filosofia antiga compreendia a alegria "como uma mania, como um delírio, como uma loucura" que designaria a presença do divino. Este divino é entendido como uma força transformadora e incentivadora do sujeito, que vai fazer eclodir o sujeito no mergulho na própria alegria, ainda segundo o filósofo:

> Se loucura existe, se divino existe é porque mergulhar na alegria não é sem consequência para o sujeito. Tem tanta consequência que esse sujeito sai eclodido, [...] refiro-me aqui sobretudo às transformações, às mudanças e ao mais interessante ao encontro, sentir-se alegre, encontrar com a alegria é da ordem do encontro, e esse encontro pode ser também com a loucura. (LINS, 2013).

Para Lins (2008) a alegria pressupõe "uma ética e estética do efêmero, [...] passagem, e não estrutura" (p. 54), um afastamento da racionalidade cartesiana, que irrompa no bom delírio, na boa alegria. O lugar da alegria é no encontro com a loucura não psiquiatrizada, que permite

baixar as construções do ‘eu’ e se permitir o gozo. “Ninguém sai isento da alegria. Para ser alegre eu tenho que me perder e não tenho garantia de me encontrar, porque a alegria é uma experiência, um encontro”, (LINS, 2013), que necessita de uma postura ativa em assumir os riscos.

A alegria deve ser pensada como o resultado de um encontro que “exorciza o sofrimento, não para dele fugir, mas para torná-lo um trampolim para um salto maior.” (LINS, 2008, p. 51). É essa a imagem da alegria como um trampolim que está aplicada ao teatro produzido pelos *Dzi*. O grupo, segundo Terezinha Petrucia de Nóbrega (*et al*, 2018), “está situado num contexto social, político e cultural de eclosão da visibilidade das identidades sexuais e de gênero dissidentes” (p. 208), em que o ineditismo artístico, pela via da alegria e irreverência produz cartografias de resistência contra o regime militar e a moral vigente, que “ esboçavam uma nova prosa do mundo” (p. 209), em que “ os gestos do corpo, em sua relação com o tempo, com o espaço, com os objetos, com a música, criavam um ambiente no qual a conexão com a realidade não era mais dicotômica” (p. 209), mas pluralizada.

Imagem 5 – Cena do espetáculo

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Os *Dzi* no momento mais intenso da repressão militar performavam as críticas aos valores capitalistas e de Estado com humor, sarcasmo e ironia fina. A tradicional comédia burguesa, surgida no século XVIII na França para retratar os hábitos da classe em ascensão, é subvertida pela estética de contracorrente do grupo, nas identidades dúbias dos atores que exerciam papéis femininos e satirizavam essas funções sociais. O teatro com humor, que mais

tarde recebeu o nome de besteirol na década de 1980, surgiu com os *Dzi*, influenciando o surgimento de uma nova escola de humor, como, por exemplo, a TV Pirata. Os *Dzi*, de adoráveis palhacinhos na visão infantil da documentarista a ícones do movimento LGBT brasileiro, resistiram com muita alegria ao período ditatorial e às dificuldades de serem quem eram, quando a diferença se torna estratégia de poder para punir e vigiar os corpos.

2 CORPOS

> Um corpo, corpos: não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O "contra" (de encontro, em reencontro, contraposto "de perto") é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. Meu corpo existe contra o tecido de suas vestes o vapor do ar que ele respira, o brilho das luzes ou o roçagar das trevas.
>
> *Jean-Luc Nancy.*

2.1 Elogio ao corpo

O corpo. Essa máquina desejante de funcionamento ímpar, uma engrenagem de músculos, artérias, fluxos e paixões. Os vários corpos. O corpo educado, dócil, social, político, sem órgãos, estético, atlético, real e imperfeito, ideal, ciborgue... Os saberes do corpo, ou talvez os afetos do corpo[34]. A percepção de que nos entendemos pela primeiridade da pele, pelas sensações, pela relação do corpo com o espaço e a partir e através dele (desse contato prévio do corpo com o conhecimento) que criamos as sinapses cerebrais. A conexão indissociável entre corpo e mente, a concepção de que alma é corpo, do conhecimento que necessita atravessar os poros e se concretizar pelos sentidos. Um "conhecimento encarnado" que Terezinha Petrucia da Nóbrega considera uma potência do sensível, "evidenciando que a existência é primeiramente corporal e que o corpo é a medida de nossa experiência no mundo e, portanto, referência primeira de conhecimento." (NÓBREGA, 2010, p. 15).

Pelo corpo experienciamos, expressamos e conhecemos o mundo, criamos as geografias do afeto e as relações com o espaço. A partir da presença de um corpo "que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo." (FOUCAULT, 2013, p. 14). Meu corpo tudo quer tocar, meu corpo se expande e se retrai de acordo com as suas emoções e inteligências, com os seus chamados. O corpo dança e sempre escapa, sendo este objeto incontornável da filosofia que "nunca está bem seguro, deixa-se suspeitar, mas não identificar, [...] dispomos de indicações, traços, pegadas, vestígios" (NANCY, 2012, p. 53), mas nunca do todo,

[34] Talvez fosse importante desassociar essa ideia de *saber* ao tratar do corpo, e compreender que ele demanda outras categorias, além das que já foram criadas pela razão.

porque o que está vivo pressupõe mudança; voos em volta das próprias dobras, das camadas abissais da pele. Os corpos são a soma de nossas ancestralidades, dos legados que foram incorporados, dos afetos recebidos. A esse respeito, discorre poeticamente Jean-Luc Nancy em *58 indícios sobre o corpo*:

> O corpo é o inconsciente: os germes dos antepassados sequenciados em suas células, os sais minerais inseridos, os moluscos acariciados, os tocos de madeira rompidos e os vermes banqueteando-se em cadáver sob a terra ou, senão, a chama que o incinera e a cinza que daí se deduz e o resume em impalpável poeira, e as pessoas, as plantas e os animais que ele encontra e nos quais esbarra, as lendas de antigas babás, os monumentos desmoronados e cobertos de líquen, as enormes turbinas das usinas que lhe fabricam as ligas inauditas com as quais ele fará próteses, os fonemas ásperos ou sibilantes com os quais sua boca emite ruídos ao falar, as leis gravadas nas estelas e os secretos desejos de matar ou de imortalidade. O corpo toca tudo com as pontas secretas de seus dedos ossudos. E tudo acaba por ganhar corpo, até o *corpus* de pó que se ajunta e que dança um vibrante bailado no estreito feixe de luz onde vem acabar o último dia do mundo. (NANCY, 2012, p. 53).

Neste sentido, dentro da vastidão que comporta o universo particular de cada corpo, nos vemos provocados por Viviane Mosé[35]: Se de acordo com a física quântica, "em um grão de areia cabe o universo, o que pode um corpo?" O questionamento da filósofa remete ao ponto central da filosofia de Baruch de Espinosa[36], retomado em Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Nietzsche apresenta um pensamento preocupado com as construções morais e filosóficas sobre o corpo, valorizando a experiência, as contradições e a noção de instante e perenidade da matéria, como condições cruciais de afirmar o corpo real, desenvolvendo um trabalho no caminho oposto ao discurso hegemônico filosófico ocidental, que mortifica e culpabiliza o corpo.

Seu pensamento abala as bases das construções da moral judaico-cristã, que marginalizam o desejo e constroem um corpo etéreo, translúcido, como um modelo virtuoso e ideal, determinando padrões sobre o corpo e a sexualidade, que na concepção do filósofo é "a forma mais maligna da vontade da mentira, a verdadeira circe da humanidade, aquela que foi causadora da sua ruína" (NIETZSCHE, 2005a, p. 122), por desprezar os instintos da vida e tratar como impura a sexualidade, na perda do equilíbrio e da personalidade (p. 123). Ainda segundo Nietzsche (2005b), desde o princípio a fé cristã é pautada no sacrifício de toda a "independência, de todo orgulho, de toda autocerteza do espírito. Ao mesmo tempo é

[35] Debate concedido ao programa Café filosófico e exibido pela TV Cultura em 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d8kSSGX1Ufw

[36] Citado no primeiro capítulo.

servilismo, autoescárnio, automutilação. Nesta fé há crueldade [...] que se quer impor a uma consciência pouco resistente." (p. 74).

Nesta ótica, a filosofia ocidental com o reforço do cristianismo[37] fez do corpo quase um fardo, e do homem "um ser doente em si mesmo, diz Nietzsche. Doente de sua excessiva memória que desaprendeu a esquecer. Doente de ressentimento e mágoa, doente de culpa. [...] Padecemos da falta de corpo". (MOSÉ, 2018, p. 129).

Em *Descobrir o corpo: uma história sem fim*, a historiadora Denise Sant'anna (2000) pontua os usos e investimentos sobre o corpo, demonstrando que, apesar de "à primeira vista o corpo ser o que há de mais concreto e natural ao homem" (p. 50), basta pensar a seu respeito para que percebamos o quanto ele se revela "surpreendente e desconhecido, resistente ao discurso, silencioso diante da infinita vontade de saber sobre o seu funcionamento." (SANT'ANNA, 2000, p. 50). Se o corpo é o nosso primeiro contato com o mundo, isso não significa, segundo Sant'anna, que tenhamos familiaridade com o registro mais fiel do que consideramos a nossa 'identidade', pois, "o corpo, tal como a vida, está em constante mutação. [...] Conhecer o corpo é, também, uma tarefa incerta, e as certezas acumuladas a seu respeito são provisórias." (SANT'ANNA, 2000, p. 50).

Para além da provisoriedade do corpo, das impermanências dos traços físicos, da saúde e da juventude, um corpo "não escapa à história" (SANT'ANNA, 2000, p. 50), e essa história determinou um investimento sobre os corpos, entretanto, a mesma os desprezou. Mortificamos o corpo, em busca do corpo ideal, negligenciando as urgências da carne. Nietzsche (2002) propõe um retorno ao corpo: "habita no teu corpo; é o teu corpo. Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o teu corpo precisamente da

[37] A respeito da força do cristianismo sobre a relação com o desejo e corpo discorre Mary del Priore (1995): "O cristianismo transformara por completo o estatuto do desejo e do corpo, que passou a ser visto, então, como carne decaída e derrotada. As primeiras populações cristianizadas procuravam fugir, como o diabo da cruz, do modelo de pecado emblemado por Adão e Eva; sua aspiração era o ideal de carne ascética vivenciado por Cristo e Maria, ideal de transcendência e negação do corpo. [...] O cristianismo dera ao mundo europeu uma justificação transcendente, fundamentada, simultaneamente, na teologia e na Bíblia (interpretação do Gênesis e do pecado original, ensinamentos de São Paulo e dos pais fundadores da Igreja). Mas ele também transformou uma tendência minoritária em comportamento "normal" da maioria, pelo menos nas classes dominantes, aristocráticas e urbanas, e forneceu aos novos comportamentos um novo enquadramento conceitual (vocabulário, definições, classificações, oposições) e um controle social e ideológico rigoroso, exercido pela Igreja e pelo poder laico a seu serviço. Ele oferecia o retrato de uma sociedade exemplar realizando sob sua forma ideal um novo modelo sexual: o monaquismo. A Idade Média perseguiu de forma muito objetiva os pecados da carne, encerrando-os numa rede cada vez mais apertada de definições, sanções e interditos. Para a correção de tantos erros, os clérigos (na sua maioria monges irlandeses, extremistas do ascetismo) redigiram penitenciais e manuais de confissão recheados de pecados e penitências: 'Com tua esposa ou com outra deitaste-te por trás, à maneira dos cães? Se o fizeste, farás penitência dez dias a pão e água', decretava, no século XII, Buchard de Worms. Os pecados da carne têm aí um lugar exorbitante, proporcional aos fantasmas e ideais dos militantes monásticos. Desprezo do mundo, humilhação da carne, o modelo ascético pesou fortemente sobre *mores* e mentalidades no Ocidente." (p. 12).

tua melhor sabedoria?" (p. 48-49). Esse retorno aos saberes do corpo pressupõe uma nova ordem de valores, que questione a concepção da verdade, para que não se corra "o risco de se enclausurar no saber transformado em conhecimento, detentor de uma única verdade. Ora, a história da verdade é a história de um erro." (LINS, 2011, p. 103).

Segundo Viviane Mosé (2018), a verdade não passa de uma ilusão que mortifica o corpo, "uma convenção que o esquecimento elevou à categoria de valores eternos", (p. 111), e que a cultura judaico-cristã elevou ao conceito teológico. Para Nietzsche arte é criação e potência, logo, o artista precisa se afastar da verdade metafísica, que é imutável, para se aproximar da sua dimensão estética[38].

Em *Assim falou Zaratustra*[39], Nietzsche trabalha com um conceito importante de sua filosofia; a necessidade da humanidade de transvalorar os valores estabelecidos na sociedade ocidental, ou seja, de criar novos valores que atendam às necessidades desse corpo que precisa ser compreendido dentro das suas imperfeições e realidades. Um corpo vivo, inconstante e possível que invés de ser motivo de vergonha merece ser exaltado por ser "humano, demasiadamente humano"[40]. Ao fazer alusão ao Zoroastrismo[41], somos apresentados a um outro profeta, que, ao contrário do profeta persa, combate a metafísica ainda presente no mundo em que vive, Zaratustra é recriado para fazer a travessia a novos valores e transpor a moral judaico-cristã, é preciso romper com a gravidade e o conjunto de forças que impedem o homem de afirmar a vida.

> Ninguém me perguntou - e deveriam ter-me perguntado - o que significa na minha boca, nos lábios do primeiro imoralista, o nome de Zaratustra; tudo que constitui a

[38] Ainda segundo Mosé (2018) "para que a humanidade acreditasse na verdade de suas construções, de seus signos, foi preciso que o ser humano esquecesse de si mesmo 'como sujeito de criação artística'. Ele precisou rejeitar a sua capacidade estética para poder acreditar que sabia, e para isso precisou esquecer que criava. Foi o esquecimento da necessidade estética do homem a condição para o exercício da crença na verdade. [...] Ao lutar contra suas impressões, contra suas sensações, o humano luta contra si mesmo, contra a vida. O sofrimento de grande parte dos humanos é a total incapacidade de lidar com a dimensão estética; em outras palavras, sofrem 'de arte'. Na tentativa de se vincular a verdade, o Eu identifica o seu impulso criativo, suas diferenças individuais, sua singularidade, a um mal, e luta contra si mesmo, enquanto busca ser comum, ser rebanho, ser normal. A diferença individual é um mal, pensa o humano moderno. A singularidade é um desvio da normalidade, uma doença". (p. 127). Sobre o assunto, em *Crepúsculo dos ídolos* Nietzsche (2017) afirma que "tudo o que os filósofos tiveram nas mãos nos últimos milênios foram múmias conceituais; nada de efetivamente vital veio de suas mãos. Eles matam, eles empalham, quando adoram, esses senhores idólatras de conceitos. Eles trazem um risco de vida para todos, quando adoram. A morte, a mudança, a idade, do mesmo modo que a geração e o crescimento são para eles objeções - e até refutações. O que é não vem-a-ser; o que vem-a-ser não é. Agora, eles acreditam todos, mesmo com desespero, no Ser". (p.9)

[39] Em *Ecco Homo* Nietzsche faz um apanhado de sua produção filosófica considerando *Assim falou Zaratustra* seu principal livro (2005a, p. 33), por abordar conceitos chaves da sua filosofia. Nesta dissertação trabalharei com o conceito do super-homem.

[40] Referência a outro livro de Nietzsche que de acordo com a crítica, rompe com as influências de Wagner e Schopenhauer em sua obra, o livro abrange vários temas por meio de aforismos, como o embate do filósofo com a metafísica, a moral, religião, arte e literatura.

[41] Primeira religião monoteísta e dualista surgida na Pérsia Antiga, no século VI a.C, pelo profeta Zaratustra, chamado pelos gregos de Zoroastro.

> personalidade, tão original na história daquele persa, resulta precisamente o contrário do que o meu é. Zaratustra foi o primeiro a ver na luta entre o bem e o mal a verdadeira rotação no movimento mecânico das coisas; a transposição da moral na metafisica, como força, causa e objeto em si, é obra sua. Mas esta pergunta seria, no fundo, já uma resposta. Zaratustra criou este erro fatalíssimo: a moral; precisamente por isso, deve ser o primeiro a reconhecê-lo. (NIETZSCHE, 2005a, p. 118).

O filósofo declara a ruína dos valores que regem a sociedade, por mortificarem o corpo. Para o filósofo "tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo". (NIETZSCHE, 2002, p. 47). Esse homem transvalorado que consegue criar novos valores que afirmam o corpo é anunciado por Zaratustra como o super-homem: "O homem é superável. Que fizeram para superá-lo? Até a presente data todos os seres apresentaram algo superior a si mesmos; e vocês querem o refluxo desse grande fluxo, preferem tornar ao animal, ao invés de suplantar o homem?" (NIETZSCHE, 1977, p. 9), tornando-se um conceito central da filosofia nietzschiana.

No entanto, para que surja o super-homem, o profeta aponta a necessidade das três transformações do espírito: em camelo, leão e por fim criança. O camelo é o que tudo suporta, o espírito sólido, que carrega pesos inúteis, o que deve, é a recognição, o homem condicionado, que em determinado momento corre para o deserto, para "ser senhor no seu próprio deserto." (p. 37). No deserto, há a segunda transformação quando o espírito se revolta contra o "tu deves" e "torna-se leão; quer conquistar a liberdade e ser senhor do seu próprio deserto." (p. 20). Transvalorar e "criar novos valores é coisa que o leão ainda não consegue; contudo criar uma liberdade para a nova criação, isso o consegue o poder do leão." (p. 20). O leão ainda não é o homem livre, mas o que se revolta contra os valores e a moral secular, é a travessia, a ponte para o super-homem: "O homem é a corda distendida entre o animal e o super-homem: uma corda sobre o abismo; travessia perigosa; temerário caminhar, perigoso olhar pra trás, perigoso tremer e olhar pra trás." (p. 11).

Por fim, a criança representa o novo, é a última transformação do espírito: "A criança é a inocência, é o esquecimento, um novo recomeçar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação" (p. 21). A criança é o esquecimento dos antigos valores, representa o homem transvalorado, o super-homem, o próprio amor fati[42]: amor ao destino, amor incondicional à vida da forma que ela se apresenta, amor ao trágico. Segundo Deleuze (1976) "o super-homem é dirigido contra a concepção dialética do homem e a transvaloração contra a dialética da apropriação ou da supressão da alienação." (p. 7). O filósofo afirma que,

[42] Conceito desenvolvido no capítulo anterior.

em Nietzsche, a teoria do homem superior "é uma crítica que se propõe denunciar a mistificação mais profunda ou perigosa do humanismo", (DELEUZE, 1997, p. 114), pretendendo "recuperar todas as propriedades do homem, superar as alienações, realizar o homem total." (DELEUZE, 1997, p. 115). Zaratustra é a criança que se apresenta para defrontar os valores ocidentais, num profeta a anunciar a evolução do homem, para tanto, o filósofo propõe o resgate da humanidade pela vontade de potência criativa da arte[43]. É o corpo, para Nietzsche (2002), e não a alma, que "é uma grande razão, uma multiplicidade", (p. 47), capaz de elevar o humano a sua máxima potência.

Assim, segundo Rosa Maria Dias (2011), ao tomar o corpo por guia, "poderemos reconhecer no ser humano uma pluralidade de seres vivos que lutam ou colaboram entre si. [...] Ora, só ele pode se autossuperar; nele se encontra o princípio de toda a hierarquia." (p. 115). Nada mais análogo aos *Dzi* que, por meio da linguagem transgressora da dança, do teatro e figurino, romperam comportamentos e padrões.

Uma imagem específica do documentário (7:59) diz muito da força poética de resistência, liberdade sexual e desejo do corpo: são as borboletas encenadas no espetáculo. Num determinado momento da cena, os atores seminus dançam com apenas tapa-sexos, botas de cano alto preta, purpurina, um adorno na cabeça com antenas e asas de tecido, ao som de *Assim Falou Zaratustra* de Richard Strauss, enquanto é recitado o trecho abaixo, descrito por Rosemary Lobert:

> Mas quando chegarem os atores, cantores, bailarinos e os flautistas, comprem suas ofertas, pois eles também colhem incensos em que, apesar de serem feitos de sonho, são como bálsamos para nossas almas. E, mesmo que você e nós não queiramos o nosso planeta, o nosso casulo passa neste instante por uma grande transformação: nós os homens, nós as mulheres, estamos nos entendendo graças a Deus. As duas formas Animus e Anima estão se igualando. Todos já tem lido, é claro, Carl Gustav Jung... dear, voar para o ar, voar, soltemos as borboletas, voemos com elas, vamos buscar o céu, a felicidade, voais borboletas, voai, voai. (LOBERT, 1979, p. 45-46).

