

A PALAVRA MÁGICA DZI: UMA RESPOSTA DIFÍCIL DE SE PERGUNTAR

- a vida cotidiana de um grupo teatral -

Rosemary Lobert

Dissertação de Mestrado em
Antropologia Social apre-
sentada no Departamento de
Ciências Sociais do Insti-
tuto de Filosofia e Ciên-
cias Humanas da Universida
de Estadual de Campinas.

- 1979 -

a Gilles

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador professor Peter Fry e aos professores Antonio Augusto Arantes Neto e Verena Stolcke, do Conjunto de Antropologia, que me permitiram desenvolver este trabalho dentro de meu próprio ritmo e enriqueceram a compreensão do material dedicando vários momentos de seu tempo as discussões frutíferas.

Meus professores e colegas do mestrado de Antropologia da UNICAMP, também contribuíram em várias oportunidades para o desenvolvimento deste trabalho com seus comentários.

Marisa Corrêa, Lúcia Sabóia, Anne Chapman, Plínio Dentzien, José Carlos Sabóia e Haqaira Osakabe, sabem o quanto foi importante seu apoio, intraduzível em palavras.

Os Dzi Croquettes não foram apenas tema desta pesquisa mas companheiros constantes neste longo período de trabalho. Sua força e alegria foram muito importante como experiência de vida. Entre seus amigos mais próximos Lycia, Wagner M., Micheline, Fernando, Verona, Vera M., Monica, Vera F., Regina, Jorginho, Francine e aqueles que foram mais tarde Dzi Croquettes, todos contribuíram, cada um à sua maneira, para o andamento da pesquisa de campo. Como se verá no texto a lista é muito longa.

Dona Selma Niemeyer e Claudine Ducos me proporcionaram um lugar aconchegante para trabalhar em várias etapas da pesquisa.

Muitas fotos são de Aloisio que infelizmente não está mais aqui para receber pessoalmente o agradecimento à sua contribuição. Gilles Barué fotografou incansavelmente nas horas mais extravagantes. Claude Gelber me ofereceu seus negativos sem nenhum egoísmo profissional e com a maior boa vontade. Er-

melindo Tadeu Giglio e Gilles Serrigny gastaram algumas horas comigo oferecendo seus conselhos profissionais.

Maria Luiza Fioretti desde o começo da pesquisa ajudou a transformar manuscritos ininteligíveis em textos legíveis. Lourdinha Serra fez o mesmo com a versão final, com a ajuda de Solange.

Finalmente, agradeço à Fundação Ford que financiou parte desta pesquisa.

É impossível lembrar aqui pelo nome todas as pessoas que de uma maneira ou de outra foram extremamente importantes nesta longa trajetória que é a produção de uma tese. Elas certamente saberão reconhecer-se em vários trechos deste trabalho.

Introdução	01
I. O Espetáculo	
1. Um ponto de partida	27
2. A ambiguidade em três plano	50
II. Vida e Teatro	69
(Vida)	
3. Irrupção de Possibilidades: o projeto do grupo:	75
(Teatro)	88
4. O Fixo que muda: o texto	89
5. O móvel com as aparências do fixo: a dança	109
6. Infiltração do móvel no fixo: roupas e personagens	126
III. Os Tietes	144
7. O que é um tiete	148
8. O tiete mesmo	154
9. A família e os tietes	169
10. O lado apoteótico do espetáculo ou a nova cabeça sem pé no chão	187
(Conclusão)	
Dzi Croquettes versus Público (Guerra as classifica- ções: o andrógino?)	209

(As notas estão no final de cada capítulo)

I N T R O D U Ç Ã O

Miêle: "Muitas 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 feminos. Eu disse feminino.

Ator 5: (...)

Etc..

Peça DZI CROQUETTES (Boate Monsieur Pujol, R.J., 1972).

Profusão e simultaneidade de respostas alternativas oferecidas por alguns atores em cena, que em suma, não explicitariam nada senão confundiriam mais ainda a platéia ansiosa de compreender o discurso ético e estético da peça que assistem. A necessidade da explicação do nome Dzi Croquettes durante a exibição da obra - a carência de resposta precisa - aponta somente para a proliferação de perguntas colocadas sobre um grupo de quatorze atores ao longo de sua carreira artística, por seu público e por mim que convivi intensamente com eles¹. Os atores por derivação levavam o mesmo nome da peça. Apre-

sentaram-na a partir de 1972 nos palcos de Rio de Janeiro , São Paulo, logo na Europa em Lisboa, Paris, Turim, Milão e finalmente de volta ao Brasil até Março de 1976.

Em 1972 estávamos no auge da repressão política: a censura, o medo, a violência, a desconfiança eram nossos companheiros cotidianos, ainda que nunca aflorassem diretamente quer nas conversas informais, quer na imprensa. No teatro, o clima de insegurança era constante; até o último momento não se sabia se uma peça seria permitida ou proibida na sua íntegra. O teatro era visto mais como um lugar subversivo, em termos políticos, do que como um espaço de produção de cultura. É nesse momento que surgem os Dzi com uma proposta contestadora das categorias sociais vigentes fantasiada de purpurina, flores e paetês. Este trabalho pretende analisar o universo das propostas deste grupo na suposição de que apenas um conjunto de análises deste tipo poderá nos ajudar a entender o que foi este período que ainda nem acabamos de viver.

2

O espetáculo apresentado pelos Dzi era a expressão pública de um projeto de vida e teatro dinâmico que se formulava, desfigurava, e recuperava sem fim, no curso do tempo e como resposta prática a uma série de fatores internos e externos. A fórmula adotada exigiu de seus próprios autores-atores a contínua manipulação dos princípios que estruturavam a peça, fundamentalmente ambígua; da organização da sua vida comunitária e das estreitas relações mantidas com parte de seu público. Apreender analiticamente esta complexa dimensão é a tarefa desta dissertação. Pela aparente singularidade do tema convem abordar primeiro o histórico dos atores e da peça que representam para logo apontar os critérios de estudo.

A história Dzi Croquettes se inspira numa brincadeira em casa de Wagner (Santa Tereza, R.J.). Nascido em Bebedouro (S. P.), artesão de couro e dono de uma boutique, com 38 anos de idade na época do surgimento da peça, Wagner já se tinha matriculado na faculdade de Filosofia e Medicina para optar finalmente pela Escola de Belas Artes e o Conservatório Nacional. A amizade é o eixo fundamental de recrutamento do grupo que formariam². Consolidada no meio estudantil, conta com Roberto de 28 anos, criado no Rio de Janeiro, ex-aluno de colégio militar e empregado bancário, estudante de Belas Artes e Claudio G. de 28 anos, carioca bolsista do Conservatório Nacional. Concluídos os estudos, mais do que infiltrar-se na classe artística ou achar saída nela, a experiência frutifica privadamente. Acompanhados de imensa fantasia ensaiam personagens fictícios, se disfarçam e de fazê-lo descobrem as riquezas e sutilezas da representação cênica. Wagner escreve textos teatrais que os outros comentam e transcrevem. Foram dez anos assim.

A 8 de agosto de 1972, Wagner desiludido com suas aventuras comerciais (a boutique) e em procura de uma solução existencial encontra apoio em Reginaldo e Bayard. O encontro casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana (R.J.) que costumam frequentar, registra-se nas memórias como data de batismo de um projeto de vida e teatro que se chamaria Dzi Croquettes. Com uma resposta mais coerente com a circunstância, entre as múltiplas versões da escolha do nome da peça a explicação seria: "Eu sempre curti muito a pronome inglês *the*, também poderia ser o *zê* português. E como a gente no bar comia croquettes, porque não batizar o grupo Dzi Croquettes"³. Reginaldo, de 23 anos, devotado ainda a ternos e gravatas, trabalha no escritório de uma companhia de

aviação. Estava vinculado ao meio artístico por seu irmão Rogério de 20 anos que, tendo sido cantor de auditório na rádio e tendo feito pontas em filmes e peças de teatro se juntaria também ao grupo. Ambos de Miracema (R.J.) levaram até então vidas totalmente diversas: o caçula fugiu várias vezes de casa e foi um displicente aluno do secundário, o mais velho, desde sua infância, costumava intrometer-se nos negócios de seu pai e seu tio. Quanto a Bayard, de 24 anos, gaúcho, encerrou no terceiro ano sua carreira de arquiteto para ser modelo fotográfico e ator de ocasião ao transladar-se para São Paulo e Rio de Janeiro.

Wagner: "Era nossa necessidade de trabalhar em alguma coisa que enchesse nossas próprias medidas".⁴

Poderiam formar um grupo, fazer teatro, música e também montar uma boutique, um pouco de tudo e muita imaginação unindo "o útil ao agradável", alugando uma boate na Lapa (R. J.).⁵

Claúdio G.: "Fomos ensaiar lá, mas tinha mil grilos porque a gente não tinha dinheiro. A gente falava com a dona da boate, ela transando, badalando a gente, mas sempre arrumava grilo porque a gente ia gastar luz, água. Aí a gente resolveu comprar a boate por (...). Já éramos oito, não doze. Depois a gente ficou oito. Tínhamos que dar sinal, ninguém tinha. Foi uma virada dura e muitos se arriscaram".