Os corpos se contorcem e os atores agitam as imensas asas estampadas, abrindo e fechando os braços enquanto correm e rodopiam. O elenco espalhado pelo palco, dispostos em várias alturas, em cima de uma arquibancada, coreografam o voo da borboleta, enquanto é dito, ora em português, ora em francês e inglês, 'voai, voai, borboletas'. A música chega ao fim e os

[43] Essa oposição do conhecimento através da arte com o conhecimento racional, segundo Roberto Machado (1999), percorre toda a obra de Nietzsche, que "valoriza a arte trágica ao combater a pretensão, que caracteriza a ciência, de instituir uma dicotomia total de valores entre a verdade e o erro." (p. 8). Ainda segundo o autor, esse "espírito científico que nasce na Grécia clássica com Sócrates e Platão e dá início a uma idade da razão que se estende até o mundo moderno, que Nietzsche chega a chamar de civilização socrática" (p. 8), reprime a arte trágica da 'Grécia arcaica', colocando em questão, "o valor da racionalidade, ressaltando a positividade da arte como experiência trágica da vida." (p. 8).

atores com os braços estendidos e as mãos unidas em cima da cabeça, erguendo as asas, vêm caminhando lentamente em direção à plateia de maneira sensual. As luzes vão se apagando lentamente, e o elenco sai de cena correndo com as asas abertas. Após a metamorfose dos atores, é recitado o trecho que, segundo Lobert (1979), parece condensar a chave das propostas transmitidas até agora:

> E eis que surge o novo renascimento, e com ele um novo ser trazendo toda a força do macho e todas a graça da fêmea. É fácil com ele viver e atendê-lo, eu só não sei explicá-lo e o faço com um grito. Ahhhhhh é o andrógino.(ibid.,p.46).

Imagem 6 – Cena das borboletas

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Imagem 7 – Cena das borboletas

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

A borboleta, além de um dos símbolos LGBT, representa o renascimento, o desejo e a potência de transformação e liberdade. A escolha da trilha sonora *Assim falou Zaratustra*,

poema sinfônico de Strauss, em homenagem ao livro de Nietzsche de mesmo título, dá o tom apoteótico da transformação das borboletas, ao som dos bumbos, pratos, instrumentos de sopro e cordas que vão num crescente durante a execução. Assim como o novo homem transvalorado de Nietzsche, o novo homem dos *Dzi* reúne "toda a força do macho e todas a graça da fêmea", ironicamente chamado no espetáculo de andrógino, muito mais pela ausência de um termo que o defina, mas livre dos padrões morais e sexuais. Com a performance das borboletas, os *Dzi* rompem "com as ideias hegemônicas de gênero, não só a nível corporal mas a nível simbólico também. A narrativa que se evoca a partir da simbolização da borboleta reverte certos papéis de gênero que associam o homem à força e a mulher à delicadeza". (MANGANELLI, 2018, p. 83).

Conforme Manganelli (2018) quando corpos que reiteram os signos da masculinidade representam "borboletas graciosas", os discursos gestuais, cênicos e a própria narrativa "operam na desconstrução destas oposições binárias [...] e passa a exprimir a sua força." (p. 83). Isto problematiza os signos que sacralizam a masculinidade viril, expondo a fragilidade inerente ao humano e, sobretudo, abrindo "um caminho no qual podem emergir novas associações e representações, a partir de um corpo masculino." (p. 83). As borboletas oscilam passos de delicadeza na ponta dos pés, com movimentos de explosão e corrida agitando as asas "nessa combinação de signos fora de seus contextos 'ideais', que a performance daquelas borboletas se torna transformadora" (p. 76). Ainda segundo esse autor, nessa performance, os atores não são nem homem, nem mulher, mas um devir borboleta "não são mais associações femininas e nem associações masculinas que constituem aqueles gestos. O próprio gesto se constitui em si mesmo. Ele é a sua própria significação e carrega em si um espaço aberto a interpretações." (p. 76).

Fica claro com as *borboletas*[44] o quanto as identidades são performáticas e estão em trânsito. Nesse sentido, os *Dzi*, ao se travestirem e bagunçarem as referências do masculino e do feminino, com diálogos com vozes agudas, interpretando personagens femininas, vestidos de freira, de cortesãs, de palhaços, ou simplesmente de singularidades não identificáveis, criaram novas arquiteturas para esses corpos e reinventaram pela arte as funcionalidades do corpo.

[44] A imagem da borboleta será explorada também na seção 3.2 do capítulo 3.

2.2. Corpo e dança

> Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és. Ouve meu silêncio.
>
> *Clarice Lispector.*

> O que é a dança? Mas afinal o que é a Dança? Mas a dança, disse a si próprio, é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único.
>
> *Paul Valéry.*

Perucas, cílios postiços, meia arrastão, espartilho, rostos pintados, plumas, salto alto, chapéu, sapato, terno, purpurina, homens seminus, colar, brinco, pulseiras, sutiãs, saias, óculos e tantos outros adereços e moradas para a pele, tantas outras experimentações para esse corpo travessia, corpo artista que desdobra, subverte, transvalora e desmonta as imposições de gênero.

A estreia do espetáculo escrito por Wagner Ribeiro, *Dzi Croquettes, as internacionais*, inicialmente como atração secundária na boate Monsieur Pujol, é vista por Lennie Dale[45]. Figura de destaque no beco das garrafas, reduto boêmio carioca, onde apresentava o seu show de bossa nova, Lennie[46] introduziu, segundo Nelson Motta, (41:45) o profissionalismo que faltava ao beco das garrafas e ao movimento musical, postura ainda incipiente no Rio de Janeiro. Desta maneira, Lennie conferiu um novo jeito de fazer show em suas direções que incluíram coreografias[47], jogo de luzes e marcações cênicas, o que demandavam muita técnica e ensaio.

Com a entrada de Lennie para os *Dzi*, o grupo adquire um trabalho coreográfico profissional, os atores se submetem a uma média de oito horas diárias de ensaio, que determinam a potência de dança vista no documentário. A repetição a exaustão da coreografia,

---

[45] Bailarino da Broadway que em 1960, aos 23 anos, chega ao Brasil, a convite do diretor de teatro de revista, Carlos Machado, para realizar a coreografia do musical *Elas Atacam Pelo Telefone* na boate Fred's no Rio.

[46] Apesar de continuar indo aos Estados Unidos para dirigir espetáculos e coreografias, Lennie teve seu derradeiro e permanente flerte com a Bossa Nova e com o Rio de Janeiro, de onde nunca mais saiu, exceto quando regressou aos Estados Unidos, já muito debilitado para tratar da AIDS, falecendo em 09 de agosto de 1994 aos 60 anos, no Cooler Hospital, em Nova York.

[47] Lennie Dale foi o responsável por criar um estilo de dança próprio para a Bossa Nova, além de dirigir e coreografar vários espetáculos. Um fato curioso sobre sua carreira é que foi o responsável pela ideia do famoso gesto de hélice que Elis Regina realizou quando venceu o 1º Festival de MPB da TV Excelsior em 1965, cantando *Arrastão*.

aplicada à irreverência do grupo, resulta na mistura de técnica e gingado, marca dos *Dzi*. A partir desse dado surge a provocação: se os *Dzi*, até então formado por atores, em sua maioria amadores, que nunca tinham tido contato com a dança, foram capazes de dançar de forma admirável, o quão desconhecidas são as potencialidades do corpo? Porque não nos permitimos conhecer e remanejar seus limites? Em que ponto a nossa racionalidade, nossos problemas e inquietações práticos nos impedem de experienciar o corpo?

Em *Filosofia da dança*, Paul Valéry (2011) elucida a admirável capacidade do corpo humano de apenas não comportar os gestos ordinários e necessários para executar as funções corriqueiras, como pegar um copo, calçar um sapato ou escovar os dentes, pois há no homem um excesso de força vital, de capacidades físicas e potencialidades que o impele para além dos movimentos realizados nas tarefas do dia a dia. "O homem percebeu que tinha mais força, mais flexibilidade, mais potencialidades articulatórias e musculares do que as necessárias para atender às demandas de sua existência." (2011, s/p).

Somos capazes de muito mais movimento do que o exigido na vida prática e a "amplitude destes gestos provocam um prazer, uma espécie de intoxicação; tão intenso às vezes que somente um esgotamento total de suas forças, uma espécie de êxtase de exaustão poderia interromper seu delírio, seu dispêndio motriz exasperado", (VALÉRY, 2011, s/p), concluindo que temos muito mais poder do que necessidades.

> Tanto a arte como a ciência, cada uma segundo suas vias, tendem a criar uma espécie de útil a partir do inútil, uma espécie de necessário a partir do arbitrário. Desse modo a criação artística não é tanto uma criação de obras, mas sim a criação da *necessidade de obras*; as obras passam a ser produtos, ofertas, que pressupõem demandas e necessidades. (VALÉRY, 2011, s/p).

Um corpo esgotado e tensionado, até os limites da sua capacidade física, pode revelar muito do humano. Surge outra provocação: no momento em que somos tomados por um gesto dionisíaco e nos deixamos abandonar à exaustão do movimento, aos limites das nossas capacidades motoras, há exterioridade? Existe nesse breve hiato de tempo-espaço no qual o corpo redobra sobre si, alguma relação com o mundo? Ou nos integramos de tal maneira com o mundo que sumimos junto com ele? Em outras palavras, quando atingimos o ápice do gozo pelo gesto, o mundo deixa de existir ou existe mais profundamente do que nunca, de modo que o corpo e o cosmos se fundem na mesma coisa?

Talvez a dança seja o exercício máximo da vida interior, porque promove o deslocamento absoluto da existência pragmática, ela ensina o quão potente um corpo pode ser.

A dança dá vazão ao excesso de vida. Ao ver um bailarino dançar vemos a porção de vida que habita o corpo. Neste sentido Valéry pondera:

> Toda época que entendeu o corpo humano, ou teve pelo menos algum sentido do mistério desta organização, de seus recursos, de suas limitações, de suas combinações de energia e sensibilidade, não apenas cultivou, como reverenciou a dança. [...] É uma arte fundamental, tal como é sugerido, se não comprovado, pela sua universalidade, sua antiguidade imemorial, por seus usos solenes, pelas ideias e pensamentos que ela sempre gerou. É que a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de *espaço-tempo*, que já não é bem o mesmo que o da vida prática. (VALÉRY, 2011, s/p).

Podemos entender as artes e em específico a dança[48] como excesso; o excesso de potencialidades que não cabem na vida cotidiana e como cura para o estado de lucidez excessivo, uma tentativa de equilibrar a racionalidade e os afetos, um tipo de embriaguez. O corpo fala por gestos, segundo Viviane Mosé[49], "ao trazer o corpo para a linguagem trazemos a contradição, porque tudo que é vivo é contraditório, a tradução pela linguagem é menor que a sensação, é preciso valorizar o não dito". Talvez a dança, assim como a poesia, seja a arte do inaudito, do que é impossível de ser expressado em palavras. Por isso, dança e poesia são tão potentes por conseguirem ressignificar sentimentos em gestos e imagens.

A dança contemporânea confere beleza ao gesto dessacralizado. Estar diante de um corpo que dança, sobretudo na dança contemporânea, é estar diante da dimensão não heroica do homem[50], de um corpo que trabalha com as suas imperfeições, com as suas limitações, questionamentos e fissuras. Retomando o nosso objeto, talvez esse seja um dos motivos dos *Dzi* se expressarem muito mais pela dança do que verbalmente em seu teatro. Como verbalizar toda a insurgência daqueles corpos atravessados pela potência da diferença? Como conseguir expressar nesta dissertação o que é a dança e qual a sensação que aqueles corpos provocam?

Na seara do entre-lugar, do ineditismo da dança nem feminina e nem masculina, os *Dzi* inauguraram uma estética de dança dúbia, que subverte a estrutura clássica de dança, ao fugir "do estereótipo do balé romântico, clássico ou moderno, elaborando uma crítica comportamental como base nos movimentos, cores, sons e luzes" (VICENTE, 2013, p. 6), que

[48] As artes em geral tem essa força, mas a dança no meu entender, atinge mais esse estado de abandono da razão, por não usar da linguagem verbal.
[49] Debate concedido ao programa Café filosófico e exibido pela TV Cultura em 2009. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d8kSSGX1Ufw. Acesso em: 10 mar. 2019.
[50] Termo cunhado pela bailarina e coreógrafa Dani Lima no mesmo programa.

questionam os lugares da masculinidade e feminilidade na dança. Não há nenhum tipo de conexão na movimentação dos *Dzi* com o desempenho coreográfico determinado pelo gênero[51].

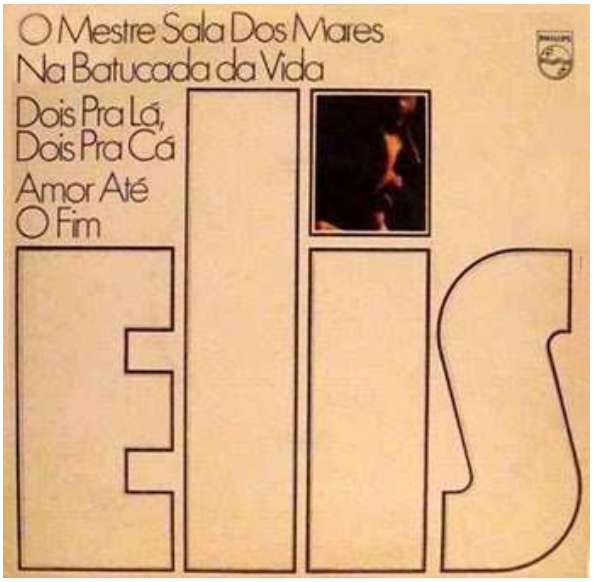
Ao longo da evolução da dança, conforme apresenta Hanna (1999), as diferenças de gênero determinaram o gesto coreográfico estabelecido para mulheres e homens, como um legado do ballet clássico, no qual as mulheres estavam destinadas a uma movimentação delicada, e a papéis de fragilidade, enquanto os homens deveriam se movimentar com força e virilidade, exercendo papéis patriarcais de proteção. Os próprios corpos dos bailarinos clássicos desenham essa proposta ainda usual na contemporaneidade. As bailarinas em geral tem um porte mignon remetendo a uma certa fragilidade e leveza, enquanto os bailarinos são musculosos e inspiram signos de virilidade.

A arte dos *Dzi* se faz criativa e política ao desestruturar as categorias de desejo, de libido e de dança, o grupo prima por movimentos ambíguos, por uma coreografia que é, ao mesmo tempo, bem marcada, e também escapa em momentos de quase descontração, de flerte. A coreografia do bolero *Dois pra lá, dois pra cá* de Aldir Blanc, interpretado por Elis Regina, entrega um desses momentos de imersão, em que fazemos o pacto com os dançarinos e nos tornamos cúmplices, em algum estado de suspensão do tempo e espaço. A cena de pura poesia é apresentada em meio aos flashes irreverentes e engraçados do documentário. O amor derramado nos corpos cria uma atmosfera de frescor para a cena, em que passamos, ao deixar-nos enganar, a acreditar que a dança desenhada diante dos nossos olhos é puro improviso, mesmo sendo extremamente coreografada.

Durante o ensaio para a estreia da turnê do grupo em Paris, o disco *Elis* (1974) chega para Lennie Dale com uma carta amorosa da cantora e amiga, contando sobre a sua vida e criação dos filhos. A canção é incorporada imediatamente ao espetáculo por meio de uma dança de salão entre Lennie e Wagner Ribeiro. Na cena do documentário, Lennie Dale, com chapéu e calça branca, rosto pintado de branco e um top de mangas bufantes coloridas, dança com Wagner Ribeiro que está também com o rosto maquiado e vestido longo vermelho. Os passos são delicados, um momento de suspensão e lirismo, em que os *partners* executam uma coreografia bem marcada e fluida, como dois amantes. Posteriormente, a coreografia passou a ser realizada por Cláudio Tovar e Cláudio Gaya. Sobre o assunto destaca Rogério de Poly: "Ah tinha paixão, Cláudio Gaya e Cláudio Tovar... Era de colocar lágrimas nos olhos. Eles levavam pra cena o amor dos dois e o público aceitava isso de uma maneira muito delicada." (17:00)

[51] Essa questão pode ter se dissolvido nos dias atuais em que, sobretudo no funk, alguns bailarinos performam identidades "femininas", mas, na década de 70, havia todo um ineditismo na proposta dos *Dzi*.

Imagem 8 - Lp *Elis* (1974).



Fonte: Manganelli (2018)

Imagem 9 – Cena da dança de salão *Dois pra lá, dois pra cá*.

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Contudo, a cena margeia outras ambiguidades. Se a dança clássica pressupõe que as bailarinas sejam conduzidas pelos bailarinos (HANNA, 1999), a arquitetura dessa cena não se enquadra dentro das matrizes reguladoras de identidade de gênero, por mais que estivesse sendo representado em cena, uma figura feminina e outra masculina, a julgar pelo figurino e signos da masculinidade como chapéu, calça e sapatos, e da feminilidade como vestido, batom vermelho e cílios postiços. Na encenação, o homem (Lennie Dale) guia a dama (Wagner Ribeiro), e, ao assisti-la, percebe-se que essas identidades são nitidamente fluidas.

Esta percepção fluida da cena não é somente por estarmos diante de dois corpos masculinos, mas porque toda a construção de figurino dá a entender que "não só a nossa forma de estar no mundo pode transcender a inteligibilidade e a rigidez das normas de gênero, como

a nossa própria produção de desejo não precisa ser limitada a um processo 'coerente'." (MANGANELLI, 2018, p. 73). Traçando um paralelo, Daniel Lins (2011, p. 107), em *Dança e Filosofia*, trata a dança contemporânea como um modo singular de pensar o real, porque ela oferece uma abertura investigativa a leituras plurais da realidade, que estão sempre em movimento numa tentativa de não querer encontrar "o *idêntico"*, mas o "*análogo"*.

Lins (2011) classifica a dança como a "arte do efêmero" afirmando que o encontro da dança com a filosofia se dá "justamente graças à fragilidade que marca ambas, como pensamento, como movimento." (p. 101). Uma vez que Lins define o equilíbrio da dança pelo desequilíbrio, para ele a filosofia seria também uma arte do desequilíbrio. "Filosofia como dança das palavras e dos conceitos, sempre em movimento, errante, aberta às transfigurações e transvalorização?" (p. 101). Ainda sobre o tema discorre Lins:

> Ora, um pensamento *imóvel* é uma filosofia morta, isto é, uma doutrina, uma crença, uma teologia. Um pensamento imóvel não pertence ao campo do *pensar*, pois o que move a arte e o *pensar* é a mobilidade, o movimento. Pensar e dançar são produções marcadas pelo risco, pelo perigo, pela audácia cujo traço maior é a força imperceptível do equilibrista, do dançarino, do filósofo, sempre em devir, fluxos inventivos e instabilidade – criança. O devir criança da dança, o devir criança do pensamento, como palcos abertos às invenções, sem as quais não há movimento nem vida pensante, dançante. [...] O homem é feliz não apenas na supressão de uma insatisfação, mas também no exercício da força, da energia, da vontade livre, inventiva. Força como vitalidade, criação constante de novos olhares e encontros [...] Na dança, um gesto morre para dar à luz um outro, esboço de novos possíveis, escapando, assim, as sacralizações mortíferas. (LINS, 2011, p. 102).

A dança em Nietzsche pode ser vista como a supressão desse pensamento imóvel abordado por Lins, e pela recusa do produto moral que é o *Eu*, em busca de outras singularidades. Para o filósofo dançar é se superar eternamente, de modo que a dança envolve algum grau de perda de si, por meio do esquecimento. Retomando *Assim falou Zaratustra*, de forma poética, a imagem da dança é apontada como o percurso do homem transvalorado, daquele que consegue romper com os antigos valores, para experienciar esse corpo desejante de outras maneiras, libertando-se da culpa e do entendimento de um corpo inferior à alma. O profeta ao inciar suas andanças se depara com um velho que o percebe transformado, bailarino. A metáfora da dança perpassará todo o livro, reforçando esse Nietzche dionisíaco e criança:

> Sim; reconheço Zaratustra. O seu olhar, todavia, e a sua boca não revelam nenhum agastamento. Parece que se dirige para cá como um bailarino! Zaratustra transformou-se, Zaratustra tornou-se criança, Zaratustra está acordado. Que pretende fazer agora entre os que dormem? (NIETZSCHE, 1977, p. 8).

Uma vez que o filósofo alega a morte dos valores que regem a sociedade por negarem a vida, a dança é uma metáfora para a transvaloração e criação de novos valores. A ruptura da ordem vigente e da moral judaica-cristã é imprescindível para que seja afirmada a diferença. "Zaratustra é um dançarino" (NIETZSCHE, 2005a, p. 102) da dança transgressora e afirmativa, que desafia a gravidade e liberta o homem, o faz feliz e leve. Em uma das passagens, Zaratustra afirma não acreditar num Deus que não soubesse dançar:

> E eu, que estou bem com a vida, creio que para saber de felicidade não há como as borboletas e as bolhas de sabão, e o que se lhes assemelhe entre os homens. Ver revolutear essas almas aladas e loucas, encantadoras e buliçosas, é o que arranca a Zaratustra lágrimas e canções. Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar. E quando vi o meu demônio, pareceu-me sério, grave, profundo e solene: era o espírito do pesadelo. Por ele caem todas as coisas.
> Não é com cólera, mas com riso que se mata. Adiante! Matemos o espírito do pesadelo! Eu aprendi a andar; por conseguinte corro. Eu aprendi a voar; por conseguinte não quero que me empurrem para mudar de sítio. Agora sou leve, agora vôo; agora vejo por baixo de mim mesmo, agora salta em mim um Deus. (NIETZSCHE, 2005a, p. 102).

A dança em Nietzsche não pode ser entendida como movimentos coreografados e apolíneos, é improviso, liberdade e caos. Não é apenas a dança das companhias de dança, dos teatros, mas uma metáfora que representa se colocar em movimento e romper o status quo, transgredir, transvalorar. "Homens superiores, o pior que tendes é não haver aprendido a dançar como é necessário; a dançar por cima das vossas cabeças! Que importa não terdes sido felizes? [...] Aprendei, pois, a rir acima de vós." (NIETZSCHE, 1977, p. 225). Dançar é esquecer de si, admitir o conjunto de impulsos que interferem no homem, ir além da razão e romper com as forças opressoras. É nietzschiana "a ideia de uma arte que desestabiliza, de uma arte que se articula nos aspectos turbilhonantes de incertezas, de caos e de instabilidade." (XAVIER, 2018, p. 165). Neste sentido, Roble (2009, s/p) afirma que a dança que Zaratustra pode nos oferecer não é "da ordem do modelo, da técnica ou da norma, mas sim a do improviso, da embriaguez e da fruição". É a dança das festividades a Dionísio, Deus da embriaguez, da alegria. Dançar para Nietzsche é mover-se contra a superação da moral, dos valores maniqueístas, da divisão além do bem e do mal. Ainda segundo o autor:

> Os cultos dionisíacos estão, certamente, entre as manifestações mais efusivas da cultura helenística. Em homenagem ao deus do vinho, clamando-se por sua fertilidade, os cortejos eram levados ao êxtase entusiástico conduzidos, sobretudo, pelo vinho e pela dança. A dedicação de Nietzsche ao resgate dos valores pré-socráticos da cultura grega, em especial, do dionisismo, levou-o, assim, à valorização da dança. Pois então há de se compreender que essa dança, que Nietzsche nos apresenta como enérgica, visceral, destruidora, é uma dança dionisíaca, uma

> expressão de êxtase e entusiasmo do corpo com a música, com o divino e com o outro. (ROBLE, 2009, s/p).

Estar em movimento é ter o espírito livre e embriagado, é preciso morrer para se reinventar, para surgir espaço para o novo, "amo apenas aqueles que sabem viver como que se extinguindo, que esses são os que atravessam de um lado para outro". (NIETZSCHE, 1977, p. 11). Nietzche é dionisíaco, e Dionísio é a morte, o caos, a constante reinvenção, Dionísio é também criança, representa o novo, o inconstante, a desordem que gera a força criadora, a embriaguez. Lebrun (2006), no capítulo *Quem era Dionísio?,* trabalha com a mutação do conceito dionisíaco, ao longo dos textos nietzschianos. Em *A visão dionisíaca do mundo*[52] e *O nascimento da tragédia*[53]*,* o conceito de Dionísio é formulado pelos antagonismos estéticos entre Apolo, deus do comedimento, da arte e da beleza, e Dionísio, deus da destruição, do excesso e da embriaguez. Contudo, Lebrun (2006) constata que ao longo dos textos do filósofo, "Apolo desaparece rapidamente de sua temática," (p. 361), mas, "sua exclusão não é certamente indício de uma complacência crescente em direção ao orgiástico [...] ao irracionalismo vulgar." (p. 366). O que segundo Lebrun justifica o desaparecimento de Apolo da filosofia nietzschiana é a renúncia do filósofo à dicotomia "mundo verdadeiro/ aparência. Essa oposição, ela a chama agora "metafísica" e assegura que ela não era, em realidade, o fio condutor de *O nascimento da tragédia."* (p. 362).

Segundo Lebrun (2006), Nietzsche, ao aprofundar em sua filosofia da imanência, passa a compreender Apolo e Dionísio não pelo olhar dicotômico que rivaliza as características

---

[52] Em *A visão dionisíaca do mundo*, primeiro livro publicado por Nietzsche, o filósofo trata da oposição entre os deuses, no domínio da arte em que Apolo representa o belo e Dionísio, o deus do excesso, da força e da embriaguez. "Em dois estados o homem alcança o sentimento de delícia da existência, a saber, no sonho e na embriaguez [...]. Em que sentido Apolo pôde ser feito o deus da arte? Somente na medida em que é o deus da representação onírica. Ele é o "aparente" por completo: o deus do sol e da luz na raiz mais profunda, o deus que se revela no brilho. A "beleza" é seu elemento: eterna juventude o acompanha. [...] O deus da bela aparência precisa ser ao mesmo tempo o deus do conhecimento verdadeiro. [...] Não pode faltar na essência de Apolo: aquela delimitação comedida, aquela liberdade diante das agitações selvagens, aquela sabedoria e calma do deus escultor. Seu olho precisa ser "solarmente" calmo: mesmo que se encolerize e olhe com arrelia, jaz sobre ele a consagração da bela aparência. A arte dionisíaca, por outro lado, repousa no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento. [...] As festas de Dionísio não concluem tão só a ligação entre os homens, elas reconciliam também homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroado de flores, o carro de Dionísio é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta, que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico. Em multidões sempre crescentes o evangelho da "harmonia dos mundos" dança em rodopios de lugar para lugar: cantando e dançando expressa-se o homem como membro de uma comunidade ideal mais alta [...] Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez." (NIETZSCHE, 2005c, 56 - 57.)

[53] Em *A imagem sobrevivente*, Didi- Huberman (2013) esclarece que *O nascimento da tragédia* "seria inteiramente construído em torno desta afirmação: o gozo trágico não é outro senão um gozo soldado em sua dor originária. E é por isso que evolui no elemento da tensão, da polaridade- Apolo e Dionísio-, da contradição não aplacada." (p. 129).

estéticas dos deuses, mas como duas " variedades da embriaguez *(Rausch)"* (p. 363). Ainda que a embriaguez tenha sido atribuída a Dionísio "(e devia, para se tornar artística, ser sublimada por Apolo), ela é apresentada, agora, como condição fisiológica indispensável *a toda arte.* Apolo e Dionísio nascem da mesma pulsão", (p. 363) que faz jorrar toda a excitação pela vida, pela natureza e que "excita o olho (do artista plástico, do poeta homérico)." (p. 363), conforme transcrição em *Crepúsculo dos ídolos*:

> A embriaguez apolínea mantém antes de tudo o olhar excitado, de forma que ele recebe a força da visão. O pintor, o escultor, o poeta épico são visionários *par excellence*. Na instância dionisíaca, ao contrário, o sistema conjunto de afetos é que está excitado e elevado: de modo que ele descarrega de uma vez só todos os seus meios de expressão e lança para fora ao mesmo tempo a força de apresentação, de reprodução, de transfiguração, de transformação, bem como de todo o tipo de mímica e teatralidade. O essencial permanece a facilidade da metamorfose. [...] É impossível para o homem dionisíaco não entender uma sugestão qualquer, ele não desconsidera nenhum sinal dos afetos, ele tem no grau mais elevado o instinto intelectivo e divinatório, assim como possui no grau mais elevado a arte da comunicação. Ele se insere em cada pele e em cada afeto: ele transforma-se constantemente. (NIETZSCHE, 2017, p. 26).

Neste sentido, apesar de toda a técnica apolínea transmitida por Lennie Dale, há algo na dança dos *Dzi*[54] que escapa e compõe uma estética extremamente dionisíaca por ser dinâmica, múltipla, indeterminada e extremamente sexy. Lennie prima por uma sincronia entre mãos, pés seguros e movimentos de cabeça, com braços e pernas amplas numa dinâmica de agachamentos e saltos que contrastam a leveza dos passos e a sinuosidade dos quadris, com movimentos fortes e marcados pelo compasso da música provocando uma confusão dos sentidos. A movimentação ondular do corpo inscreve gestos tidos como femininos num corpo notadamente masculino, no

[54]Da análise da embriaguez nietzschiana Lebrun (2006) anuncia dois elementos a considerar na embriaguez do artista "em primeiro lugar, a força muscular e as funções animais são excitadas por imagens ou desejos [...]. Em segundo lugar, há "um transbordar e um expandir de corporeidade que se estende ao mundo das imagens e dos desejos" e transfigura sensibilidade. Assim, o artista é um ser ambivalente "sensível, excitável, acessível a toda estimulação" [...] é a embriaguez que torna o artista capaz de perceber mais finamente e mais longe, que lhe permite estender seu olhar "sobre conjuntos mais vastos e a maiores distâncias, ser mais sensível ao que há de minúsculo e fugitivo". (p. 363-364). Esses conceitos podem ser observados também em *Crepúsculo dos ídolos* (2017) quando Nietzsche discorre sobre a embriaguez do artista. "Para que haja a arte, para que haja uma ação e uma visualização estética é incontornável uma precondição fisiológica: a embriaguez. A embriaguez precisa ter elevado primeiramente a excitabilidade de toda a máquina: senão não se chega à arte. Todos os modos mais diversamente condicionados da embriaguez ainda possuem a força para isso: antes de tudo, a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e originária forma da embriaguez. Da mesma forma, a embriaguez que nasce como consequência de todo grande empenho do desejo, de toda e qualquer afecção forte; a embriaguez da festa, do combate, dos atos de bravura, da vitória, de todo e qualquer movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certas influências meteorológicas, por exemplo a embriaguez primaveril; ou sob a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada. O essencial na embriaguez é o sentimento de elevação da força e de plenitude. A partir deste sentimento nos entregamos às coisas, as *obrigamos* a nos tornar, as violentamos." (p. 25-26)

qual as construções normativas da masculinidade ‘deveriam’ prevalecer. Manganelli (2018) aponta que Lennie ao “utilizar movimentos que evidenciam suas pernas e suas nádegas para a plateia, chama atenção [...] para seus atributos físicos, da mesma forma que a sociedade patriarcal proclama que o façam as mulheres na conquista de seus parceiros” (p. 75), desestruturando o imperativo de gênero que, em teoria, não deveria lhe pertencer.

Imagem 10- Solo de Lennie Dale

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Na sequência dessa imagem no documentário, Lennie se atira no chão de joelhos e se ergue nas pontas, sem o auxílio das mãos, apenas com a força das pernas, com movimentos rebolativos. Manganelli (2018) destaca que a primeira tomada da cena “converge com a ideia de virilidade masculina, incrustada numa movimentação brusca e agressiva” (p.75). Quando o bailarino se ergue, entretanto, esses signos do masculino e feminino são desfeitos, um vez que “o vigor e a virilidade daquele movimento ríspido de se atirar ao chão e então se reerguer se metamorfoseiam em uma caminhada sensual que remonta ao gingado de passistas de samba”. (p.75).

Imagem 11- Solo de Lennie Dale

Fonte: Manganelli (2018).

Na composição das coreografias há passos de samba, jazz, tango, bolero, soul, elementos do candomblé, uso de recursos como pole dance, cadeiras e arquibancadas que

conferem uma dinâmica estética para o espetáculo, além das caracterizações que passam por Carmen Miranda, Chaplin, baianas, malandros que comunicam e vibram em campos distintos atingidos pelos sentidos.

2.3 Corpo, capitalismo e desejo

> Nada é mais singular do que a descarga sensível, erótica, afetiva que certos corpos produzem sobre nós (ou melhor, inversamente, a indiferença a que certos outros nos entregam). Tal conformação, tal tipo de porte, tal cor de cabelos, um jeito, um espaçamento entre os olhos, um movimento ou um contorno das espáduas, do queixo, dos dedos, quase nada, mas um tom, uma dobra, um traço insubstituível... Não é a alma, mas o *espírito* de um corpo: sua marca, sua assinatura, seu odor.
>
> *Jean-Luc Nancy.*

O corpo nunca esteve tão em voga, porém, não é do corpo real que a humanidade tem se ocupado, mas da imagem idealizada desse corpo, de modo a estabelecer as mais diversas imposições para adequá-lo "aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos, as imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força"[55]. Investimos no corpo seguindo padrões estéticos de "roupas, aromas, adornos, [...] marcas de identidades e, consequentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam." (LOURO, 2000, p. 8-9).

Segundo Denise Sant`anna (2000, p. 50) estamos sempre redescobrindo o corpo, e provocando intervenções relacionadas "às suas sucessivas redescobertas". Ao longo do século XX, por exemplo, o corpo foi redescoberto pelo higienismo, pelo crescimento do cinema e expansão da publicidade e da televisão, e, mais recentemente, pelos movimentos de liberação sexual, pelos novos ritmos musicais que demandam novas formas de mexer o corpo, pela moda, pela proliferação da pornografia e seus construtos sobre o prazer e modos de fazer sexo, pela biotecnologia e introdução de máquinas ou elementos não humanos em nossos corpos como marca – passo e próteses, e toda a sorte de adaptações e reinvenções sobre o corpo.

No entanto, em meio às reivindicações da contracultura e dos movimentos feministas em busca do corpo real[56], uma parcela do que é questionado por esses movimentos de

---

[55] LOURO, 2000, p. 8-9.

[56] Em que "era preciso assumi-lo e redimi-lo, reconquistá-lo, conhecê-lo e liberá-lo. Descobriu-se que o corpo expressava a marca de seus fantasmas inconscientes, recolhia traumas e abrigava repressões" que deveriam ser tratadas. (SANT`ANNA, 2000, p. 51).

resistência, acaba sendo incorporado pelo capitalismo e devolvido em forma de produto, fruto da massificação e docilização dos corpos. Dentro dessa lógica de controle, Foucault entende que nossos corpos são dominados muito mais pela norma, que produz regimes de 'verdade', do que propriamente pela lei. Essa norma é denominada pelo filósofo de *poder disciplinar*[57], um conjunto de estruturas regulatórias que controlam os indivíduos através de sistemas, em que nossos corpos são expostos desde muito novos e que, aparentemente, são inofensivos, mas que nos moldam.

Foucault enumera que o poder disciplinar está na distribuição espacial, no controle sobre o resultado e sobre as ações do indivíduo, na vigilância e censura constante sobre o corpo e na disciplina e registro contínuo acerca das informações obtidas do indivíduo. Essa 'sociedade disciplinar' tem capilaridades, vários meios de controle e dominação dos corpos, como os hospitais, as escolas, as fábricas e os presídios, que o filósofo denomina de *microfísica do poder*.

Nestes termos, "nossa sociedade não é de espetáculo, mas de vigilância [...] não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, mas na máquina panóptica, investidos por seus efeitos de poder que nós mesmos renovamos, pois somos suas engrenagens." (FOUCAULT, 2005, p. 73). Para o filósofo, os vários agenciamentos que compreendem o micropoder garantem a existência do poder Estatal, sendo seu aparato, e o cerne das relações de poder: "Penso que, sem chegar a dizer que o poder de Estado deriva das outras formas de poder, ele é, ao menos fundamentado sobre elas, e são elas que permitem ao poder do Estado existir." (FOUCAULT, 2012, p. 262).

Esses mecanismos de docilização dos corpos são constantemente remanejados, seguindo as demandas culturais, sociais e políticas das sociedades em que se inscrevem. Para o filósofo o homem que conhecemos hoje é uma invenção do século XVIII, quando a consolidação econômica e política da burguesia estabeleceu novos dispositivos sobre a escola, a sexualidade e as leis. As urgências do capitalismo industrial precisavam produzir uma sociedade de corpos dóceis, corpos adaptáveis aos novos instrumentos de aparelhos de

[57] Deleuze revisita o conceito de sociedade disciplinar em Foucault e o atualiza para sociedade de controle, quando percebe que novas forças entram no jogo. O conceito aparece pela primeira vez em *Conversações* (1990). Atualmente somos controlados por outros dispositivos virtuais além das estruturas físicas, descritas por Foucault, com a escola ou presídios. Essa rede virtual de controle que arquiva os nossos dados em grandes bancos de dados virtuais, tornou um rede ramificada de controle sobre os corpos, através dos sites de pesquisa, redes sociais e transações eletrônicas on line por exemplo. Segundo Deleuze (1992) "encontramos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A "família" é um interior em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional, etc. Os ministros competentes não param de anunciar reformas supostamente necessárias [...] mas todos sabem que essas instituições estão condenadas num prazo mais ou menos longo. [...] São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares[...] e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo". (p. 220).

reprodução, aos instrumentos dominantes: "É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado." (FOUCAULT, 2005, p. 119).

O corpo tem que ser adestrado para que o poder político possa extrair dele seu máximo rendimento, a sociedade capitalista industrial precisa, para isso, de técnicas de disciplina e controle. O dispositivo de poder (seja a sociedade disciplinar ou a sociedade de controle) tem a função estratégia de controlar os corpos, inclusive, fazendo com que o dominado tenha a ilusão que tomou o poder, quando na verdade, a emancipação é aparente, visto que, de perto o dominado se sujeita aos dispositivos que garantem a dominação contra a qual se luta[58].

Assim como a microfísica do poder, a política também tem suas capilaridades, que emanam de outros dispositivos, além dos estatais, que seriam as *micropolíticas do pode*r. As *micropolíticas do poder* são singularidades, que podem se tornar um mecanismo efetivo de corrosão das estruturas hegemônicas, que, geralmente, não primam por justiça social. Nesse intento, as ações micropolíticas buscam abalar as bases dos dispositivos de poder, e resistir à serem incorporadas pelas práticas capitalistas. Essas ações ganham força quando executadas por quem está à margem da norma, e em geral é excluído das políticas de bem estar social.

O diretor e dramaturgo José Fernando Peixoto de Azevedo trabalha poeticamente com a imagem dos corpos marginalizados, que estão à margem, na borda de um sistema social excludente, em que esses corpos fronteiriços, por estarem ao mesmo tempo dentro e fora do sistema, tem a condição de movimentar o centro, de problematizar o pensamento hegemônico normativo. Para Azevedo quando a margem se move ela inevitavelmente move o centro, sugerindo seus próprios movimentos de ruptura e subversão, essa imagem nos ajuda a compreender a força da arte marginalizada produzida pelos *Dzi*. Portanto:

> Margens são veias de um sistema, e pulsam. Nelas circula sangue. Quando se movem, os corpos ditos marginais movem as margens do sistema, evidenciando o provisório de toda e qualquer centralidade. Com efeito, o que está em jogo, antes de tudo, é exceder o desenho das fronteiras que a razão neoliberal impõe. Outras coreopolíticas

[58] Um exemplo de dispositivo, é o dispositivo prisional que ocorreu no século XVIII com a passagem da sociedade punitiva, de execução em praça pública, para a sociedade disciplinar, que aplica penas restritivas de liberdade. O conceito do dispositivo é explicado através do panóptico, uma torre central de vigilância que tem acesso a todas as celas dispostas em seu entorno e possibilita uma vigilância constante para controlar os corpos e torná-los dóceis, de modo que, os detentos não consigam visualizar se dentro da torre de vigilância exista alguém os observando. "O poder disciplinar é [...] um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar": ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Ele não amarra as forças para reduzi-las; procura ligá-las para multiplicá-las e utilizá-las num todo. [...] "Adestra" as multidões confusas". (FOUCAULT, 2005, p. 143). O dispositivo da punição passa da necessidade da repressão à vigilância, quando percebe "segundo a economia do poder, ser mais eficaz e mais rentável vigiar do que punir. Esse momento corresponde à formação, a um só tempo rápida e lenta, de um novo tipo de exercício do poder." (FOUCAULT, 2012, p. 158).

> interrompendo coreopolícias, não se trata de expandir, mas explodir. (AZEVEDO, 2018, p. 17-18).