Para Paulo, de 18 anos, a oportunidade apresentou-se na época que frequentava Santa Tereza. Carioca, desde há tempo rodava nas estações de televisão. Entre suas atividades de "relações públicas", uma delas era vender as roupas de couro de Wagner aos artistas de televisão. "Paulete sempre foi muito engraçado e daí a gente chamou êle" conta ainda

Cláudio. Ciro, de 19 anos, gaúcho, teria a seu favor suas aulas de dança. Sem completar seu ginásio, fugiu de casa quando o espetáculo "Hair" visitava Pôrto Alegre. Em São Paulo seria recolhido por um artista conhecido e futuro componente do grupo, que o levaria ao Rio de Janeiro como "namorado". Ali, no mundo do teatro e amizades, de preferência masculinas, conhece Rogério e Bayard que o introduzem em Santa Tereza.

Proposta teatral, ou melhor, ainda naquele tempo com pretensões de ser um "conjunto musical", exploram-se e desdobram-se as "antigas brincadeiras de casa". O teste das capacidades artísticas de cada participante vai no humor e na diversão. Para combater a "timidez, depressão e os problemas psico-sociais" improvisa-se um (auto) "grupo de análise". Ideias e ideais sobre a concepção de vida e probabilidades de mercado de trabalho, fixam a trama: "oito caras, dançarinos, pintores, músicos, nós, de repente auto-marginalizados do trabalho tradicional de teatro, procurando um meio de comunicação. A partir de um determinado momento, passamos a curtir uma vida 'underground' no sentido mais profundo"⁶.

5

O bom e surpreendente produto caseiro de alguns números e muita roupa, maquilagem e purpurina - estilo totalmente inovador naquela época sendo que mesmo a utilização de adereços teatrais estava há tempo fora de moda - são o suficiente para um primeiro contato com o público em duas espécies de pré-estréias num clube de Niterói e num programa de televisão de Flávio Cavalcanti (R.J., outubro de 1972). Mas nem por isso as expectativas levam-se a cabo: no mínimo faltava-lhes a independência econômica:

Cláudio G.: "Não sei se a dona da boate pensou que a gente era rica, aí quis o dobro. Largamos a boate e

continuamos ensaiando, procurando um pouco aqui e um pouco ali. Até que a gente começou a fazer aulas com Lennie. O Ciro trouxe êle, transava com êle e fazia dança".

Entretanto roupas e maquilagens, animação e dinamismo fervoroso foram o meio eficaz para atrair o futuro coreógrafo do grupo e interessar o empresário da boate onde este trabalhava. O encontro deve-se a uma situação que se repetiria por muitas vezes em outros contextos: "êles nem viram o que a gente sabia fazer, a gente estava se arrumando (com as fantasias) e desbundaram".-

A história Dzi Croquettes torna-se pública e garantirá seu futuro com a adesão do Lennie. De fato o grupo inicial tinha a função de preencher o tempo supérfluo do programa da boate, à espera da 'estrela' principal⁷. Mas esta, Lennie, anexaria seu número artístico com o outro e adotaria o estilo de vestuário escolhido pelos primeiros. Lennie, de 38 anos era figura conhecida do público brasileiro como "jovem mais ou menos comportado que dança na televisão e nas boates quase sempre vestido de branco. Nasceu no Brooklyn (Nova York), filho de imigrantes italianos e começou a dançar aos cinco anos de idade. Tendo completado seus 18 anos e participado da peça teatral "West Side Story", segundo êle, quis: "Viajar pelo mundo todo. Brasil pra mim foi uma parada dura (referência ao começo da década dos anos 60). Logo me apaixonei por tudo. Acho que foi o destino conhecer o Brasil"⁸, ou ainda "Você sabe, que apesar de tantas coisas que aconteceram na minha vida, como todo mundo sabe(...) este espetáculo é uma das coisas mais maravilhosas de minha vida"⁹. A razão segundo outro Dzi Croquettes, é que: "êle estava no Fantástico (programa da rede Globo de televisão)

que ia acabar e porque não tinha nada a perder, ninguém tinha nada a perder. Ele só podia estar com a gente porque é muito louco. X e Y (cantores jovens de renome) não fariam isso de juntar-se a um bando de gente desconhecida". Digamos que pelo menos viu como renovar um estilo e resolver o destino de bailarino, enquanto os outros aproveitavam a brecha para afirmar-se no meio teatral.

O estilo estético adotado cria certos receios. Lennie com sua grande experiência de confrontação com o público confessa: "No começo eu estranhava terrivelmente. Faltava-me a espontaneidade deles. Para por um espartilho e fazer uma rumbeira eu precisava de cuca desses meninos". Os atores criaram vestuários transgredindo todos os padrões socialmente conhecidos até então sejam tradicionais ou de fantasia. Mas a ressonância simbólica apontava sobretudo para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas. O flagrante constrangimento de apresentar-se assim - postura compreensível numa sociedade que tradicionalmente preservou o 'machismo' - ia porém de encontro a um complexo de expectativas públicas, próprias ao tempo que viviam. Sem dúvida já sensibilizados, informados com os movimentos das chamadas 'minorias' especialmente nos EUA e na Europa Black-Power, Women's Lib, Gay-Power, etc.), a adesão pública à peça Dzi Croquettes foi quase unânime. Dito de passagem e voltando à escolha do nome, os Dzi, se adiantam à crítica, posto que nalgum momento poderiam acusá-los de ter plagiado a idéia do espetáculo do mesmo gênero de um grupo norteamericano The Cockets (Califórnia, 1970)¹⁰. Na verdade, só tinham um vago conhecimento daquele grupo. A aceitação pública local junta-se o fenômeno de, à falta de outro termo, conversão às idéias e valores veiculados pelos atores por parte da

juventude paulista e carioca. Os Dzi apelidariam seus seguidores de *tietes*.