Esses corpos colocados à margem e que são invisibilizados possuem a seu favor não estarem no centro dos holofotes de controle. Ao serem subjugados na tentativa de serem apagados pelo sistema, podem produzir uma arte mais independente e atuar com maior autonomia contra o sistema, porque não são vistos com a nitidez dos corpos que estão no topo da pirâmide social. Como menciona Azevedo (2018), quando as margens se movem elas demonstram a provisoriedade do centro, do pensamento e comportamento normativo que determina as narrativas que serão evidenciadas e as que serão silenciadas. O apagamento dessas narrativas, sem querer romancear as dores dos colocados à margem, e sem esquecer que, muitas vezes, esse mesmo sistema ceifa as vidas ou achata as oportunidades dos que são excluídos, pode tornar a força motriz desses corpos.

É exatamente essa invisibilidade inicial dos movimentos marginais em relação à captura pelos dispositivos de poder, que oportunizou aos *Dzi* passarem incólumes pela censura durante os dois primeiros anos de existência do grupo. Com isso, os *Dzi* só foram censurados em 1974, quando o germe da revolução comportamental e sexual proposta pela companhia já havia sido disseminado. Essa confusão, dissenso, que a contracorrente provoca na norma, agencia seus próprios fluxos, incapturáveis pela norma. O centro não consegue ou não quer ter a mirada precisa nos movimentos das margens, porque ele está na posição privilegiada central do sistema. De outro modo, as margens produzem movimentos autônomos e independentes do centro, porque conseguem ter uma visão mais abrangente a partir do seu lugar de exclusão, e atuam no contrafluxo do que está sendo produzido.

Como o centro é o movimento hegemônico, ele tem dificuldades de enxergar o que está além das suas fronteiras, além da história oficial. Sendo a margem o que está marginalizado, não resta outra alternativa além de assimilar a produção normativa, para subvertê-la e executar suas próprias manobras de sobrevivência e de resistência.

Entendendo as demandas que o capitalismo produz sobre os corpos na tentativa de minar os dissensos, e as diferenças, Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) alicerçam as bases do seu pensamento sobre uma filosofia da imanência e desterritorializada[59],

[59] O termo desterritorialização surge em *O Anti-édipo*, e compreende a ideia de estar sempre atento e em movimento, para escapar dos agenciamentos provocados pelos dispositivos de poder. François Zourabichvili (2004), em *O vocabulário de Deleuze,* esclarece *que* a desterritorialização distingue em "uma desterritorialização relativa, que consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território (ora, devir não é mudar, já que não há término ou fim para o devir); e uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga (se devir não é mudar, em contrapartida toda mudança envolve um devir que, apreendido como tal, nos subtrai à influência da reterritorialização. [...] Tal é o esquema aproximado que prevalece no Anti-Édipo,

a qual é bem exemplificada no que desenharam nas ideias de corpo sem órgãos[60] (CsO) e máquina desejante[61]. As cartografias do desejo desdobram em linhas de fuga resultante num corpo anárquico, que afirma as suas potências e seus bons afetos (utilizando de um termo espinosiano).

É preciso pensar na desconstrução desse corpo absorto pelo capitalismo, desse corpo operário e operador de desejos programados que servem às estruturas de poder, para deixar irromper o desejo genuíno. Para tanto, Deleuze e Guattari entendem que alguns conceitos da psicanálise, sobretudo a construção de desejo como falta e o complexo de édipo, mortificam o corpo e limitam as existências em fórmulas e padrões, quando oportunamente são incorporadas às estruturas capitalistas para reproduzir o jogo do poder que prescinde de corpos e desejos amorfos, cheio de significantes capazes de alimentar a opressão capitalista[62].

Neste sentido, na contramão da psicanálise, os filósofos entendem o desejo como excesso, produção, e não falta. Vale mencionar que Guattari foi aluno de Lacan e que Deleuze frequentou os seminários do psicanalista, de modo que, no auge da psicanálise na França,

---

onde "desterritorialização" é sinônimo de "decodificação". Entretanto, já se coloca o problema da "reterritorialização", que leva ao tema polêmico da "nova terra", sempre por vir e a ser construída, contra toda terra prometida ou ancestral, reterritorialização arcaica de tipo fascista." (p. 23).

[60] O conceito do corpo sem órgãos será desenvolvido ao longo da seção, contudo, Zourabichvili (2004) esclarece que o corpo sem órgãos é: "antes de tudo o homem do desejo. [...] O CsO remete certamente ao vivido corporal, mas não ao vivido ordinário descrito pelos fenomenólogos; ele não se refere mais a um vivido raro ou extraordinário (embora certos agenciamentos possam atingir o CsO em condições ambíguas: droga, masoquismo etc.). Ele é o 'limite do corpo vivido', 'limite imanente' (MP, 186, 191) na medida em que o corpo incide nele quando atravessado por 'afectos' ou 'devires' irredutíveis aos vividos fenomenológicos. Ele tampouco é um corpo próprio, já que seus devires desfazem a interioridade do eu (MP,194 200, 203). Impessoal, nem por isso deixa de ser o lugar onde se conquista o *sorne próprio,* numa experiência que excede o exercício regulado e codificado do desejo "separado do que ele pode". Se o CsO não é o corpo vivido, mas seu limite, é porque remete a uma potência invivível como tal, a de um desejo sempre em marcha e que nunca se deteria em formas." (p. 15).

[61] A respeito das máquinas desejantes, que também terão seu conceito desenvolvido ao longo da seção, Zourabichvili (2004) esclarece que: "Uma máquina desejante define-se, em primeiro lugar, por um acoplamento ou um sistema "corte-fluxo" cujos termos, determinados no acoplamento, são "objetos parciais" (num sentido que não é mais o de Melanie Klein, isto é, que não remete mais à integridade anterior de um todo): desse ponto de vista, ela já se compõe de máquinas, ao infinito. [...] Em segundo lugar, os cortes de fluxo se inscrevem, se registram ou se distribuem segundo a lei da síntese disjuntiva sobre um corpo pleno sem órgãos (AOE, 15-22). Enfim, um sujeito que, em hipótese alguma, preexiste à máquina, mas nela é produzido como um "resto" ou "resíduo", circula através das disjunções e as consome como diversos estados de si mesmo (AOE, 22-9) - para uma recapitulação dos três aspectos, 43-50). As máquinas desejantes são paradoxais: elas "só funcionam avariadas" *(AOE,* 38-9). Esse paradoxo é apenas aparente se percebermos que aqui a palavra máquina não é uma metáfora. Com efeito, o sentido corrente da palavra resulta de uma abstração pela qual se isola a máquina técnica das condições de seu surgimento e de seu funcionamento (homens, eventualmente animais, tipo de sociedade ou de economia etc.). A máquina é portanto social antes de ser técnica, ignora a distinção entre sua produção e seu funcionamento, e não se confunde de forma alguma com um mecanismo fechado (Kplm, 145-6; *AOE,* 43s e 464). Finalmente, não há diferença de natureza entre as "máquinas sociais" (mercado capitalista, Estado, Igreja, Exército, família etc.) e as "máquinas desejantes", mas uma diferença de regime ou de lógica: estas "investem" aquelas e constituem seu inconsciente, isto é, ao mesmo tempo em que se alimentam delas e as tornam possíveis, as fazem "fugir" *(AOE,* 406s, 483)". (p. 35).

[62] Para além de aprofundar nos argumentos psicanalíticos e esquizoanalíticos sobre o desejo, o ponto central dessa discussão na dissertação, é a crítica de Deleuze e Guattari sobre a incorporação pelo capital desses elementos psicanalíticos.

propuseram uma alternativa ao tratamento do inconsciente, que seria a esquizoanálise, desenvolvida em *O Anti- Édipo* e *Mil Platôs.* Assim, desenvolve Rafael Trindade sobre a concepção de desejo em Deleuze e Guattari:

> É com o pensamento de Nietzsche e Espinosa que Deleuze desenvolve uma concepção do desejo completamente inversa ao senso comum, à filosofia idealista (Hegel), ao cristianismo (Platão e cia.) e à psicanálise (Freud e Lacan). Enquanto de um lado encontraremos uma filosofia que pensa o desejo como falta, vazio, vergonha, mendicidade, impotência; do outro lado teremos um desejo honrado, forte, dono de si! O desejo não é falta, dirão Deleuze e Guattari, é produção! Podemos também dizer: "n*ão é carência, mas excesso que ameaça transbordar*" (Onfray, A Potência de Existir). Por que tantos filósofos tomaram o caminho oposto? A resposta: porque acreditavam num mundo transcendente, acima do real (mas não há nada fora do todo!). Eles erraram ao acreditar que o desejo mira um "mundo das ideias" (sim, Platão ainda ronda em nossa psicologia). O desejo platônico/cristão/idealista/psicanalítico cria fantasmas, cria outras realidades, cria significantes, paraísos que almejamos, sonhos que nunca alcançamos. Um mundo estático de objetos "Verdadeiros". (TRINDADE, 2013, s/p).

Essa produção do desejo vinculada à falta do objeto desejado "reduz a produção desejante a uma produção de fantasma, contentamo-nos em tirar todas as consequências do princípio idealista que define o desejo como uma falta, e não como produção." (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43). Para Leopoldo (2017), em Freud, haveria sempre um resto, um impossível de ser alcançado no desejo, posto que a satisfação de um desejo produz a criação de outro desejo, que seria compreendido com uma teoria psicanalista da falta, segundo o autor:

> O desejo em Freud é definido como uma tendência a ocupar uma representação de objeto, e a realização do desejo seria a ocupação dessa representação. O desejo é a replicação da experiência de satisfação. Trata-se de uma experiência de prazer, mas a experiência de prazer é uma falsa imanência, uma ilusão, posto que o desejo se acalma por um momento e volta novamente, e novamente, e novamente... desta maneira, há um resto, um impossível, o inencontrável do desejo. A verdadeira satisfação estaria sempre adiada. Ainda na teoria freudiana, o prazer aparece como uma descarga de energia, uma forma de se livrar de determinada tensão: o se libertar desta tensão é o prazer. Para Deleuze e Guattari, tal elaboração é um conceito pobre de prazer. O que nos leva a reafirmar a "ideologia psicanalítica da falta. (LEOPOLDO, 2017 p. 5).

A crítica ao complexo de édipo[63], elaborada pelos filósofos, ultrapassa os limites psicanalíticos e adentra nas esferas políticas, sendo uma crítica mais veemente em relação aos efeitos da edipianização sobre a máquina capitalista, que apropria do desejo como forma de

[63] *O Anti-Édipo* constitui ainda uma crítica à pulsão de morte, que para os filósofos, não se sustenta por prevê a premissa do conflito permanente e necessário, que traz o sofrimento e ao mesmo tempo o prazer advindo da dor, como se não fosse possível se dissociar dessa dialética do sofrimento e da repetição, para se obter a alegria. No entender de Deleuze e Guattari essa postura psicanalítica pressupõe uma análise conformada e pessimista da vida, no qual o niilismo freudiano, negligencia o devir transformativo. É possível afirmar que se Freud se alinha a Schopenhauer nesse aspecto, Deleuze e Guattari possuem uma visão espinosiana do conflito, que cria novas conexões além da dialética prazer-dor. A relação com o desejo não é pendular, mas múltipla.

controle e de repressão social. As urgências do capitalismo precisam produzir uma sociedade de corpos adestrados para que o poder político possa extrair seu máximo rendimento. Na perspectiva deleuzo-guatarriana "o indivíduo se torna uma função derivativa do capital e, o pai, a mãe e o filho seriam simulacros do capital" (LEOPOLDO, 2017, p. 9), em que Édipo se torna "uma territorialidade íntima e privada do capitalismo em seu esforço de reterritorialização do capitalismo, da reprodução de suas imagens em seus diversos graus" (p. 9), e desenvolve:

> Trata-se do familismo, onde todas as coordenadas de identificação são segregadas e atadas à figura paterna ou materna (relação biunívoca), aliadas à importância que se apresenta ao capitalismo como limite interior, como reprodução de indivíduos devido ao capital[...]. Com relação aos filósofos, é possível retornarmos ao texto deleuzo-guattariano e vermos até que ponto existe a criação de um conceito filosófico de complexo de Édipo e não um conceito estritamente psicanalítico. Trata-se de uma crítica filosófica feroz ao capitalismo que, também, tem a psicanálise como temática. (LEOPOLDO, 2017, p. 9-10).

Deste modo, o inconsciente não pode estar ligado ao código de Édipo, porque o desejo é devir, e como tal, irrompe do inconsciente como fluxo. É por isso que Deleuze e Guattari propõe linhas de fuga, devires maquínicos que "implantem numa máquina de guerra que não reproduza um aparelho de Estado nem de Partido" (DELEUZE, p. 11). Para os filósofos, somos máquinas desejantes, mas não no sentido metafórico, mas máquinas de "corte de fluxo ou produção de fluxos" onde o desejo transborda, máquinas de produção que só realizam um corte de fluxo por estarem acopladas "a outra máquina que se supõe produzir o fluxo" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55), num emaranhado fecundo de agenciamentos, que são expressão máxima do desejo não como falta, mas como excesso, produção:

> Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).

Essas máquinas desejantes produzem movimentos na contramão das práticas institucionalizadas, na tentativa de obstruir as engrenagens que alimentam o sistema capitalista. O movimento de contracorrente evidente nas décadas de 60 e 70 do qual os *Dzi* fizeram parte, representa um desses movimentos de resistência ao capital. O fenômeno da contracorrente foi alimentado por várias frentes, como os desdobramentos da Guerra Fria (1945-1991) e da Guerra do Vietnã (1955-1975), e os movimentos feminista e hippie surgidos a partir da década de 60,

que repercutiram no cenário internacional, juntamente com maio de 68, criticando o consumo desenfreado, os valores morais e estéticos do período.

Nesse cenário surgem os *Dz*i revolucionando a cena artística e os paradigmas comportamentais vigentes na época, "situado num contexto social, político e cultural de eclosão da visibilidade das identidades sexuais e de gênero dissidentes" (NÓBREGA; LIMA NETO; CHAVES, 2018, p. 208) em que as atuações do grupo, revelam uma multiplicidade de formas "de ser e de desejar, desmantelando não somente a ordem heteronormativa, mas desorientando obliquamente a força repressiva da ditadura, pela expressividade política de suas performances." (p. 208-209).

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda,[64] graças à ditadura militar, o movimento de contracultura brasileiro "assumiu cores diferentes da dos EUA". Se nos Estados Unidos havia os yippies, que confrontavam o sistema de "forma aberta e agressiva. E havia os hippies, também contra o sistema, mas que não o confrontavam; ao contrário, saíam fora do sistema", no Brasil a contracultura foi "subterrânea". Independente das formas de desenvolvimento peculiares[65] de cada país, ambos os movimentos pretendiam construir um novo modelo social e econômico, diferente do capitalismo e dos seus agenciamentos.

Os movimentos de contracultura em geral questionaram além das instituições políticas, os padrões estéticos e comportamentais, a religião, a igreja, a sexualidade, o Estado, as relações trabalhistas, a família, a escola e os dispositivos de poder em geral. Os Dzi subvertem com a estrutura familiar tradicional, ao trazer para o palco a sua versão desconstruída de família. O grupo problematiza, em vários momentos, os papéis sociais e o grau de respeitabilidade dessas posições, ao encenarem madames, prostitutas, freiras, malandros e militares.

Em determinado momento, o documentário mostra flashes da atuação de Roberto (53:20) vestido de freira com nariz de palhaço, maquiagem e hábito, em que o ator interage com a plateia, fazendo gracejos nonsenses, satirizando a instituição católica, ao cantar com uma voz afeminada: "a meia noite no vaticano, o santo papa será enforcado". O número aparentemente afrontoso, ao que a igreja católica representa para um país de maioria adepta, leva a plateia a gargalhada, sobretudo, quando Roberto tira a parte de cima do hábito mostrando o sutiã e os guizos amarrados ao bojo, evidenciando seu corpo masculino e peludo. Há alguma

[64] Entrevista concedida a Antonio Herculano Lopes e Joëlle Rouchou, realizada no dia 5 de novembro de 2013, no Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro. Disponível em http://escritos.rb.gov.br/numero07/escritos%207_13_entrevista.pdf.

[65] Heloisa destaca ainda na mesma entrevista, que a agenda internacional do movimento feminista de liberdade sexual e aborto, não foi defendida à época no Brasil porque "o feminismo tinha como parceira a Igreja, uma das poucas instituições que abrigavam nossa oposição" no regime militar.

coisa na tessitura estética dos *Dzi*, que consegue tocar nos temas mais delicados, nos maiores tabus da sociedade brasileira, com graça e sem perder a leveza.

Imagem 12- Cena do ator Roberto Rodrigues vestido de freira

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

O que representa, no auge da ditadura militar, um ator vestido de freira, fazendo um strip-tease e mencionar que enforcaria o papa? Como discutir o problema da repressão sexual, dos construtos de 'normalidade' incentivados pela igreja, no limite entre o escracho e a graça? Os *Dzi* tiveram a fórmula do limite do humor político, de tocar nesses celeumas sociais, provocando o riso e ao mesmo tempo a reflexão.

Ao fazer um paralelo com o aporte filosófico, a ideia de corpos sem órgãos (CsO), elaborada por Deleuze e Guattari, elucida o movimento inaugurado pelos *Dzi.* Para os filósofos as máquinas desejantes produzem o corpo sem órgãos, são devires maquínicos desterritorializados, associados às estruturas territorializadas, e que escapam dos agenciamentos da lógica capitalista.

O corpo sem órgãos (CsO) não é "uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas" (DELEUZE, 1996, p. 8), que trabalha a ideia de desarranjar as funcionalidades estabelecidas do organismo para potencializar as categorias do desejo, e pensar o corpo para além das submissões capitalistas, que requer e produz corpos adaptáveis, no qual cada molécula já é condicionada para anular o desejo, e reproduzir os jogos do mercado. Para além da norma e da estrutura, o CsO conecta-se num emaranhado rizomático e fecundo de interpretações, que afirmam as necessidades desse corpo vivo, imperfeito e em constante transformação, abstendo do conceito de identidade, de essência e de fundamento. O CsO escapa da ideia de unicidade do organismo, atuando além das categorias morais, sendo um corpo

desejante. Os filósofos pensam num corpo real, potente, que se experimenta além da finalidade determinada. Um corpo desperto, a favor das suas possibilidades, que deixa de ser instrumento, para se tornar potência. Deleuze descreve os caminhos e agenciamentos para construir essa máquina:

> Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar, continuar: todo um "diagrama" contra os programas ainda significantes e subjetivos. Estamos numa formação social; ver primeiramente como ela é estratificada para nós, em nós, no lugar onde estamos; ir dos estratos ao agenciamento mais profundo em que estamos envolvidos; fazer com que o agenciamento oscile delicadamente, fazê-lo passar do lado do plano de consistência. É somente aí que o CsO se revela pelo que ele é, conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades. Você terá construído sua pequena máquina privada, pronta, segundo as circunstâncias, para ramificar-se em outras máquinas coletivas. (DELEUZE, 1996, p. 22).

É pela possibilidade de conexão com o desejo, pelo movimento das linhas de fugas de desprender-se dos agenciamentos, que o processo descrito de criação de um CsO "transforma os dados, os remaneja, propulsa novas referências, novos universos [...] sobre os quais esses devires maquínicos, esses processos incorporais se inscrevem, se marcam e incarnam." (SANTOS; UNO, 2016, p. 20). No entanto, os autores recomendam prudência[66] no exercício do desejo, para não gerar afetos tristes, devendo a esquizoanálise "em sua tarefa destrutiva de desarranjar as representações, proceder com a maior rapidez e paciência possível." (DELEUZE, 2011, p. 421). O CsO desorganiza os afetos preestabelecidos, é um corpo que abstrai do conceito de organismo e da funcionalidade da norma, para resgatar seus saberes que a racionalidade[67] fragmentou e silenciou.

---

[66] O conceito da prudência em relação ao desejo é melhor desenvolvido em *Mil Platôs,* em relação a ela Guattari desenvolve: "A questão da prudência surgiu precisamente em reação às mitologias espontaneístas de uma certa época. Não se tratava de tudo e de qualquer coisa, de improvisação, do "liberou geral" etc. é muito mais a ideia de se levar em consideração tanto a riqueza quanto a precariedade desses processos" (SANTOS; UNO, 2016, p. 18).

[67] A esse respeito desenvolve NÓBREGA (2010): "O racionalismo degradou a razão em sua obsessiva unidimensionalidade, excluindo tudo o que não pudesse ser reduzido à lógica formal. Os saberes do corpo foram considerados demasiados imprecisos para garantir o conhecimento da verdade. A racionalidade moderna produziu um saber fragmentado sobre o corpo, muitas camadas superpostas em forma de discursos variados que tentaram silenciar a sabedoria do corpo e sua linguagem sensível. Porém, esses saberes permaneceram, de modo silencioso e ativo, nas sombras do inconsciente, do irracionalismo, ou qualquer outro nome que tenha inventado para deixá-lo longe dos caminhos da racionalidade. Não poderia ser diferente, pois o corpo é nossa condição existencial". (p.31).