Claudio T. no começo era deles: "o espetáculo era tudo o que eu queria na vida, ia todos os dias". De 29 anos, do Espírito Santo, pós-graduado em arquitetura, bolsista na Itália, com alguma experiência de cenarista e desenhista de peças de teatro e novelas de televisão, teve o destino feliz de entrar no grupo: "fiquei mais amigo deles e um dia me convidaram a entrar no espetáculo".

Foram também descréditos. Alguns componentes (não citados aqui) desistem: "eles não aguentaram a barra da gente". E outros após ter-se afastado voltaram, como Benê.

Claudio G.: "Benê era uma louca, fazia porra nenhuma, ficava aí de bobeira na rua, na praia dando bandeira, a quela coisa.

Daí entrou para transar com a gente numa boa. Logo resolveu ir embora, não queria mais ficar. Quando chegou na Bahia (onde moram seus pais) depois de um tempo escreveu que queria voltar, estava arrependido. A gente disse que podia voltar só que não entraria no show, já tínhamos estreado, ele ficou de camareiro. Aí aos poucos entrou".

Como curriculum, Benê carioca, de 24 anos, trazia na sua bagagem três anos de Escola de Administração, alguns cursos de economia política, experiência de empregado bancário e uma série de trabalhos avulsos para sobreviver um ano na Europa.

Na boate Mr.Pujol os atores começaram trabalhando como assalariados. Com as ralas poupanças, seus figurinos e uns empréstimos individuais compartilharam a produção do espetáculo junto aos donos da boate. Mas no contexto do sucesso, sua

baixa renda individual comparada aos altos lucros da boate devido ao preço do "couvert-artístico" que, salvo o Lennie nenhum deles recebia, estimula-os a procurar novos destinos após quatro meses de trabalho (R.J. Dez. 1972/73 - Março) . Tendo em mãos apenas com que pagar sua passagem de trem, transferiram-se para São Paulo. Sem muita variação no setor econômico foram mais três semanas de trabalho na boate paulista Ton-Ton (Março 1973). Novos atores integram-se ao grupo, desta vez selecionados com alguma experiência teatral mais assentada, até chegar ao número de quatorze componentes, sendo que se apresentavam publicamente como treze. O último a entrar seria o novo 'camareiro' se bem que nos intervalos desta tarefa conquistaria espaço na representação teatral. Entre os novos componentes conta-se com Carlinhos. De 29 anos, carioca, velho amigo de Lennie por terem dançado juntos dez anos atrás, tinha feito carreira própria percorrendo a Europa com o grupo "Folklórico Brasileira" com posto segundo ele, "só de crioulos". Jarbas, de 40 anos, paulista, também adere: "no verão, na praia eles me chamavam de vovô, tinha muita afinidade com o trabalho deles e entrei em São Paulo". Advogado diplomado, era publicamente conhecido como barítono em desempenhos de música de câmara e tinha sido premiado na Europa. A composição do grupo se fixará definitivamente, pouco tempo após, com a incorporação de Eloi. De 22 anos, chegava de Bauru (SP) com uma experiência de "teatro de família" por ter trabalhado dois anos com o grupo "Transa Nossa".

Insípidos como temas, num clima que ferve do arejo do novo estilo de vida, da agitação frenética e do sucesso imediato, os históricos de vida pessoais se dispensam nas conversas entre eles ou com seu público. Quando

exigidos para satisfazer a curiosidade da imprensa ou a minha, por exemplo, insistem na troca de carreiras estudantis, das profissões anteriores ou a antiga posição artística. A indiferença com que se deixam especializações de grau terciário ou carreiras artísticas de prestígio não indica necessariamente uma dissonância com o passado. A valorização da experiência atual além de alimentar-se na "curtição", no "desbunde" - por apoiar-se num modelo sócio - existencial mais adequado a necessidades sentidas pelos atores - incide diretamente no conteúdo sócio-simbólico profundo de sua proposta. O discurso de auto - apresentação enfatiza voluntariamente que se trata de um grupo que primeiramente evitou os enquadramentos classificatórios usuais ou conhecidos. Assim como o grupo atraiu experiências e graus variados de estudo ou profissional, não criou barreiras, fossem elas de idade; de cor nos padrões tradicionais brasileiros, de nacionalidade ou, sutilmente, de lugar de procedência estadual; ou, ainda, de camadas sociais - se fôsse definido pelo status profissional ou poder aquisitivo dos pais - porque se uns eram filho de barbeiro, pai de santo, professores primários, bicheiro, gerente de cinema numa cidade do interior, outros eram filhos de militares de carreira, investidor na bolsa de valores, sem faltar o filho de uma das chamadas "famílias tradicionais paulistas". Como coroação desta negação de afinidades úteis para a classificação social, propo^{riam} imagens, símbolos sociais e estéticos questionando também os gêneros sóciossexuais conhecidos e utilizados naquela época no Brasil. Por tratar-se somente de atores masculinos, uma pergunta ou paradoxo já se coloca sobre esta última proposição. Não a abordaremos imediatamente mas é necessário indicar - já que é fora do alcance da dissertação esgotar esta

parte da realidade - que o limiar do *grupo* sempre foi rodeado de mulheres. Algumas delas pertenceram ao grupo principiante mas por razões pessoais (ou casuais) nunca estrearam. E a presença das outras será mencionada na continuação do histórico dos Dzi.

Da boate Ton-Ton (S.P.) a supressão de uma peça em cartaz concede-lhes lugar no teatro Treze de Maio, no mes de Maio de 1973. O evento imprevisto traz consigo resultados diversos de importância fundamental. Pela primeira vez, localmente, um grupo de homens suspeitamente "travestidos", isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino irrompem num teatro (economicamente) reservada a classes burguesas com preocupações intelectuais em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates, lugar destinado àquele tipo de espetáculo. Para orientar o espectador, os Dzi Croquettes sempre anunciaram nos classificados da imprensa (chamados tijolos) seu espetáculo como sendo um "show de travestis". Não obstante, naquela época respondem também ao apelo do público que os tinha classificado de "andróginos", variante mais florida (e aceitável) para o estilo estético que apresentavam. Da fase *Underground* ou também chamada *Dzi Croquettes 1'Internationale* (nome inicial completo) correspondente as boates Mr. Pujol e Ton-Ton (dez. 1972 - Abril 1973) passam a fase *Andróginos: gente computada igual a você*. O espetáculo continuamente agitado por mudanças internas faz honra ao novo sub-título da peça reservando a uma sequência o lugar central para discutir o tema.

O Teatro Treze de Maio (S.P. Maio - Novembro de 1973) garante-lhes também a independência econômica. Os atores formam comercialmente sua própria Firma Teatral (Grupo Treze).

entram na Firma como sócios num mesmo pé de igualdade, salvo Eloi que ainda não se integrou ao grupo. Dos lucros se fazem generosos salários, do excedente guardado em fundo comum se empresaria a peça protegendo-a com ampla cobertura publicitária. A euforia do sucesso confirmada dia após dia pela adesão de um numeroso público os leva primeiro a promover, logo a produzir uma nova obra teatral de autoria conjunta: "As Fadas do Apocalipse". O objetivo é alargar o grupo (ou como também se apresentam: a família) e lançar a versão feminina da peça Dzi Croquettes. Mas por ser as "Fadas do Apocalipse" um grande fracasso comercial e na manutenção por alguns meses de uma casa para alojar as vinte mulheres (Dzi Croquettes) do novo elenco, os atores acabam trabalhando todo o ano seguinte (1974). Salvo esta curta temporada de prosperidade econômica, o resumo histórico dos Dzi, nesta matéria, assemelha-se doravante às aventuras de Candide inspiradas por um Pangloss imaginário: "O dinheiro virá algum dia".

12

Para atravessar o pouco promissório horizonte pecuniário e poder estrear no Rio de Janeiro, envolvem-se num empréstimo financeiro privado, mas de altos juros. Nem acabam de estrear no Teatro da Praia (Fevereiro-Julho de 1974) e no meio de seus compromissos vêm sua peça, por um mes, censurada pelos órgãos oficiais. Na mesma época, após um ano de trabalho, Jarbas desprende-se definitivamente do grupo agravando a situação. Como se o tivessem adivinhado a composição do grupo se arredonda para o número de treze atores. Cada um deles assume parte do papel teatral do dissidente e cultivam com fervor sua obra teatral enriquecendo-a das últimas experiências. Neste período, a fase *Andrôgino: gente computada igual a você* vagorosamente cede o lugar a fase

Dzi Família Croquettes (Teatro da Praia, R.J. fevereiro-Julho de 1974). Entre outras coisas, incorporaram algumas idéias e motivos estéticos das "Fadas do Apocalipse". Entretanto, como se previnindo de uma nova submissão à censura oficial, preparam uma viagem para Europa que se realizará após terem pago suas dívidas. O mês de Agosto de 1974, de volta a São Paulo e instalados no Teatro Maria Della Costa, marca o fim deste esforço.