Deleuze e Guattari pensam num corpo real, potente, que se experimenta além da finalidade que foi concebido, para produzir outras realidades e afetos. É um corpo a favor das suas possibilidades, e contra a ideia de organismo e instrumentalidade, que determina a separação e funcionalidade de cada órgão. O CsO não se submete às necessidades do capitalismo, que produz corpos adaptados e fordistas,[68] cada célula, cada molécula, cada fagulha de existência se conectam num emaranhado rizomático e fecundo, que interpreta as informações de todo o corpo, para além dos conceitos, fundamentos e realidades dualistas e estéreis.

Segundo Daniel Lins (2011, p. 103) a filosofia deleuziana "ama respirar da tirania de um modelo ideal e linear de pensamento"; é um pensamento que dança e mistura os signos. A relação que estabelecemos do nosso corpo com o espaço, ou a maneira que condicionamos o corpo através dos signos que nos fazem parar (placas de PARE, ou de proibida a entrada), seguir (sinalização do trânsito), entrar, sair, sentar (como por exemplo salas de aula, corredores, portas de saída e portas de entrada), é totalmente subvertida na dança. Neste espaço é notório que as categorias de gestos tidas como "normais" são claramente construídas, umas vez que a dança também busca o gesto "estranho", anárquico, sem categorias tão aparentemente assimiladas e que desarranja nossa percepção de estar no mundo. A dança "foge das estratificações cimentadas e atribui sentidos às parcelas de órgãos. A dança não é uma gramática, mas um alfabeto nômade, aberto ao novo, ao que não pode nem deve ser pensado, dançado." (LINS, 2011, p. 106).

Deste modo, assim como o CsO provoca uma subversão na norma, remontando às funcionalidades do corpo, os corpos *Dz*i, em trânsito, sem classificação clara, propõem novos usos e funcionalidades para seus corpos, tanto nos performativos de gênero e nas manifestações artísticas de vanguarda, quanto na subversão dos espaços destinados para a circulação dos seus corpos, ao se tornarem o primeiro grupo teatral da contracorrente a atuar nos grandes teatros, fugindo da guetização da sua arte a espaços antes determinados para arte gay e travesti, como as boates. Os Dzi atingiram todo tipo de público, dos marginalizados à elite econômica, trazendo um ineditismo que vai além da estética dúbia da dança e do figurino, ao inaugurarem outros espaços de movimentação desses corpos. Segundo Lobert (1979) pela primeira vez, um grupo de homens "travestidos" "irrompem num teatro (economicamente) reservado a classes

[68] O fordismo é um sistema de linha de produção em massa, criado por Henry Ford, em 1914, que revolucionou a indústria automobilística, no qual, cada operário tem uma única função estabelecida, disciplinando e condicionando o corpo. Traçando uma analogia, o CsO é antagônico a esse modelo de produção em série, porque pressupõe o máximo exercício de potência do corpo, sem funções e normas estabelecidas.

burguesas com preocupações intelectuais em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates, lugar destinado àquele tipo de espetáculo". (p. 11).

Imagem 13 - Preparação de Roberto de Rodrigues, Cláudio Tovar e Cláudio Gaya.

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

O grupo conseguiu romper com os padrões sociais que tentam esconder os fora da norma, e limitar, 'limpar', os espaços urbanos de circulação, não ficando restritos a apresentações em boates para o público LGBT, apesar de vender o seu show como um show de travestis. O espetáculo *A força do macho e a graça da fêmea* trouxe ineditamente para os grandes teatros o universo dramatúrgico antes tido como arte menor.

3 A REVOLUÇÃO QUEER

> Quando o homem atribuía um sexo a todas as coisas, não via nisso um jogo, mas acreditava ampliar seu entendimento: - só muito mais tarde descobriu, e nem mesmo inteiramente ainda hoje, a enormidade desse erro. De igual modo o homem atribuiu a tudo o que existe uma relação moral, jogando sobre os ombros do mundo o manto de uma significação ética. Um dia, tudo isso não terá nem mais nem menos valor do que possui hoje a crença no sexo masculino ou feminino do Sol.
>
> *Friedrich Nietzsche.*

3.1 Do corpo que precede a teoria queer

Como mencionado no capítulo 1, os *Dzi Croquettes* inauguraram esteticamente no Brasil uma discussão sobre as identidades de gênero, antes mesmo do surgimento da teoria *queer* na década de 90. O caráter indeterminado daqueles corpos no palco suscitou provocações difíceis de serem respondidas, mesmo cinco décadas depois do surgimento do grupo. Se, na vida íntima, a família *Dzi* era configurada por individualidades heterossexuais, homossexuais, bissexuais e, em sua totalidade, cisgêneras (ou seja, por sujeitos que se identificam com o seu sexo biológico), no palco, os contornos de gênero eram outros. O grupo estaria performando artisticamente, drag queens?[69] *crossdressers?*[70], ou interpretando travestis[71] e transexuais?[72] A resposta é obtusa.

---

[69] Segundo o guia técnico (2012) *Orientações sobre identidade de gênero*, de Jaqueline Gomes de Jesus, entende-se por drag queens "artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em suas apresentações [...] (sendo mulheres fantasiadas como homens, são *drag kings*). O termo mais antigo, usado no Brasil para tratá-los, é o de artistas transformistas. *Drag queens/king* são transformistas, vivenciam a inversão do gênero como espetáculo, não como identidade. Aproximam-se dos *crossdressers* pela funcionalidade do que fazem, e não das travestis e transexuais pela identidade." (p. 10).

[70] Segundo o mesmo guia, "surgiu um termo novo, variante de travesti, para se referir a homens heterossexuais, geralmente casados, que não buscam reconhecimento e tratamento de gênero (não são transexuais), mas, apesar de vivenciarem diferentes papéis de gênero, tendo prazer ao se vestirem como mulheres, sentem-se como pertencentes ao gênero que lhes foi atribuído ao nascimento, e não se consideram travestis: *crossdressers*. A vivência do *crossdresser* geralmente é doméstica, com ou sem o apoio de suas companheiras, têm satisfação emocional ou sexual momentânea em se vestirem como mulheres, diferentemente das travestis, que vivem integralmente de forma feminina." (JESUS, 2012, p. 10).

[71] "Entende-se, nesta perspectiva, que são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero. É importante ressaltar que travestis, independentemente de como se reconhecem, preferem ser tratadas no feminino, considerando insultoso serem adjetivadas no masculino." (JESUS, 2012.p. 9).

[72] "Transexuais sentem que seu corpo não está adequado à forma como pensam e se sentem, e querem corrigir isso adequando seu corpo ao seu estado psíquico. Isso pode se dar de várias formas, desde tratamentos hormonais até procedimentos cirúrgicos. Para a pessoa transexual, é imprescindível viver integralmente como ela é por dentro, seja na aceitação social e profissional do nome pelo qual ela se identifica ou no uso do banheiro correspondente à sua identidade, entre outros aspectos. [...] Mulher transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento como mulher. Homem transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento como homem.

A análise do vestuário exagerado e toda sorte de adereços e enfeites como perucas, longos cílios postiços e maquiagens carregadas, poderia remeter às drag queens, todavia, as marcas do masculino inscrita nos corpos dos atores, como barba, pernas e tronco peludos borrariam a construção estética do entendimento habitual da performance drag[73]. Por outro lado, se pensarmos nos crossdressers, esse mesmo caráter exagerado da caracterização do grupo roubaria o que se entende pela expressão de homens em regra heterossexuais, que tendem a reproduzir o estereótipo do feminino sem excessos.

Do mesmo modo, a "combinação desusada de roupas compondo seus personagens questionariam tanto o gênero cultivado da 'travesti' quanto o de 'homem' e de 'mulher' [...] escapando de todas as representações e classificações utilizadas no Brasil até então." (LOBERT, 1979, p. 210). Neste sentido, é possível afirmar qual a expressão de gênero os *Dzi* escolheram utilizar em suas performances?

As marcas textuais do espetáculo vão convergindo para a não classificação de identidades generificadas. Logo no início do espetáculo, Lobert (1979) menciona que os atores avisam ao público que eles não são homens, nem mulheres, mas gente, em outro momento o documentário mostra o ato da metamorfose das borboletas, em que os *Dzi* apresentam uma nova configuração do ser, que reuniria a graça da fêmea e força do macho na figura do andrógino. No entanto, a própria classificação como andrógino atua como um aprisionamento em uma categoria, que parece ser oposta ao intento do grupo de superar as classificações. Durante o documentário fica evidente que o ineditismo dos *Dzi* extrapolava as categorias generificadas. O fato é que podemos observar uma tentativa de escapar de qualquer categoria de gênero normalizante.

Segundo Neto e outros, ao ver o documentário, "o corpo se revela diferentemente e, ao fazê-lo, dilata nosso olhar e nossa percepção sobre essa estranheza, desestabilidade, perturbação,

---

Ao contrário do que alguns pensam, o que determina a condição transexual é como as pessoas se identificam, e não um procedimento cirúrgico. Assim, muitas pessoas que hoje se consideram travestis seriam, em teoria, transexuais." (JESUS, 2012, p. 8-9).

[73] Butler destaca o caráter performativo do gênero, uma vez que o gênero é sempre uma construção "ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra [...] Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é *performativamente* constituída pelas próprias 'expressões' que supostamente são seus resultados." (BUTLER, 2012, p. 48). Ao contrário da performance, que pressupõe uma autonomia do ator, uma criação estética, ao performar um gênero, o sujeito fabrica uma identidade de maneira inconsciente, sem ter o entendimento que o gênero é uma construção. Já a performance artística deixa claro o caráter inventivo do ato, a performance da drag queen deixa claro "a impossibilidade de uma identidade fixa [...] ao zombar do gênero, esses sujeitos *queer* nos ajudam a entender o conceito de performatividade", (LOURO, 2004, p. 200), pois, "ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência [...] a paródia que se faz é da própria ideia de um original" (BUTLER, 2012, p. 196-197). Drags queens, travesti e pessoas transexuais evidenciam a instabilidade de qualquer corpo, são corpos em trânsito que se colocam na fronteira entre o masculino e o feminino, "de não pertencer a nenhum lugar pré-determinado [...]uma apropriação *queer* do performativo, [...] se deslocando constantemente ao fabricarem um novo modo de ser." (CHAVES; NÓBREGA, 2015, p. 4-9).

enfim, sobre esse qualificativo, o queer." (NETO, A. A. DE L.; CHAVES, P. N.; DA NÓBREGA, T. P, 2018, p. 204). Os *Dzi* surgem num período emblemático para o movimento gay. Neto e outros (2018) esclarecem que os anos sessenta e setenta impulsionaram o "desenvolvimento de subculturas homossexuais. No Brasil [...] essas subculturas gays já existiam nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, desde os anos cinquenta e sessenta, ocupando espaços de sociabilidade homossexual em efervescência" (p. 208), formando seus segmentos em lugares destinados ao público LGBT como "bares, discotecas, bairros e bailes de carnaval. [...] Ideias e valores da contracultura, impulsionados pelos eventos de maio de sessenta e oito, se espalhavam pelo país, influenciando e recebendo influências" (p. 209). Louro (2004) esclarece que "surgem jornais ligados aos grupos organizados, promovem-se reuniões de discussão e de ativismo" (p. 32) buscando mecanismo de representatividade e identidade desses sujeitos.

Neste contexto de fortalecimento do movimento gay e feminista, e das repercussões do movimento negro e de contracultura, começa a se desenhar na década de 80 as bases da teoria *queer,* que seria sistematizada pela filósofa Judith Butler (1956), em *Problemas de Gênero* (1990). O termo *queer* antes utilizado de forma pejorativa, para se referir à população LGBT, e classificar o que é tido como estranho, esquisito e fora da norma, é ressignificado com a teoria. Segundo Guacira Lopes Louro (2004), o termo *queer* "pode ser tomado como um substantivo, um adjetivo ou um verbo, mas sempre definindo-se contra o 'normal' ou normalizante." (p. 63). No contexto anglo-saxão, *queer* é uma " expressão pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais (equivalente à bicha, sapatão ou veado) e corresponde, em português, a estranho, esquisito, ridículo, excêntrico." (LOURO, 2004, p. 64). "Queer" significa se colocar contra as práticas normalizantes.

Vale frisar que o movimento LGBT tem seus pontos de discordância interna, ou de peculiaridades próprias de cada cultura[74], contudo, em linhas gerais, *a teoria queer* afirma que

[74] Ao analisar as peculiaridades do movimento *queer* no Brasil, Louro (2004) esclarece "que aqui também vêm se articulando condições que possibilitam um movimento queer (obviamente com marcas próprias de nossa cultura). Tais condições têm a ver com a história do movimento homossexual em nosso país e com as fraturas internas desse movimento; com uma mídia que vem se desenvolvendo articulada a esse processo e também com o surgimento de espaços e produtos culturais voltados para o público gay; têm a ver com o surgimento e a expansão da AIDS e com as redes de solidariedade que se formaram articuladas à doença (redes que ultrapassam claramente os limites de uma identidade homossexual); têm a ver, também, com o surgimento de núcleos e grupos de pesquisa e centros universitários voltados para o estudo da sexualidade e, em especial, para os estudos ligados a Foucault e ao pós-estruturalismo. De qualquer modo, as peculiaridades culturais e as políticas de nossa sociedade (de qualquer sociedade) não sugerem que a tradução de uma teoria se faça simplesmente pelo "transplante" de seus conceitos e proposições. Nesse processo acontecem transfigurações, rearranjos, invenções, aí sempre estará implicada alguma ousadia, sempre se tomará liberdades". (p. 62-63). Sobre esse aspecto, Berenice Bento em seus estudos utiliza ao invés do termo queer a nomenclatura "estudos/ativismos transviados": "No Brasil, se você fala que é *queer*, a grande maioria nem sabe do que se trata. '*Queer*', teoria *queer*, não me

o gênero não é determinado biologicamente, mas que é uma construção social, cultural, sendo algo fluido. Há uma crítica aos saberes constituídos que tomamos como verdade e a naturalização do conceito biológico (da genitália do sujeito) como pré-requisito para a formação da única identidade normativamente aceita que é do homem e mulher cis, ou seja, dos que se identificam com o gênero determinado pela genitália. Para a teoria, as identidades são sempre múltiplas e dependem de fatores diversos como a cultura, a idade e etnia, inexistindo uma identidade coesa e estrutural. O gênero é construído. O termo *queer* interrompe o entendimento fixo e "natural" da identidade. Segundo Butler:

> A perda do sentido do "normal", contudo, pode ser sua própria razão de riso, especialmente quando se revela que "o normal", "o original" é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém pode incorporar. Nesse sentido, o riso surge com a percepção de que o original foi sempre um derivado. [...] Se o corpo não é um "ser", mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significante dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória, então que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero, que constitui sua significação "interna" em sua superfície? Sartre talvez chamasse este ato de "estilo de ser"; Foucault, de "estilística da existência". Em minha leitura de Beauvoir, sugeri que os corpos marcados pelo gênero são "estilos da carne". (BUTLER, 2003, p. 198).

Essa desconstrução do sujeito operada pela teoria *queer*, parte da noção da permeabilidade do "ser" e da constatação da construção de uma "heterossexualidade compulsória", fruto do controle exercido nos corpos. Para a filósofa (2013) a noção de que pode haver "uma 'verdade' do sexo, como Foucault a denomina ironicamente é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gêneros coerentes" (BUTLER, 2013, p. 38), em que a legitimação apenas do desejo heterossexual "requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre 'feminino' e 'masculino', em que estes são compreendidos como atributos expressivos de

---

provoca conforto. Não tem nenhum sentido para nós. No contexto norte-americano, o objetivo foi dar um truque na injúria, transformando a palavra 'queer' (bicha) em algo positivo, em um lugar de identificações. Qual a potência do *queer* na sociedade brasileira? Nenhuma. Se eu falo transviado, veado, sapatão, traveco, bicha, boiola, eu consigo fazer que meu discurso tenha algum nível de inteligibilidade local. O próprio nome do campo já introduz algo de um pensamento colonizado que não me agrada de jeito nenhum. Nos meus textos, eu começo falando de estudos/ativismos transviados, abro aspas e digo 'tradução cultural (idiossincrática) para teoria queer' e sigo." (p. 131). Atualizando as percepções, destaca Berenice Bento (2017) "Atualmente, a sociedade brasileira vive dias de intenso debate e disputa em torno das homossexualidades, seja pelo avanço da presença de lideranças religiosas LGBTfóbicas em instâncias de poder, seja pela presença reiterada de personagens gays nas telenovelas, nos espaços públicos, ou pelas paradas do orgulho que reúnem milhões de LGBT`s em diversas cidades brasileiras. Ou seja, o debate público sobre as homossexualidades saiu definitivamente do armário. No entanto, com essa afirmação não se pode concluir que há uma visibilidade de toda população LGBT de forma isonômica. A população trans continua padecendo de uma invisibilidade cruel". (p.58-59).

‘macho’ e de ‘fêmea’ (BUTLER, 2013, p. 38). Nesse âmbito em que as identidades de gênero são designadas exclusivamente pelos aspectos biológicos constitutivos, ou seja, pela genitália, as práticas reguladoras determinam que certos tipos “de ‘identidade’ não possam ‘existir’ - isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’.” (BUTLER, 2013, p. 39).

> Em oposição a essa falsa construção do “sexo” como unívoco e causal, Foucault engaja-se num discurso inverso, que trata o “sexo” como efeito e não como origem. Em lugar do “sexo” como causa e significação originais e contínuas dos prazeres corporais, ele propõe a “sexualidade” como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder, o qual produz a denominação imprópria de “sexo” como parte da estratégia para ocultar e portanto perpetuar as relações de poder. Uma das maneiras pelas quais o poder é ocultado e perpetuado é pelo estabelecimento de uma relação externa ou arbitrária entre o poder, concebido como repressão ou dominação, e o sexo, concebido como energia vigorosa mas toldada, à espera de libertação ou auto expressão autêntica. (BUTLER, 2002, p. 141).

Compreendendo as relações de discurso e poder, e os construtos sobre gênero e sexualidade, a filósofa retoma a célebre frase de Simone de Beauvoir (1967) que " ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (p. 9), para desconstruir a noção cristalizada e pré-existente do gênero, e evidenciar, assim como Beauvoir, o gênero como fruto de um produto histórico. Beauvoir[75] destaca que nenhum destino biológico define a condição feminina, mas somente a relação com esse *Outro,* que insere o aprendizado dessa condição:

> NINGUÉM nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferençada. Entre meninas e meninos, o corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que apreendem o universo. O drama do nascimento, o da desmama desenvolvem-se da mesma maneira para as crianças dos dois sexos; têm elas os mesmos interesses, os mesmos prazeres. (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

[75] Ainda sobre o assunto destaca Beauvoir (1967): “As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É pois necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas, eis o que procurarei descrever. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo. Quando emprego as palavras "mulher" ou "feminino" não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: "no estado atual da educação e dos costumes". Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular”. (p. 7).