A renda de uma sessão do espetáculo vendido avulso a um clube de Santos financia-lhes a passagem para a Europa. O leilão de seus pertences, seu cenário e o aparelho de som, assegura-lhes uma curta moradia em Lisboa na ausência de um contrato artístico e de planos definidos. Num Portugal carregado de preocupações políticas internas, os Dzi albergam, como podem e pela terceira vez seu espetáculo numa boate, Frou-Frou que lhes garante apenas a sobrevivência (Set.-Novembro de 1974).

13

Os problemas que enfrentariam na Europa por serem um grupo teatral 'independente' e sem contatos importantes são tanto um mercado preso por empresários poderosos, quanto um sistema de teatro programado com um ano de antecedência, significando a carência de palcos vazios. Mais mal que bem em matéria de dinheiro, transladam-se para Paris no fim de novembro de 1974.

Seu padrinho, como empresário de ocasião, se bem que totalmente fora do assunto, será um americano de boas rendas. Instalam-se no Teatro de Rochefort de reputação decaída. Reconstroem seu cenário, equiparam-se de um novo aparelho de som e recomeçam os ensaios. Estréiam em dezembro de 1974 com

um contrato de seis meses de trabalho o que nos leva ao mês de Abril de 1975. Com grande esforço e inicialmente lutando contra uma imprensa que lhes concedia menos do que pouco espaço nas colunas de jornais conquistam seu público com ovação geral. Aqui, como em São Paulo outrora, na última representação teatral o público apinha-se na rua querendo entrar no teatro lotado. Mas, a falta de um local de trabalho os encaminha para outro rumo geográfico, implicando numa variação momentânea de sua proposta. O desconhecimento do mercado de trabalho europeu somado à opinião de alguns componentes do grupo de que empresários alemães que se oferecem é a melhor saída, os leva para a Itália. Trabalham um pouco no Teatro Odeon de Milão (Abril de 1975), outro pouco no Teatro Erba de Turim (Maio de 1975). Quando menos atinam vêm-se abandonados pelos empresários, com dívidas novas de cenário, sobrecargas de hotel e outras despesas não previstas. Sem diminuir seu ânimo assumem suas dívidas traduzindo este rigor econômico em força criadora onde se esboça cada vez mais a nova fase que trai as raízes brasileiras. Expressada no sub-título atual da peça, *Troupe Brésilienne*, a fase terá seu auge de volta a Paris.

14

Por causa da morte inesperada de Josephine Backer são convidados de urgência no Teatro Bobino que ela ocupava. Apesar do bom encaminhamento da peça mas sem conseguir um reajuste das normas do contrato de trabalho, abandonam a sala (Paris, Junho e Julho de 1975). Confinados a recompor tudo de novo, ou seja, cenário, ensaios e procurar um teatro, os atores se dispersam para férias européias. Durante esses meses alguns contratos para outros confins do mundo (Japão, Bélgica, Canadá) não se levam a cabo. Serão a pedidos da radio-televisão

alemã alugando-lhes o Teatro Hebertot, de Paris que o grupo se recupera (Outubro de 1975). Sendo tema de um filme de longa-metragem apresentam por última vez a peça nessa cidade. Saudosos do Brasil, sem todo o dinheiro no bolso, mas em mãos de um advogado que perderão de vista, voltam à terra natal (novembro de 1975).

A difícil estréia da peça no Teatro Castro Alves de Salvador na Bahia - por três vezes consecutivas censurada na pré-estréia - se encerra com uma violenta crise do grupo (Janeiro de 1976). Ela desencadeia a separação de Lennie, Ciro, Carlinhos e logo em seguida a de Benê (Janeiro de 1976). Os nove atores restantes se transferem para o Teatro das Nações, de São Paulo (Fevereiro de 1976). Nesta altura o nome Dzi Croquettes já está suficientemente ancorado no contexto, significando um estilo teatral e grupo específico, que não exige mais as antigas explicações para seu público e que reifica o enigma de seu sucesso inicial: "A palavra mágica Dzi" (texto da peça).

No entanto a magia desta palavra não basta. Por um lado a desintegração do grupo que se reflete na sobrecarga dos papéis teatrais a serem preenchidos, a falta de novos ensaios, a experiência a exigência de uma estréia imediata devida a falta de recursos econômicos (razão mais forte da destruição da unidade dos atores) foi uma base precária para essa nova estréia. Por outro lado, a pouca afluência do público ao teatro em geral nos meses de verão paulista e a surpresa deste mesmo pequeno público desconcertado com a transformação, levam ao fracasso comercial. Os Dzi começam a descreditar de sua fórmula e encaram seu destino em termos de uma nova peça: *Romance*.¹¹ Durante a encenação no

Teatro das Nações, a ausência accidental de dois atores os leva a convidar três mulheres (ex-Dzi Croquettas) como substitutas. Nas três semanas restantes da última apresentação pública da peça Dzi Croquettes, seus ralos lucros servem ainda para pagar as novas dívidas do grupo:

- "O último fica com tudo! diz um
- "O que, com as dívidas? Pergunta outro
- "Passamos anos pagando elas, falo do resto"
- "O que? Um monte de roupas, perucas, panos e ainda por cima sujou!" e, rindo acrescenta:
"Mas acho que era isso o barato da gente!"