Dialogando com *O Segundo Sexo*, Butler (1988) estende a noção da construção do gênero para qualquer identidade, além da feminina (masculina, cisgênera e transgênera), ao afirmar que "o gênero não é de modo algum uma identidade ou local da agência a partir da qual vários atos procedem; ao contrário, é uma identidade tenuamente constituída no tempo" (p. 519), cujos "gestos, movimentos e encenações corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente de gênero (p. 520), em que "os próprios atores, passam a acreditar e atuar no modo de crença." (p. 520). Deste modo, se a categorização sexual é um mundo construído, ele pode ser perfeitamente desconstruído "na possibilidade de um tipo diferente de repetição, na quebra ou sub-repetição versátil desse estilo." (p. 520). Ainda sobre Beauvoir e as questões de gênero, destaca Butler:

> Quando Beauvoir afirma que "mulher" é uma ideia histórica e não um fato natural, ela destaca claramente a distinção entre sexo, como facticidade biológica e gênero, como a interpretação ou significação cultural dessa facticidade. Ser mulher é, de acordo com essa distinção, uma facticidade que não tem sentido, mas ser mulher é tornar-se mulher, obrigar o corpo a se conformar com uma ideia histórica de 'mulher', induzir o corpo a se tornar um sinal cultural, a materializar-se em obediência a um possibilidade historicamente delimitada, e fazer isso como uma corporalidade sustentada e repetida. A noção de um 'projeto', no entanto, sugere a força originária de um radical e porque o gênero é um projeto que tem como fim a sobrevivência cultural, o termo 'estratégia' sugere melhor a situação de coação sob a qual o desempenho de gênero sempre é de maneira variada. Portanto, como estratégia de sobrevivência, o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas. [...] Porque não existe uma "essência" que o gênero exponha pressiona ou externaliza nem um ideal objetivo ao qual o gênero aspira; porque gênero não é fato, os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum. O gênero é, portanto, uma construção que regularmente esconde sua gênese. [...] Os autores de gênero ficam fascinados por suas próprias ficções por meio da qual a construção obriga a crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas através de vários estilos corporais não são outra coisa do que aquelas ficções culturais regulamentadas punitivamente que são incorporadas e disfarçadas sob coação. (BUTLER, 1988, p.522)

Com os *Dzi* fica evidente a afirmação de Butler do aspecto não natural do gênero, diante da "dimensão expressiva da existência incorporada, manejando especialmente os marcadores de gênero e sexualidade." (NETO; NÓBREGA, 2018, p. 207). Assim, os *Dzi* problematizam a relação entre sexo, gênero e sexualidade, pois espera que, via de regra, alguém biologicamente "macho" tenha traços masculinos, e, num mundo no qual a heterossexualidade é considerada norma, deseje mulheres. A experiência partilhada pelos *Dzi*, ao contrário, nos remete a corpos biologicamente de machos com traços dúbios, dada a caracterização cênica, e com desejos cambiantes que nos leva a afirmar que, nesse caso, "o corpo precede a teoria: antes mesmo da emergência dos estudos queer, esses e outros corpos [...] já traziam sob suas superfícies elementos do campo teórico [...] das identidades sexuais e de gênero dissidentes." (NETO;

NÓBREGA, 2018, p. 208). As performances dos atores perturbaram as noções binárias de gênero e de sexualidade, revelando uma "multiplicidade de formas de ser e de desejar, desmantelando não somente a ordem heteronormativa, mas desorientando obliquamente a força repressiva da ditadura pela expressividade política de suas performances." (NETO; NÓBREGA, 2018, p. 209). Sobre esse aspecto, os autores esclarecem:

> Em tempos do Ato Institucional 5, em pleno terrorismo de estado, policiamento, repressão e cerceamento das liberdades individuais, de expressão e artísticas, os Dzi criaram um mundo paradoxalmente oposto à ditadura, no qual as maquiagens fortes, figurinos irreverentes e recriações do corpo metamorfoseavam a realidade. Inauguravam, assim, um universo de corpos dúbios que atuavam performaticamente, bailando no tempo e no espaço com glamour, elegância e potência, ostentando a concomitância existencial do masculino e do feminino. [...] Inclassificáveis, os Dzi acrescentaram irreverência aos anos de chumbo. (NETO, NÓBREGA, 2018, p. 212).

A imagem dos *Dzi* provoca um colapso na estrutura binária, por desconstruir os signos do masculino e feminino. Durante o documentário, surge na tela uma foto de Cláudio Tovar satirizando o nazismo, em que as referências incorporadas pelo ator, do bigode usado por Hitler, à suástica no braço esquerdo e o gesto utilizado pela tropa como saudação ao ditador, chocam com os signos do feminino presentes na saia de frufru da bailarina, meias e collant vermelhos e maquiagem. Os elementos que estruturam as dicotomias dos gêneros são corrompidos pelo deboche que expõe, através do humor, não apenas as opressões e barbáries do nazismo, mas a ausência de limites do corpo.

Imagem 14 – Cena com Cláudio Tovar

Fonte: Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Nesse sentido, a reflexão sobre a pluralidade de corpos e a "flexibilização de um dos pilares mais rígidos e primordiais estabelecidos pela sociedade: a categorização unívoca do masculino e do feminino" (CHAVES; NÓBREGA, 2015, p. 3), já tinham suas bases na proposta

pós-identitária dos *Dzi Croquettes* de crítica a uma heteronormatividade compulsória. Os *Dzi* parecem inscritos numa política pós-identitária de gênero, que subverte a necessidade de categorização do próprio gênero. As perucas, cílios, maquiagens, vestuário extravagante, ou a falta de vestuário, espartilhos, cinta liga, plumas, asas de borboletas, e "um verdadeiro processo artístico de criação do feminino, que não cabe no binário, pois cada traço e pincelada de cores testemunham a reinvenção de comportamentos, gestos e atitudes" (p. 9), performatizam os construtos de gênero, "que nos dá o caráter fabricado do corpo." (p. 9).

Diante da imagem de Hitler de saias, cabe a pergunta: quais os efeitos da "ambiguidade cênica e performativa dos Dzi Croquettes?" (SILVA, 2018, p. 84). Quais as bases do pensamento heteronormativo podem ser abaladas com o caráter dúbio do grupo, que escapa das inúmeras classificações de identidades de gênero existentes na comunidade LGBT? Esse "guarda- chuva teórico", como menciona Berenice Bento, sobre os *queer,* não abrange os *Dzi* que desafiam, assim como muitos corpos dissidentes, as nomenclaturas do próprio movimento LGBT.

Nesse sentido, Natanael de Freitas Silva (2018), em *Dzi croquettes e as masculinidades disparatadas*, apresenta uma reportagem da época do caderno B do Jornal do Brasil[76], feita pela jornalista Emília Silveira e intitulada *Até o próximo verão*, que demonstra o espírito da época, quanto a confusão e pouco entendimento do caráter estético andrógino do grupo:

> Antigamente, homem que rebolava acima dos padrões permitidos ao seu sexo recebia alguns qualificativos ofensivos. Este verão marcou a reabilitação pelo menos temporária do cidadão rebolativo, agora não mais conhecido pelo nome daquele arisco animal selvagem [leia-se, veado] mas pelo sonoro nome de andrógino. E androginia marcou o grande sucesso da temporada no show-business, com uns coloridos jovens chamados Secos e Molhados. A família e a não-família vibraram com os trejeitos e a música dos rapazes, que, do ponto-de-vista artístico, não chegaram para quem quis. O Vira-Vira tornou-se uma espécie de hino, e alguns descobriram transcendentes implicações em seus versos. Na esteira do sucesso dos Secos e Molhados, baixaram os Dzi croquetes, que também arrebataram multidões. Garantindo a permanência de correntes mais tradicionalistas, tanto do ponto-de-vista artístico quanto existencial, houve (e há) Chico Buarque. Ainda não precisou pintar o rosto e cantar em falsete para ser entendido. (SILVA, 2018, p.89-90).

Pela análise discursiva da reportagem fica evidente que o termo andrógino é utilizado como um substitutivo para homens gays, uma vez que a jornalista usa de ironia para desqualificar a estética do grupo ao mencionar que "Chico Buarque ainda não precisou pintar o rosto e cantar em falsete para ser entendido". Vale destacar que a designação pejorativa "entendido" era utilizada à época para se referir aos homossexuais. Além disso, ao se referir ao

[76] Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, quinta-feira, 21 de março de 1974, p. 1.

cantor Chico Buarque "há um desejo de marcar e situar uma identidade masculina heterocentrada e desejável em oposição ao homem entendido, sedimentando hierarquias e delimitando fronteiras entre os sujeitos de gênero." (p. 90). O diálogo da estética do grupo com a teoria queer está inscrito na contradição que reitera tanto a proposta artística dos *Dzi*, como o caráter flutuante do gênero, dentro da não conformidade em retificar a artificialidade dessas classificações que delimitam o corpo. "Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria 'cristalização' é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais." (BUTLER, 2012, p. 59).

Retomando a teoria, assim como Beauvoir e a teoria feminista como um todo, e os pós-estruturalistas, "há outras influências[77] igualmente importantes na obra de Butler- em particular- a teoria psicanalítica e a teoria marxista." (SALIH, 2015, p. 15). Contudo, apesar das afinidades e do flerte com essas teorias, os estudos de Butler não se enquadram em nenhuma dessas escolas de pensamento. "A obra de Butler tem se preocupado, em grande parte, com a análise e consequente desestabilização da categoria 'o sujeito' (um processo que ela chama de 'uma genealogia crítica das ontologias de gênero')" (SALIH, 2015, p. 16). Portanto, mais do que se filiar a uma corrente de pensamento, Butler se atém na "formação do sujeito no interior das estruturas de poder sexuadas" (SALIH, 2015, p. 18) e de gênero.

Outro aspecto importante da teoria queer, é a sua ruptura com as políticas de identidade. Se a princípio os estudos e os movimento gay, lésbico e feminista buscavam uma identidade

[77] A respeito da influência de pensadores de outros campos, na teoria queer, Guacira Lopes Louro (2004) expõe um panorama do contexto intelectual que fomentou o desenvolvimento da teoria: "As condições que possibilitam a emergência do movimento queer ultrapassam, pois, questões pontuais da política e da teorização gay e lésbica e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo do pós-estruturalismo. Efetivamente, a teoria queer pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação. Já no início do século, o sujeito racional, coerente e unificado, é abalado por Freud com suas formulações sobre o inconsciente e a vida psíquica. A existência de desejos e ideias ignorados pelo próprio indivíduo e sobre os quais ele não tem controle é devastadora para o pensamento racional vigente: ao ignorar seus desejos mais profundos, ao se mostrar incapaz de controlar suas lembranças, o sujeito se 'desconhece' e, portanto, deixa de ser 'senhor de si'. Mais tarde, Lacan perturba qualquer certeza sobre o processo de identificação e de agência, ao afirmar que o sujeito nasce e cresce sob o olhar do outro, que ele só pode saber de *si* através do outro, ou melhor, que ele sempre se percebe e se constitui nos termos do outro. Longe de ser estável e coeso, esse é um sujeito dividido, que vive, constantemente, a inútil busca da completude. As possibilidades de autodeterminação e de agência também são postas em xeque pela teorização de Althusser quando demonstra como os sujeitos são interpelados e capturados pela ideologia. Ao se entregar à ideologia, o sujeito realiza, de forma aparentemente livre, seu próprio processo de sujeição. Ao lado dessas teorizações que problematizaram de forma radical a racionalidade moderna, destacam-se os *insights* de Michel Foucault sobre a sexualidade, diretamente relevantes para a formulação da teoria queer. Vivemos, já há mais de um século, numa sociedade que 'fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar' (FOUCAULT,1993, p. 14). Ele desconfia desse alegado silêncio e, contrariando tal hipótese, afirma que o sexo foi 'colocado em discurso': temos vivido mergulhados em múltiplos discursos sobre a sexualidade, pronunciados pela igreja, pela psiquiatria, pela sexologia, pelo direito" (p. 40-41).

mais coesa, como mecanismo de proteção desses corpos dissidentes, o questionamento de alguns grupos dentro do próprio movimento revelou a heterogeneidade das identidades e suas fraturas internas, que não conseguia devidamente representar todos os que estavam fora do padrão heteronormativo. Nesse contexto, segundo Guacira Lopes Louro (2004), para os "bissexuais, sadomasoquistas e transexuais, essa política de identidade era excludente e mantinha sua condição marginalizada." (p. 34). Para as lésbicas o movimento LGBT muitas vezes silenciava suas narrativas, "o que fazia com que suas reivindicações e experiências continuassem secundárias relativamente às dos homens gays" (p. 34), reproduzindo os mesmo problemas da sociedade patriarcal.

Especialmente para os grupos "negros, latinos e jovens, as campanhas políticas estavam marcadas pelos valores brancos e de classe média e adotavam, sem questionar, ideais convencionais, como o relacionamento comprometido e monogâmico." (LOURO, 2004, p. 34). Louro esclarece que "mais do que diferentes prioridades políticas defendidas pelos vários 'subgrupos', o que estava sendo posto em xeque, nesses debates, era a concepção da identidade homossexual unificada" (p. 35).

Deste modo, em consonância com os questionamentos de parte do movimento LGBT, a teoria *queer* "inaugura uma crítica pesada à necessidade de definir uma identidade dentro do rol restrito das identidades aceitas e legitimadas: homem ou mulher, hétero ou homo. O *queer* almeja evitar a abordagem classificatória que determina" (CHAVES; NÓBREGA, 2015, p.5) uma identidade normalizante para os corpos[78]. Ao tecer críticas ao movimento gay e "ao alertar para o fato de que uma política de identidade pode se tornar cúmplice do sistema contra o qual ela pretende se insurgir, os teóricos e as teóricas queer sugerem uma teoria e uma política pós-identitárias" (LOURO, 2004, p. 46), que problematiza as dicotomias "masculino/feminino, hétero/homo, e [...] as compreensões clássicas de sujeito e identidade, para além da estabilidade e coesão esperados de um sujeito central e determinado." (CHAVES, NÓBREGA, 2015, p. 5).

[78] A esse respeito Beatriz Preciado (2007) acrescenta que: "no final dos anos 80, em reação às políticas americanas de identidade de gays e lésbicas, um grupo de microgrupos reapropriou esse insulto para se opor com precisão às políticas de integração e assimilação do movimento gay. Os movimentos queer representam o transbordamento de sua própria identidade homossexual por suas margens: bichas, transgêneros, prostitutas, gays e lésbicas deficientes, lésbicas negras. [...] Nesse sentido, os movimentos queer denunciam as exclusões, as falhas na representação e os efeitos da renaturalização de qualquer política de identidade. [...] Nos anos 90, e paralelo ao surgimento político das comunidades transexuais, uma cena do drag king se cristalizou em San Francisco, Nova York e Londres. Uma cultura da representação da masculinidade lésbica é assim visível, com ícones como Dianne Torr, Murray Hill, Del La Grace, Mo B. Dick e Hans Scheirl. Com ou sem hormônios, com ou sem silicone. No século passado, uma pequena multidão de 'lésbicas' havia iniciado um processo de transformação discursiva e corporal que dava um ar de premonição futurista à frase atribuída a Monique Wittig: "Não tenho vagina" (p. 378-379).

Constituindo como uma teoria que está no entre-lugar, no estudo das práticas que determinam a constituição do sujeito, e no entendimento que os corpos estão em trânsito performando identidades, a teoria *queer* não pretende resolver ou determinar uma categorização fixa para esses corpos fronteiriços (sejam eles trans ou cis). Em relação aos corpos trans, estamos falando de uma teorização, que por si só, não dá conta de capturar os movimentos de subversão que esses corpos engendram, tendo em vista que, "sabemos que entre o mundo da vida vivida e mundo acadêmico não há uma correspondência linear e imediata.[79]" (BENTO, 2017, p. 45).

O objeto da teoria *queer* são singularidades que fazem parte de um processo no qual a "origem e o fim são rejeitados com sendo opressivamente - e talvez mesmo violentamente - lineares ou "teleológicos" (isto é, movendo-se em direção a um fim ou a um resultado final)" (SALIH, 2015, p. 12), em que a teoria "rodeia ou contorna as questões sem tentar resolvê-las". (p. 10). Neste contexto, a apropriação da expressão *"queer"* - anteriormente utilizada para insultar - reside "pelo menos em parte, na sua resistência à definição[80]- por assim dizer - fácil". (p. 19).

Neste sentido, a teoria *queer* problematiza a aparente "normalidade" sexual heterossexual, afirmando a instabilidade de todas as identidades, e revela que não é só o sujeito transexual ou travesti que tem uma identidade cambiante, mas, que todas as identidades se enquadram nesse contexto, inclusive a "identidade" heterossexual, compreendendo "uma

---

[79] Abrangendo o debate, Berenice Bento (2017) indaga-se: a sociologia clássica "seria insuficiente para interpretar as novas formas de organização e desorganização da vida coletiva e as novas subjetividades? O que se entende por 'novos' sujeitos? Onde eles estão? Quais as teorias dariam conta de interpretar o que se está nomeando de 'novos' sujeitos? Feminismo, movimento negro, juventude, sexualidades dissidentes, masculinidades, expressões de gênero trans (travestis, transexuais, transgêneros, *cross-dressers*). Seriam esses os 'novos sujeitos'? [...] Quando a questão racial se tornou um tema importante para as pesquisas? Quando 'mulher' se transformou em um tema que vale a pena investir capital intelectual e recursos financeiros? Quando sociólogos prestaram atenção às novas configurações de famílias, fora dos marcos heterossexuais? Faço essas questões porque muito daquilo que nomeamos de 'novo' já habitava o mundo das relações sociais antes de qualquer pesquisa o eleger como seu tema". (p.45-46).

[80] Sobre esse aspecto menciona Pedro Paulo Gomes Pereira (2015) "A teoria *queer* é um repto a Teoria – assim, no singular e com maiúscula. O efeito de colocar um xingamento ao lado do termo teoria, adjetivando-o, é o de questionar a existência de algo que possa ser uma Teoria. Uma teoria transviada, cu, marica, torcida, rosa, transgressora, (Bento, 2014; Pelúcio, 2014c; Llamas,1998; Guasch, 1998, 2000; Jiménez, 2002; Córdoba *et al*, 2007) reivindica uma indagação crítica sobre a própria posição da teoria, sobre seu caráter pretensamente imaculado, como se alertasse contra aspirações por uma Teoria universal (eurocêntrica, branca, hétero) que tudo abarcaria. [...] Surgiria assim um *queer* decolonial que se aproxima dessas teorias-outras com suas propostas de leituras da história (uma história-outra) e outras elaborações de agência, outras reconstruções de corpos e sexualidades, e indaga as hierarquias naturalizadas do conhecimento, assinalando os silenciamentos e obliterações das teorias do Norte Global, fazendo-as falar de outro modo. Como dizia, trata-se de uma possibilidade, uma busca, nesse encontro de teorias que viajam. Um encontro provisório, instável e perturbador, possibilitado por essas viagens das teorias e dos conceitos (com suas dissonâncias, problemas e potencialidades)" (p.412-413; 429).

investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e "generificadas." (SALIH, 2015, p. 20). A teoria *queer* surge, então, dessa confluência do pensamento feminista, pós estruturalista e psicanalítico "que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito" (p. 19), para criticar a heterossexualização do desejo que nega a diversidade de gênero, compreendendo "a univocidade do sexo, o gênero e a relação binária para o sexo e o gênero como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão heterossexista." (BUTLER, 2013, p. 59).

A familiaridade dos *Dzi* com esse caráter ambíguo e pouco declarado das expressões de gênero reside na esquiva tanto na vida quanto nos palcos aos enquadramentos. A princípio a peça é divulgada como um show de travesti pela confluência de vários fatores, como a necessidade inicial de uma classificação que facilitasse a divulgação do espetáculo e o entendimento do público, ou para fugir de outras expressões de gênero mais estigmatizadas na época- a exemplo da homossexualidade- atrelada ao surgimento da AIDS, e chamada de "câncer gay". No entanto, o grupo percebe a necessidade de romper com essas amarras morais, e "preservar uma proposta que se alargasse, abrisse vão ao infinito. Sem transformar seu projeto num novo enquadramento, ou melhor, como conseguir transgredi-lo continuamente." (LOBERT, 1979, p. 19-20).

Ao se declararem andróginos os *Dzi* pretendem expandir entendimentos "como uma alternativa à fixidez das classificações" (LOBERT, 1979, 176). No guia *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*, Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 7) esclarece que o andrógino era a denominação antiga do termo queer, portanto, andrógino ou queer é uma nomenclatura com a qual "se denomina a pessoa que não se enquadra em nenhuma identidade ou expressão de gênero." (p. 16). Todavia, Lobert (1979) esclarece que a difusão maciça do termo pela mídia e por seus tietes[81], provocou um esvaziamento do significado de "andrógino" tornando-se "uma simples alternativa à categoria 'homossexual'." (p. 212):

> A perda da originalidade pela crescente difusão, adoção e discussão de seu símbolo e imagem por diferentes órgãos sócio- culturais tais como a imprensa, outros grupos

[81] Lobert (1979) destaca que "logo após e paralelamente à repercussão da peça Dzi Croquettes, espalha-se a moda da 'androginia', provocando um surto de informação sobre pessoas estrangeiras – Mick Jagger, David Bowie, Alice Cooper e outros- e a consagração de cantores e músicos nacionais, como os Secos e Molhados, destacando Ney Matogrosso, Maria Alcina etc; e peças teatrais cujas marcas de apresentação são semelhantes: maquiagens fortes e 'grotescas' imprevisíveis e gestos sexualmente intimidantes para a plateia na época. Posto como altenativa às classificações sociosexuais conhecidas e definidas no Brasil, o 'andrógino' disseminou-se também ao nível do público que acompanhava mais de perto a carreira dos *Dzi*. Muitos *tietes* dizem ter acreditado nas propriedades desmistificadoras do que pudesse ser visto como 'marginalizado', 'transviado' e professavam a mesma identidade autoclassificando-se 'andróginos'". (p. 214-215).

> teatrais, etc; e, o gradual confinamento da palavra "andrógino" como uma simples alternativa do vocabulário da categoria "homossexual". Em suma [...] apesar da postura dos atores, da aceitação da peça pelo público geral, a palavra e categoria "indefinida" viu-se pouco a pouco "definida". (LOBERT, 1979, p. 212).