16

O candor de um Dzi Croquette para pensar que talvez a experiência vivida, rica e colorida, vibrante de energia, calçada numa fantasia permeada de realidades e também de tensões, sofrimentos e decepções se deva a um par de andrajos fora do moda, já indica como os atores se envolveram nos acontecimentos. Eles responderam mais de maneira prática, e menos pela reflexão, a uma série de fenômenos sociais, sejam eles seu sucesso imediato, a adesão constante de parcelas de seu público que se transformavam em seguidores, ou a várias conjunturas e mesmo um determinado momento histórico no Brasil (ainda que não analise o tema).

Poucas vezes, uma expressão comum mas colocada pelos próprios atores - "Eu tenho a impressão de saber de tudo e ao mesmo tempo não sei de nada do que se passa" - define tão pertinemmente o universo de estudo, bombardeado diariamente pelas mais variadas e múltiplas respostas práticas. Em suma, estas respostas não derivam de uma postura anteriormente definida

e programada pelos atores, mas de uma dinâmica de ação estimulada a partir das circunstâncias. Se a história de um dia seria difícil de ser resumida pelos próprios agentes sociais, não o seria menos para um observador. E, é aqui que começa o problema da análise.

Em primeiro lugar, como retranscrever o contexto pesquisado pretendendo certa fidelidade aos princípios da mais clássica etnografia da qual Malinowski nos dava o exemplo? (1922). Como passar para o leitor esse universo florido e complexo-questão que levou o antropólogo polonês a escrever várias obras sobre um mesmo grupo social na tentativa de não cristalizar a dinâmica da vida trobriandesa.

Em segundo lugar, se impõe o dilema analítico, ou seja, enquanto pesquisadora, como dar-me a tarefa de descobrir a pergunta central que estava por detrás da irrupção de respostas que organizavam as propostas dos atores. O objetivo principal, como o de qualquer antropólogo, era descobrir o sistema conceitual que ordenava a vida desse grupo. De fato, desembarançar códigos sociais, desenhar grelhas analíticas para circunscrever os elementos chaves que organizavam a vida cotidiana dos atores, os significados sócio-simbólicos relevantes de sua apresentação teatral. Se posicionar frente ao mundo. A observação participante de pelo menos cinco anos resultaria porém numa frustração permanente frente a fluidez em todos os níveis de atuação dos Dzi.

Talvez convenha ir mais a fundo desta questão analítica dando um exemplo concreto. Diz respeito as hipóteses iniciais do trabalho.

Vi pela primeira vez o espetáculo Dzi Croquettes em Maio de

1973. Naquela época parte de seu público, a imprensa, já tinham selecionado alguns significados simbólicos da representação teatral posto que ela estava com quase oito meses de vida. A opinião pública privilegiava e centrava sua atenção sobre uma determinada categoria simbólica encenada na peça: o "andrógino". Em suma, era uma proposta de transgressão às categorias e gêneros sexuais (prescritos ou não) usualmente conhecidos e definidos no Brasil.¹² Adiantemos que a ousadia dos atores masculinos em incorporarem na sua indumentária teatral, roupas tradicionalmente reconhecidas como pertencentes ao gênero feminino podia trazer de reboque o panteão de significado contextualmente negativas atribuídas a tal empreendimento. Neste ângulo a intenção de escolher, por exemplo, como tema central de estudo a construção social das categorias sexuais parecia sugestiva. De fato tal abordagem não seria inteiramente descabida pois, numa época em que a repressão política e cultural chegava a seu auge, chamava a atenção uma peça teatral que parecia colocar em questão os preconceitos fundamentais da ordem reinante no país e que aparentemente girava em torno da "androgínia". As expectativas analíticas subjacentes eram no mínimo duplas. Por um lado, o suposto era que os atores por meio de sua representação teatral e pela introdução da categoria "andrógino" procuravam ou pretendiam estabelecer para si mesmos uma nova identidade social. Por outro, que os atores não poderiam manter a mesma proposta de transgressão às categorias sociosexuais na vida cotidiana como o faziam no teatro devido a pressão e confinamento que provocam os valores sociais dominantes.

Contrariamente às minhas expectativas estas suposições prematuras foram desafiadas e desmentidas de diversas maneiras na prática social dos atores. No mínimo digamos agora que resis

tiam de maneira tenaz às polêmicas e partidarismos criados em torno deles. Tentei aproximar-me destas questões - entre outras - mas acredito que a pergunta principal só ficou clara após ter percorrido vários caminhos abertos pela prática social dos Dzi.