Percebendo o esvaziamento do termo e seu uso como sinônimo para a identidade homossexual, o grupo reforça a sua proposta inclassificável de gênero e sexualidade, ao afirmar que "os *Dzi Croquettes* não são representantes do gay-power, nem dos andróginos, nem dos homens, nem das mulheres, nem dos brancos, nem dos pretos, mas de todos. Porque ou a gente representa todos ou não representa nada." (LOBERT, 1979, p. 215). Deste modo, se o sujeito não é uma identidade "preexistente, essencial"[82], mas, as nossas identidades são construídas "significa que as identidades podem ser reconstruídas sob formas que desafiem e subvertam as estruturas de poder existentes" (p. 23). O caráter subversivo dos *queer* evidencia a possibilidade de atravessamentos, e construções sucessivas dos corpos, que nos levam a perceber a ficção do binarismo e das separações entre gênero e sexualidade.

3.2 Borboletear

Borboletas também sangram
Aos suaves talhos de
Ágeis e ásperas plumas
De artistas celestiais
Na busca cruel e incessante
Da beleza plena
Borboletas também sangram e sofrem
Nos campos de batalhas
Nos lares, escritórios
E ao se verem preteridas
Postas de lado por exuberantes
Lagartas oportunistas
Ao tomarem o centro do jardim
Borboletas também sangram, sofrem e choram…
Mágoas perdidas em desencontros
De dias fúteis
Voam em rotas feridas
No atrito de violentas paixões marginais
Onde entraram inocentes e desprevenidas
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

[82] SALIH,2015, p. 23.

Embaixo do velho tapete persa
Puído por desinformadas e vorazes traças
Borboletas sangram
Sofrem choram
E se desesperam
Mas nunca desistem de voar…
Bayard Tonelli

O poema de Bayard Tonelli (2008), ex-integrante dos *Dzi*, trata do caráter de superação e resistência dos corpos LBGT, através da metáfora da borboleta, em alusão a um dos símbolos do movimento gay e transgênero. O poeta aborda a vulnerabilidade e brilho de singularidades que sofrem, sangram, choram e se desesperam na busca cruel e incessante de rotas, que reconheçam e afirmem a beleza de suas individualidades.

O voo incerto da borboleta volta a pousar neste subtópico do trabalho, sugerindo a transgressão de comportamentos e padrões. A borboleta significa o corpo reinventado, a transformação da lagarta no "vir a ser". Do ovo da borboleta eclode a larva que se transforma em lagarta, o animal nessa fase se alimenta ferozmente de folhas, acumulando energia para dar início à fase de hibernação, em que a lagarta tece seu invólucro com fios de seda- chamado de crisálida ou casulo – e inicia, assim, a sua transformação em borboleta. Esses seres alados e fascinantes rompem o casulo quando suas asas adquirem a força muscular necessária para o ato. A metamorfose da pupa em borboleta é um símbolo múltiplo, incontornável e inapreensível, que, em seus voos aleatórios, representa a transformação, o renascimento e o desejo, revelando a instabilidade de qualquer corpo, "de não pertencer a nenhum lugar pré-determinado [...] uma apropriação *queer* do performativo, [...] se deslocando constantemente ao fabricarem um novo modo de ser." (CHAVES; NÓBREGA, 2015, p. 4-9).

Imagem 15 – Cena da Borboleta

Fonte: Documentário Dzi Croquettes (2009).

Esse corpo vulnerável e frágil do inseto sustenta poéticas reflexões para se pensar na resistência dos *Dzi*, frente aos aparatos de sexualidade e à tentativa de apagamento pela ditadura militar. O grupo levanta a questão ainda embrionária da androginia na década de 1970 (hoje nomeada de queer), como um sujeito sem identidade de gênero definida. Para os *Dzi* falar de androginia, para além da defesa da liberdade de expressão de gênero, configura legitimar qualquer existência, e provocar uma cisão no pensamento vigente, pela imagem que borboleteia. Traçando um suporte teórico, Georges Didi-Huberman, em *Falenas* (2015), lança mão da imagem-borboleta para tratar da sobrevivência da arte e do caráter não-linear do pensamento, que, em seus voos aleatórios e difíceis de capturar, expõe o saber desconstruído, mutante e flexível, na contramão das práticas que tendem a cristalizá-lo e enrijecê-lo.

Seguindo a tradição nietzschiana, Didi-Huberman (2015) expõe a fragilidade do pensamento cambiante[83] através da imagem-borboleta e afirma o pensamento imanente ante a "permanência das formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas moventes, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos e metamorfoses." (p. 16). Em Falenas,[84] o filósofo trabalha com a imagem poética da borboleta como metáfora para tratar de resistência da imagem e da arte. Ainda que delicada e vulnerável, a borboleta surge em seu voo caótico e potente, na contracorrente do pensamento hegemônico. Segundo o autor:

> De repente, algo aparece. Por exemplo, uma porta abre-se e uma borboleta passa batendo as asas. Basta este nada. E já o pensamento experimenta o perigo. Corre o risco de se enganar uma primeira vez, acreditando apropriar-se do que acaba de aparecer e abstendo-se de considerar o que se segue, que é desistência, desaparição. Porque é um erro acreditar que, uma vez aparecida, a coisa está, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo, com no nosso espírito que a descreve e a conhece. Sabemos bem que não é assim: uma porta não se abre senão para a qualquer momento se voltar a fechar, uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte

[83] "Nenhuma imagem autêntica é fixa e enquadrada, datada e situada na história de uma vez por todas. Pelo contrário, a imagem errática tem uma relação dinâmica com outras imagens e, assim, estabelece uma conexão não-linear entre passado e presente. Georges Didi-Huberman inverte a concepção romântica da História da Arte, fundada na metáfora da vida (vida do espírito ou da vida de um organismo) que progride no tempo, seguindo uma linha reta do passado ao presente. Assim como Warburg e Riegl, ele vê a vida das imagens como um equivalente à sua capacidade de gerar novos significados quando se reconfigura em novas constelações". (ALMEIDA; IONESCU, 2017, p.10-11)

[84] "Quase poderíamos arriscar a hipótese de que a cada dimensão fundamental da imagem corresponde, rigorosamente, um aspecto particular da vida das borboletas: a sua beleza e a infinita variedade das suas formas, das suas cores; a tentação e a aporia de um saber exaustivo sobre essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas, o paradoxo da forma e do informe contido na metamorfose - esse processo através do qual um verme imundo, uma larva , se torna múmia , ninfa ou crisálida, para depois, 'renascer' no esplendor do inseto formado a que chamamos então, justamente; imago-; o jogo da pregnância e da saliência, da simetria e da simetria quebrada; o poder da semelhança e as rasteiras do mimetismo; o desperdício insensato das aparências e a sua alteração fatal; o valor fantasmático e lendário em que a imago se antropomorfiza incessantemente; o movimento obstinado (batimento em torno de um eixo de simetria), dilacerante (fechamento- abertura) e, por fim, errático da imagem- borboleta" (HUBERMAN, 2015, p.10).

> desaparecer. Mas o pensamento desorienta-se uma segunda vez realizando com a coisa *desaparecida* a mesma abstração que com a coisa aparecida. Também aqui terá que se ter em conta o que se segue, quer dizer, a maneira como essa coisa que já não está, permanece, resiste, persiste tanto no tempo como na nossa imaginação que rememora. Como falar de uma aparição de outro modo que não seja sob o prisma temporal da sua fragilidade, ai onde ela volta a mergulhar no obscuro? Mas como falar desta fragilidade de outra maneira que não seja sob o prisma de uma mais sutil tenacidade, que é força de assombração, de retorno, de sobrevivência? (HUBERMAN, 2015, p. 9).

O saber-borboleta corre perigo, impermanece, desorienta-se, resiste. A falena é uma espécie de borboleta noturna que comumente é atraída fatalmente pela luz, podendo morrer ao simples toque na lâmpada, essa pequena criatura que "revoluteia e nos cativa, encontra-se e reconhece-se como criatura do desejo." (HUBERMAN, 2015, p. 26). O voo da borboleta cumpre o mesmo princípio de transgressão e deslocamento dos gêneros dissidentes, seu movimento fulgaz consegue abrir uma fenda na estrutura vigente, que irrompe em outras possibilidades. Assim como a imagem-borboleta, no documentário, as borboletas *dzi* ressaltam, no vigoroso bater de asas realizado na performance, toda a potência e vulnerabilidade daqueles corpos. O movimento sincopado e dilacerante da coreografia, transmite a fragilidade dos corpos, diante de um momento político conturbado, e de uma sociedade LGBTfóbica.

Imagem 16 – Cena da Borboleta

Fonte:Documentário *Dzi Croquettes* (2009).

Nestes termos, Berenice Bento (2017) põe em xeque o caráter universal da categoria humano, evidenciando que nem todo sujeito tem direito aos direitos humanos. Quando a pesquisadora pergunta "quem tem direito aos direitos humanos?" (p. 24), a pergunta crucial que

está sendo feita é: por que alguns corpos não são considerados humanos?[85] A humanidade e "o ser humano não são autoevidentes. Quando se mata uma travesti, a motivação do crime está na negação daquele corpo em coabitar o mundo humano, que é dividido em homens-pênis e mulheres- vagina." (BENTO, 2017, p. 25).

Se homens gays "afeminados" ou mulheres lésbicas "masculinizadas" podem tentar disfarçar sua expressão de gênero, para as pessoas trans, o movimento é impossível, pois seus "corpos apresentam diferenças insuportáveis para um contexto marcado pela hegemonia dos discursos que definem os sujeitos por suas genitálias. Os corpos trans seriam a própria materialidade da impossibilidade de assimilação." (p. 59). Neste sentido, problematizar a "compreensão do que seriam direitos humanos é pôr em evidência uma guerra que é travada todos os dias por seres que estão fora da festa celebratória da humanidade. A humanidade não está pronta" (p. 25), ressaltando a pesquisadora tratar-se de um projeto "racializado, generificado, sexualizado." (p. 25).

Os critérios elegidos pelas práticas normalizantes tentam categorizar, classificar, apreender os corpos dentro das estruturas que selecionam o que está dentro da normalidade e desta festa celebratória. "Mas será que sabemos olhar para uma borboleta[86]? ou estamos presos a uma "criteriologia formal [...] sistemática e classificadora [...] que permite uma disposição tabular, fundada sobre as diferenças trazidas à luz da observação." (HUBERMAN, 2015, p. 12). Como observar a potente aparição da borboleta e desses corpos dissidentes, usando de critérios

[85] Levantando outra discussão ao tema, a pesquisadora e professora universitária Jaqueline Gomes de Jesus afirma que as pautas do movimento trans se assemelham mais às pautas do movimento negro, do que propriamente às pautas do movimento gay e lésbico. Enquanto o movimento gay e lésbico luta por igualdade de direitos, como o direito ao casamento civil e a adoção de crianças pelo casal, as pessoas transgêneras e negras lutam pelo reconhecimento da humanidade dos seus corpos. Em entrevista dada ao canal NLucon, do youtube, publicada em 21 de novembro de 2017, Jaqueline traça um paralelo entre as agendas do movimento negro e trans, explicando que, se durante o período escravocrata "aqueles homens e mulheres negros não eram considerados primeiro nem humanos, e posteriormente, ainda hoje, não são considerados tão homens e mulheres quanto homens e mulheres brancos, a degenerificação, ou seja, desconsiderar o gênero de um designado grupo, é uma experiência da população negra, uma experiência histórica, que a população trans vive hoje. A questão do nome trans (em alusão ao termo 'negro' criado pelos brancos), tem sido ressignificado. O nome trans não foi a gente que deu, foram as pessoas cis. Por meio do transfeminismo -feminismo de mulheres trans-, as transfeministas criaram o termo cis, cisgênero, para quem não é trans, e com isso, a gente reconstrói o que significa ser trans. No caso do Brasil, da América Latina, que tem o contexto das travestis, o que significa ser travesti? Então tudo isso tem sido reconstruído e pensado mas com o protagonismo das pessoas trans e das pessoas negras". (2:38). Jaqueline assinala a importância da ancestralidade cultural trans: "entender a nossa ancestralidade, que particularmente para a população trans pelas características, não é biológica, é uma ancestralidade cultural[...] de pessoas que lutaram dentro de um outro contexto cultural". (4:54).

[86] DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 12.

cientificistas que não dão conta da insurgência dessa imagem[87]? O poema de Luan Santos (2019), em conversa íntima com *Falenas*, borboleteia outras provocações:

Borboleta

Borboleta
Meio perdida
Desapercebida
Voa sem destino
E assim num desatino
Adentra

Desatenta
Voando lenta
Descompassada
E ainda desavisada
Atravessa o ar levemente
E pousa

Volta a voar
E suas asas batendo
Momentos crescendo
Em outros diminuindo
Vai assim no quarto sumindo
Reaparecendo

É avistada
E despreparada
Totalmente desajustada
Sem compreender ou entender nada
Pousa novamente

É capturada
E depois espetada
São mantidas suas asas
Abertas, ainda lindas, estiradas
Agora perfeitas para serem estudadas
Morta

Importa
Que ela seja mantida
Viva, voando, solta, fugidia
De que vale uma borboleta espetada?
Nada, nada.

Luan Santos

[87] "O saber médico é uma dessas poderosas instituições. Sua legitimidade está na capacidade de produzir verdades inquestionáveis. Por ser 'neutro', há uma crença que este saber descreve a natureza, quando, de fato, produz a natureza em sua imagem e semelhança" (BENTO, 2012, p.177-178).

Por não ter "explicação imediata, a beleza da borboleta suscita rapidamente a inquietude" (DIDI- HUBERMAN, 2015, p. 13), e a necessidade do pensamento racional de fixar, aprisionar o objeto para tentar dominá-lo. De que vale uma borboleta espetada para ser estudada? De asas perfeitamente estiradas? Nada, nada. "A borboleta integralmente conhecida seria, portanto, a borboleta submetida ao éter, definitivamente cravada com um alfinete sobre uma prancha de cortiça? Integralmente ilusória, obviamente, porquanto lhe falta a vida." (HUBERMAN, 2015, p. 14). Não valerá mais uma borboleta errante, viva, sem destino, voando solta, "mostrando e ocultando alternadamente a sua beleza no bater das asas, mesmo que seja pouco conhecida e, como tal, muito frustrante, senão inquietante? Uma borboleta, morta há muito" (p. 14) transmite alguma "verdade" além da "aporia de uma saber caído [...] um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância[88]" (p. 13), que mata o que não consegue explicar ou entender?

Os insetos "inquietam-nos e por vezes, provocam-nos medo, na proporção exata da nossa ignorância" (p. 13). O asco que alguns insetos e que alguns corpos provocam manifesta enfim o nosso total despreparo, enquanto humanidade, para lidar com a diferença. Matar para dominar. A AIDS e vários assassinatos ceifaram a vida da maioria dos *Dzi*. É necessário sempre questionar as vozes que são historicamente assassinadas. No caso da população LGBT esses silenciamentos pressupõem a heterossexualização histórica do desejo, que marginalizou todo um espectro de identidades de gênero. A sociedade disciplinar criou corpos fora do corpo, corpos que não são aceitos, identidades de gênero e orientações sexuais discriminadas. "Desprezar o sujeito homossexual era (e ainda é), em nossa sociedade, algo "comum", "compreensível", "corriqueiro" (LOURO, 2004, p. 57), daí porque vale a pena colocar essa questão em primeiro plano e discutir "as muitas formas de ser e de experimentar prazeres e desejo" (p. 57), rearticulando aquilo que pode ser legitimamente considerado como "corpos que pesam, [...] como vidas que vale a pena proteger." (BUTLER, 2000, p. 124).

No documentário a força desses corpos- borboletas subvertem as normativas de gênero, os *dzi* afirmam suas singularidades através da imagem- borboleta, expressão do movimento LGBT, para produzir narrativas que merecem ser iluminadas. "Borboletear", quer dizer, voltejar em torno do objeto, dos seus precários contornos, mas nunca apreendê-lo ou defini-lo,

[88]"Sob perspectiva semântica, o provérbio "borboletas na barriga" conota o efeito eufórico que faz o corpo ficar fora de equilíbrio. Ele aponta para um ligeiro desequilíbrio, devido a uma indeterminação sensível (um olhar, um toque) que desestabiliza o centro do corpo e faz com que fiquemos brevemente sem fala: um "*guizzo*" (como dizem os italianos). Os jovens também falam de "beijos de borboletas", que é o esvoaçar dos cílios sobre a pele (de preferência sobre todo o corpo), desencadeando um prazer ofuscante". (ALMEIDA, IONESCU, 2017, p.10).

percebendo a porosidade do corpo que mais instiga do que define. Uma natureza inquietante, que assim como as borboletas exibem “as suas formas como ‘energias visíveis’ - energias da aparição, do desejo, ou mesmo da morte- comuns à arte e à natureza.” (HUBERMAN, 2015, p 12). As borboletas simbolicamente representam o renascimento, “instauram um reino de inquietante estranheza porque a lei da sua aparição e do seu passamento contradiz violentamente a nossa própria existência de seres vivos e mortais” (p.14). Ao contrário da lógica humana; de ápice e declínio, a borboleta “começa pelos anos sombrios e, decorrida uma longa vida em obscuridade, irrompe para a juventude em que morre glorificada” (p. 19), sua trajetória de lagarta a borboleta subverte a finitude da vida ao morrer lagarta, renasce flutuante “livre e esplendida imago.” (p. 19).

Imagem 17 – Cena das Borboletas

Fonte: Documentário Dzi Croquettes (2009).

Apesar do desfecho trágico da maioria dos integrantes, os *Dzi* renascem do ostracismo provocado pelo aparato ditatorial, provocando rupturas dentro da claridade ofuscante do poder, e conduzindo a outras realidades e narrativas, funcionando como um afago, um respiro das práticas subversivas. O resíduo da performance dos *Dzi* permanece na memória e suscita novas significações e experiências, uma dobra no tempo que resgata a sobrevivência da imagem e o fôlego desses corpos, que diante da tentativa de silenciamento operada pela ditadura militar, retornam em outros corpos influenciados pela sua arte, e retornam imortalizados no documentário. Seus corpos a margem dos comportamentos sexualmente aceitos, dentro de uma pretensa exigência discursiva, cultural e histórica, evidenciam “o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferentemente” (BUTLER, 2003, p. 161). Neste sentido esclarece Guacira Lopes Louro:

> O sexo existiria antes da inteligibilidade, ou seja, seria pré-discursivo, anterior à cultura. O caráter imutável, a-histórico e binário do sexo vai impor limites à concepção de gênero e de sexualidade. Além disso, ao equacionar a natureza com a

> heterossexualidade, isto é, com o desejo pelo sexo/gênero oposto, passa-se a supô-la como a forma compulsória de sexualidade. Dentro dessa lógica, os sujeitos que, por qualquer razão ou circunstância, escapam da norma e promovem uma descontinuidade na seqüência serão tomados como "minoria" e serão colocados à margem das preocupações de um currículo ou de uma educação que se pretenda para a maioria. Paradoxalmente, esses sujeitos "marginalizados" continuam necessários, já que servem para circunscrever os conramos daqueles que são normais e que, de fato, se constituem nos sujeitos que importam. (LOURO, 2004, p.66).

Fica evidente depois dos estudos apresentados sobre a teoria *queer*, que o corpo é anterior ao discurso[89] e que "qualquer teoria do corpo culturalmente construído tem a obrigação de questioná-lo como um construto cuja generalidade é suspeita." (BUTLER, 2003, p. 185).

> Essas concepções têm precedentes cristãos e cartesianos, os quais antes do surgimento da biologia vitalista no século XIX, compreendiam "o corpo" como matéria inerte que nada significa ou, mais especificamente, significa o vazio profano, a condição decaída: engodo e pecado, metáforas premonitórias do inferno e do eterno feminino. [...]Em que medida esse dualismo cartesiano é pressuposto na fenomenologia adaptada à perspectiva estruturalista em que mente/corpo são reescritos como cultura/natureza? Quanto ao discurso sobre o gênero, em que medida esses dualismos problemáticos continuam a operar no interior das próprias descrições que supostamente deveriam nos levar para fora desse binarismo e de sua hierarquia implícita? De que modo marcam- se claramente os contornos do corpo como a base ou superfície presumida sobre a qual se inscrevem as significações do gênero, uma mera facticidade desprovida de valor, anterior à significação? (BUTLER, 2003, p. 185-186).

O poder das matrizes reguladoras construíram corpos que tem a finalidade de "assegurar o funcionamento da hegemonia heterossexual na formação daquilo que pode ser legitimamente considerado como um corpo viável" (BUTLER, 2000, p. 124), como se nem todo corpo humano fosse um corpo viável. Para, no entanto, afirmar o corpo real, "buscamos, todos, formas de resposta, de resistência, de transformação ou de subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos" (LOURO, 2000, p. 15). Para isso, busca-se sentir o corpo encarnado e imperfeito, da tessitura do instante, silenciando as utopias[90]

---

[89] Neste sentido acrescenta Denise Sant´anna (2000): "Mais do que liberação moral e sexual, seria necessário liberar o corpo de seu patrimônio genético, incluindo as rupturas de gênero [...]; diferente de escolher um modo de vida alternativo, tratava-se de alterar os estados físicos e de consciência dentro da sociedade, nas empresas, no esporte, com o apoio da ciência e da técnica, individualmente, e em nome de um modo de ser mais veloz, performático e ousado. [...] Para alguns, não se tratava apenas de obter um corpo liberado sexualmente, mas, principalmente, de fabricar um corpo bem adaptado[...] E, caso o corpo não acompanhasse tal ambição, ele correria o risco de se tornar obsoleto". (p. 53).

[90] Foucault em o *Corpo utópico* (2013), de forma poética e no contrafluxo da linguagem acadêmica, desperta o corpo real, conversando não a partir dele, mas com ele, conforme transcrição: "Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo. Meu corpo, topia implacáveI [...] Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias. A que se deve o prestígio, a utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode

que normalizaram matrizes reguladoras de gênero e sexualidade que perseguem o corpo *queer*, corpo fora da norma.

As utopias negam o corpo, tentam apagá-lo, idealizam um corpo sem corpo, um corpo ideal e imaginário. Nesta esteira, Sant´anna (2000, p. 57) menciona a riqueza inesgotável do corpo, de superar, inventar e fabricar outros limites, capaz de nunca "esquecer o quanto a descoberta do corpo é uma história sem fim, principalmente porque cada corpo - por menor que seja, por mais insignificante que ele pareça - pode ser um elo fundamental entre corpos" (p. 57), que revela na "finitude de sua existência, o infinito processo vital. Por isso o corpo talvez seja o mais belo traço da memória da vida." (p. 57).

Fixar os olhos na cena da *metamorfose das borboletas* provoca um estado de nudez posta em xeque, diante da relação doentia da civilização com esse Outro. Ao atravessar a fronteira entre o humano e o não-humano, os *Dzi* questionam "a esse homem de que Nietzsche dizia, [...] ser um animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo" (DERRIDA, 2002, p. 15).

> Nietzsche diz também na Genealogia da moral, no começo da Segunda Dissertação, que o homem é um animal prometedor, pelo que ele entende, sublinhando estas palavras, um animal que pode prometer (das versprechen darf). A natureza ter-se-ia dado como tarefa criar, domesticar disciplinar (heranzüchten) esse animal de promessas. Há muito tempo, há tanto tempo, então, desde sempre e pelo tempo que resta a vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse animal em falta de si-mesmo. (DERRIDA, 2002, p. 15).

Como a civilização tem se relacionado com esse Outro tão abjeto que nossa construção moral não dá conta de apreender? A supremacia da razão e do discurso ao reduzir heterogeneidades a uma coisa que é vista, mas não vê, revela as próprias limitações e fissuras do pensamento hegemônico. Inevitável é a comparação da postura combativa dos *Dzi*, em questionar os valores morais de sexualidade, num período de ditadura militar, com a fragilidade e potência das borboletas, essas metáforas da sobrevivência da experiência da imagem, que denuncia os abusos das políticas de opressão.

Em tempos de difusão e combate calamitoso, ao que, oportunamente, foi denominado de ideologia de gênero, a insurgência, ainda que frágil, dos *Dzi* combate os holofotes da política discriminatória e dos pensamentos totalitários. Os *Dzi* ressurgiram do ostracismo, a partir do resgate das imagens pelo documentário, tidas até então como perdidas, diante da tentativa de apagamento do regime militar. Ainda que essas imagens tenham ficado adormecidas para a

---

bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporal." (p. 7-8).

maioria da sociedade brasileira, as questões polemizadas pelo grupo, sempre pela via da alegria e irreverência, produziram e continuam a produzir experiências que contribuíram para as discussões *queer* e para as discussões relativas ao acolhimento das diferenças, frente aos valores burgueses, que tendem a engessar em imagens, pretensiosamente, eternas e fixas, paradigmas morais, saberes e a sexualidade dentro de práticas heteronormativas.

Os *Dzi* propõe a razão sensível de desafiar os pretensos limites do corpo pelo passo de dança inovador e linguagem teatral criativa, sedimentando as camadas de moralidade que condicionam o corpo real, esse corpo travessia. O espetáculo inverte, desmonta, manipula esse corpo idealizado, desconstrói machismos e patriarcados. As questões humanas são inapreensíveis em qualquer ideologia de poder, que não dê conta da diversidade e de outras existências. Assim como o voo da falena é difícil de capturar, a sobrevivência dos corpos dissidentes resiste e perturba as grandes estruturas de poder. A imagem borboleta, de estado dinânimo e instável, metamorfoseia como os atores em cena, seus voos suscitam o deslocamento do nosso olhar diante de corpos que produzem outras rotas de migração e narrativas, que implicam em transformações constantes, capazes de impactar as grandes estruturas rígidas, dicotômicas e opressoras do poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou discutir políticas afirmativas sobre o corpo e diferença por meio da proposta artística dos *Dzi* e à luz dos aportes filosóficos do pensamento nietzschiano e de seus interlocutores. O ineditismo dos *Dzi,* em todas as searas, estéticas e pessoais, que atuavam no contrafluxo dos padrões morais, dos imperativos de gênero e da arte, traz uma porosidade para os limites e fronteiras do corpo. Do improviso à dança de caráter ambíguo e afirmativo, misturando os elementos do masculino e feminino, ao texto *nonsense* de Wagner Ribeiro, os *Dzi* subverteram e remanejaram esse corpo político, resistindo ao período militar e à censura, como corpos dissidentes que propõe outra linguagem e estética, para sobreviver aos anos de chumbo.

A liberdade criativa que culminou nessa proposta andrógina do grupo diz do desejo de implodir com os normativos de gênero, na medida em que assume uma sexualidade inclassificável, remontando as funcionalidades do corpo para além dos papéis já normalizados. A família *dzi* subverte as noções hegemônicas de sexualidade. A relação estreita entre arte e vida, borrando os limites do que seria o pessoal e profissional, constrói potentes afetos, usando um termo espinosiano, que são ampliados no convívio próximo com seus fãs, nomeados de tietes, sendo capazes de fortificar a revolução comportamental e artística proposta pelo grupo.

Da mistura dos ingredientes "croquettes", temos um espetáculo de caráter antropofágico, com referências desde a Broadway ao cabaré e macumba, que faz uma incisiva crítica da sociedade brasileira, discutindo os papéis familiares, as instituições políticas e religiosas, através do humor, batizado na década de 80 de teatro besteirol. Os *Dzi* optaram pela alegria como instrumento de revolução, uma alegria afirmadora das instabilidades da vida que, em consonância com a filosofia nietzschiana, busca valorizar a experiência, as contradições e a noção de instante e perenidade da matéria, como condições cruciais para afirmar o corpo real.

Assim como o movimento *queer* que *"*não tem um caráter apaziguador que almeja incluir os sujeitos divergentes da norma" (CHAVES; NÓBREGA, 2015, p. 12), preferindo "o conflito, a divergência e o questionamento das próprias normas e convenções que regram a existência corporal e sexual, bem como, seus processos de construção" (p. 12), os *Dzi* apresentam um novo ser que reúne toda a graça da fêmea e força do macho por meio da metamorfose da imagem- borboleta. As marcas textuais do espetáculo vão convergindo para a não classificação de identidades generificadas.

Logo no início do espetáculo, os atores avisam ao público que eles não estão interessados em classificações. Esse novo homem apresentado pelos *Dzi,* assim como o super-homem de Nietzsche, parece superar os valores que oprimem e mortificam o corpo. A familiaridade dos *Dzi* com esse caráter ambíguo e pouco declarado das expressões de gênero reside na esquiva, tanto na vida quanto nos palcos, aos enquadramentos, para preservar uma proposta transgressora que se expandisse ao infinito.

Diante da vulnerabilidade e fragilidade dos *Dzi*, numa sociedade LGBTfóbica e de um estado de exceção que mina as diferenças, o grupo sustenta poéticas reflexões sobre resistência e arte, frente à tentativa de apagamento que corpos dissidentes sofrem. A encenação da *metamorfose das borboletas* deixa nua a relação doentia da civilização com esse Outro abissal e incompreendido pela sociedade de controle. O espetáculo agencia outros corpos e outros desejos para desconstruir esse corpo idealizado, que não dá conta de abarcar outras existências. O grupo resgata, refaz e constrói um CsO, utilizando um termo deleuziano, que se desorganiza para se adaptar, que pulsa para se descobrir e redescobrir num fluxo contínuo de desejos, de liberdade e de respeito ao corpo.

De fato, o corpo não aguenta mais ser submetido ao adestramento, disciplina e a "todo um sistema da crueldade que se impõe aos corpos" (LAPOUJADE, 2002, p. 83-84), que mina sua porção de vida. O que esse corpo pode ainda suportar? Se recuperarmos os ensinamentos de *Zaratustra*, na condução ao super-homem, veremos que o corpo não pode mais ser negado, que o caminho é sem volta. Precisamos perceber os mecanismos que docilizam e controlam o corpo, não na utopia de eliminar as estruturas de controle, mas na tentativa de buscar "formas de resposta, de resistência, de transformação ou de subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos" (LOURO, 2000, p. 15), e afrouxar os agenciamentos. Sigamos, como os *Dzi*, voltejando as infinitas dobras e permeáveis bordas do corpo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aline. Evasão escolar entre travestis é bem maior. **Flacso na mídia**. Disponível em: http://flacso.org.br/?p=15833. Acesso em: 17 dez. 2019.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. *In*: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARTE com Sérgio Brito. Dzi Croquettes. TV Brasil, ago. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bM5mrEMLGlk 2010. Acesso em: 20 jun. 2018.

AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. n.1 edições, 2018. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/21177/15262. Acesso em: 20 jun. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II** - A experiência vivida. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.

BELMONTE, Bruno Manganelli. Performance e performatividade: a dança do grupo dzi croquettes como (des)construção de gênero, 2018, Porto Alegre. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/190034/001090526.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 17 maio 2019.

BENTO, Berenice Alves de Melo. **O que é a transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos.** Salvador: EDUFBA, 2017.

BRASIL. Ato institucional n. 5,de 13 de dezembro de 1968. Brasília, DF: Presidência da República. 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 03.jun.2019.

BUTLER, Judith. Como os corpos se tornam matéria: Entrevista com Judith Butler. Florianópolis: **Estudos Feministas**. [Entrevista cedida] a Baukje Prins e Irene Costera Meijer, 2002.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam sobre os limites discursivos do sexo. *In*: LOURO, Gaucira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder**. Valencia: Universidade de Valencia, 2015.

BUTLER, Judith. **Performative Acts and Gender Constitution**: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Theatre Journal, v. 40, n. 4, 1988, pp. 519-531. Disponível em: https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf . Acesso em: 14 dez. 2019.

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

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHAVES, Paula Nunes; NÒBREGA, Terezinha Petrucia da. O movimento *queer*: pluralização de corpos, gêneros e identidades. **Anais** do XIX da CONBRACE, 2015, Vitória.

CLÁUDIO TOVAR. Disponível em: https://filmow.com/claudio-tovar-a207321/. Acesso em: 31 maio 2019.

CRAGNOLINI, Mónica B. **Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida. Publicado em Pensamiento de los Confines**, Buenos Aires, número 12, junho de 2003, pp. 11-119. Edición digital de Derrida en Castellano. Disponível em: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/comentarios/temblores.htm. Acesso em: 02 ago. 2019.

DEL PRIORE, Mary. A história do corpo. **An. mus. Paul**.: Revista do Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Universidade de São Paulo ., v.3, n.1, 1995.

DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema de expressão**. São Paulo: ED. 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. vol.2. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). São Paulo: Editora UNESp', 2002.

DIAS, Rosa Maria. Nietzsche. **Vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas -** Ensaios sobre a aparição, 2. Lisboa, Editora: KKYM, 2015.

DIDI- HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos ollha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DZI CROQUETTES. Direção e produção de Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LAlsrbRantw&t=70s. Acesso em: 02 set. 2017.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ESPINOSA. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/filosofos/espinosa/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia Poder-Saber**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense,2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. **O dispositivo da sexualidade**, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREITAS, Talitta Tatiane Martins**. Life is a cabaret.** A obra dos dzi para além das lentes do cinema. 2016.Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlância, Uberlândia, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/19742/1/LifeCabaretObra.pdf. Acesso em: 02 ago. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida**.** *In*: **O que resta da ditadura:** a exceção brasileira / Edson Teles e Vladimir Safatle (org.). São Paulo: Boitempo, 2010, p. 177- 186.

HANNA, Judith Lynn. **Dança, gênero e sexualidade**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. [Entrevista cedida a] Antonio Herculano Lopes e Joëlle Rouchou. Rio de Janeiro, 5 nov. 2013. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero07/escritos%207_13_entrevista.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

IONESCU, Vlad; ALMEIDA Cândida. Sobre mariposas e borboletas, ou como se orientar através das imagens. Juiz de Fora: Revista LUMINA. v.11, n.1, p.1-24, abr. 2017.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Consciência negra, memória trans e black (trans) face. Entrevista [cedida ao] **canal NLucon**, São Paulo, 21 nov. 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=f9VsCK6qz04&t=303s. Acesso em 20. nov.2019

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012.

KATZ, Eduardo. **Dzi Croquettes – O mito dos anos 70 revisto no século XXI**. Disponível em: http://atorcriador.com.br/dzi-croquettes-o-mito-dos-anos-70-revisto-no-seculo-xxi/. Acesso em: 09 maio 2019.

KEHL, Maria Rita. **Tortura e sintoma social**, *In*: O que resta da ditadura: a exceção brasileira / Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). - São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

LACERDA, Paula. A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. Sex., SaludSoc. (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 7, p. 170-176, Apr. 2011. Revista latino-americana. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872011000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 abr. 2015.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**, *In*: Gadelha, Sylvio; LINS, Daniel (org.). Nietzsche e Deleuze que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEBRUN, Gérard. Quem era Dionísio. *In*: **A filosofia e sua história**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault, Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LEOPOLDO, Rafael. Análise d'O anti-Édipo: Críticas de Deleuze e Guattari a Sigmund Freud. **Rev. Psicol. Polít**. v. 17. n. 39. p. 293-303. mai.–ago. 2017. ISSN 1519-549X.

LIMA, Dani; MOSÈ, Viviane. O que pode o corpo? [Debate cedido ao] **Programa Café filosófico**, São Paulo, 20 set. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d8kSSGX1Ufw. Acesso em: 10 mar. 2019.

LINS, Daniel. **A alegria como força revolucionária: ética e estética da alegria**. *In*: Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneo, São Paulo: Hedra, 2008.

LINS, Daniel. **A alegria como força revolucionária:** ética e estética. Programa Café filosófico. Publicado em 19 de jul de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lK0FzHqHpf8. Acesso em: 04 jul 2019.

LINS, Daniel. Dança e filosofia. **Revista trama interdisciplinar**, v. 2, n. 1, 2011. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/3970. Acesso em: 4 jul. 2019.

LOBERT, Rosemary, **A palavra mágica Dzi:** uma resposta difícil de se perguntar. 1979.. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1979.

LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOPES, Denilson. **Para ouvir em volume mínimo**. *In*: A delicadeza: estética, experiência e paisagem. Brasília: Editora UNB e FINATEC, 2007.

MACHADO, Roberto Cabral de Melo. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MARTON, Scarlett. **O eterno retorno do mesmo, "a concepção básica de Zaratustra"**, Cad. Nietzsche, São Paulo, v. 37, n.2, Jul./Set. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S23168242201600020011/. Acesso em: 15 jun. 2017.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje:** sobre os desafetos da vida contemporânea. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

NANCY, Jean-luc. 58 indícios sobre o corpo. I*n*: Corpus. Ed. revista e aumentada. Paris: Métailié, 2006, p. 145-162). [N. do T.] Tradução de Sérgio Alcides. rev. ufmg, belo horizonte, v.19, n.1 e 2, p.42-57, jan./dez. 2012.

NANCY, Jean- Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega limitada, 2000.

NETO, A. A. de L.; CHAVES, P. N.; DA NÓBREGA, T. P. Dzi Croquettes e uma estética política do corpo: aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 12, n. 18, 10 set. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm **A gaia e a ciência**. São Paulo. Editora Escala, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia e a ciência.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A visão dionisíaca do mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. Ebook Brasil, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo: Hemus, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O crepúsculo dos ídolos ou a filosofia a golpes de martelo**. Curitiba :Hemus livraria, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Para a genealogia da moral**. Os pensadores: Abril cultural, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das Letras,2005b.

NÓBREGA, T.P; LIMA NETO, A.A.; CHAVES, P.N. ***Dzi Croquettes* e uma estética política do corpo.** Aproximações entre a fenomenologia e a teoria queer. Bagoas, n. 18, p. 202- 226, 2018.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Uma fenomenologia do corpo**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

ORIGENS do golpe. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/?gclid=Cj0KCQjwrdjnBRDXARIsAEcE5YmMsKZZWOWg1h3OClXtS8W9xIADkHNbT635K6cr3eMHOMkYpa0KQKQaAhSzEALw_wcB. Acesso em: 04 jul. 2019.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea** – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, p. 411-437.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista com Beatriz Preciado. [Entrevista concedida a] Jesús Carrillo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28. p.375-405, Jan./Jun., 2007

RANCIERE, Jacques. Política da arte. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/ CEART; v. 1, n. 15, out. 2010.

RANCIERE, Jacques. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência.** Forense Universitária: Prefeitura de Fortaleza, 2007. Disponível em: https://we.riseup.net/assets/94242/versions/1/sera que a arte resiste a alguma coisa ranciere.pdf. Acesso em: 08 abr. 2013.

ROBLE. Disponível em: https://www.efdeportes.com/efd131/reflexoes-sobre-a-danca-a-partir-das-metaforas-de-zaratustra.htm /// **Reflexões sobre a dança a partir das metáforas de Zaratustra.** Acesso em: 08 abr. 2013.

ROSSET, Clément. **Alegria, a força maior**, São Paulo: Relume Dumará 2000.

SALIH, Sara. **Judith Bluter e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultur**a. São Paulo: Paulus, 2004.

SANT`ANNA, Denise. Descobrir o corpo uma história sem fim . **Educação & Realidade**, p. 50-58, 25(2), jul./dez. 2000. ISSN 2175-6236. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/46832/29117. Acesso em: 14 abr. 2017.

SCHOPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Natanael de Freitas. **Dzi Croquettes e as masculinidades disparatadas.** Revista história, histórias, v. 6, n. 12, ago. dez. 2018 p. 80-99.

THOMAZ, Danilo. Reduzida por homicídios, a expectativa de vida de um transexual no Brasil é de apenas 35 anos. **Revista época**, 30 jan. 2018. Disponível em: https://epoca.globo.com/brasil/noticia/2018/01/reduzida-por-homicidios-expectativa-de-vida-de-um-transexual-no-brasil-e-de-apenas-35-anos.html. Acesso em 17 dez. 2019.

TOLEDO, Ricardo Emilio de. **Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo "Dzi Croquettes"**. Rio Claro: EDITORA, 2015, 99f.

TONELLI, Bayard. **Dz'in'verso**. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

TRINDADE, Rafael. Deleuze e o desejo. São Paulo, 08 fev. 2013 Disponível em: https://razaoinadequada.com/2013/02/08/deleuze-desejo/. Acesso em: 14. abr. 2017.

UNO, Kuniichi; SANTOS, Laymert Garcia dos. **Guattari - Confrontações**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança, (1936). *In*: **O percevejo online**. Tradução de Charles Feitosa. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, v. 3, n. 2. 2011-. ISSN 2176-7017. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1541. Acesso em: 06 jun. 2019.

VICENTE, Keides Batista. Nós não somos mulheres também não, (...) nós somos gente. Androgenia, dança e contestação política durante a Ditadura Militar no Brasil. *In*: XXVII Simpósio nacional de história, 2013, Natal-RN. **Anais** [...] Natal. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364168062_ARQUIVO_anphu2013.pdf. Acesso em: 5 mai 2019.

VILELA, Lucia. A força do macho e a graça da fêmea: Dzi Croquettes. **Interartive**. Espanha: Interartive plataform for contemporary art and thought, 2011-. ISSN 2013-679X versão *online*. Disponível em: https://interartive.org/2011/02/dzi-croquettes. Acesso em 14. mar. 2019**.**

XAVIER, Joelma Rezende. **Travessias literárias do Grupo Corpo: um estudo comparativo entre literatura e dança**. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-dumara, 2004.