A riqueza do conceito de prática é enfatizado por J. Kristeva que em parte reedita idéias hegelianas. Falando do discurso literário e referindo-se especialmente a Mallarmé, Joyce, Kafka e Artaud, a autora nos aproxima de sua noção teórica de prática. Diz ela: "Seus escritos subvertem o código ideológico (mitemas familiares, religiosos, estatais) ao mesmo tempo que o código da língua (garantia última da unidade do sujeito). Uma subversão que é uma *prática* e não uma derivação, porque ela *formula* não uma nova linguagem (no sentido simbólico, tético), mas uma rede simbólica que é o suporte imediato de um ritmo semiótico no qual se decifram por um lado o corpo *in* finitesimal (sujeito e objeto ao mesmo tempo), por outro lado e ao mesmo tempo os códigos naturais, ideológicos, políticos múltiplos" (1977:16)!³

19

Em outros termos e simplificando esta noção num exemplo concreto da prática dos Dzi, digamos que uma sessão qualquer da obra teatral dá uma visão do conjunto como obra comunal de seus autores/atores, cúmplice da dinâmica interna do grupo e do contexto onde se realiza, destacando os significados que aglutina em determinada época; no entanto, sem acompanhar várias sessões, se perde o conteúdo que iluminava os acréscimos cotidianos da substância teatral, ou seja, a recomposição da matéria vivida e pensada na ação e, conseqüentemente a expectativa que tal prática criava no seu público.

Acho hoje que a questão mais importante para os Dzi era como

decidir-se por um objeto de vida e teatro que evitasse enquadramentos, classificações, definições fechadas; ou inversamente preservar uma proposta que se alargasse, abrisse vão ao infinito. Sem transformar seu projeto num novo enquadramento, ou melhor, como conseguir transgredi-lo continuamente.¹⁴

Meus conceitos e estratégias analíticas vão emergindo no processo da dissertação. A bibliografia básica utilizada é francamente variada. Escolhi diversos métodos e conceitos, academicamente consagrados como instrumentos organizados iniciais de algumas partes de meus argumentos. Isto não sub-entende, que incorpore ou não distinga os fundamentos teóricos dos autores que inovaram aquelas estratégias analíticas. A continuidade e essência dos temas escolhidos na minha descrição e análise é o que dá consistência às conclusões as quais fui levada pela intensa pesquisa de campo entre os Dzi.

20

Dado os objetivos que me propus - contruir uma boa etnografia desse grupo - foge aos limites deste trabalho uma tarefa que percebo interessante : repensar a literatura antropológica do ponto de vista das classificações e transgressões. Veja-se por exemplo que esse foi o dilema de Durkheim (1828), quando questionava o "normal" e o patológico" ou o de Malinowski com suas preocupações pelas leis da organização social e sua quebra.

Perguntar-se como reproduzir e falar da verdadeira praxis simbólica e social que um determinado grupo de pessoas instaura, sem cair em sínteses fechadas ou precipitadas, acha também apoio numa preocupação recente da antropologia que E. Leach relembra: "seria muito mais fácil de compreender os fatos etnográficos se nós os abordássemos livres de todas essas hipóteses a priori. Nós nos interessamos pelo que são as

categorias sociais, não pelo que elas deveriam ser" (1966:53).

A seguir darei um breve resumo da dissertação -

Parte I: O Espetáculo

O ponto de partida é a descrição, seguida de uma análise, de uma versão do espetáculo que responde a um duplo objetivo. Por um lado detectar o "princípio organizador" dos diversos níveis em que se elabora a peça. Por outro, assume a função de levantar hipóteses gerais para poder - em capítulos posteriores - cercar e desenvolver o significado sociológico do espetáculo para os autores-atores e uma parcela de seu público.

21

A descrição corresponde ao espetáculo apresentado a 23 de Maio de 1973 no Teatro Treze de Maio (S.P.) (Cap. 1). É importante datar a versão, posto que a obra teatral sofreu modificações ao longo do tempo - processo retomado na Parte II. Porém, simultaneamente, como o aconselha a análise estrutural - cujas estratégias serão utilizados aqui - pode-se considerar a versão como não privilegiada: qualquer uma delas se estrutura da mesma maneira (Lévi-Strauss: 1955). A diferença entre elas está na escolha do enredo das sequências pelos atores. No tempo, esta variação dará como resultado um deslocamento na ênfase das categorias sócio-simbólicas numa determinada versão. A minha escolha responde ao objetivo de situar melhor os

atores na sua dimensão histórica por seu cunho social e teatral no contexto brasileiro - ponto que será tratado na conclusão.

Para poder orientar o leitor enunciarei antes da descrição da peça as minhas categorias de análise se bem que elas foram o resultado da pesquisa empírica. O espetáculo se organiza tanto na forma quanto no seu conteúdo em torno da ambiguidade. Defino este conceito a partir de uma reflexão de M. Douglas (1966) sobre as artes plásticas em geral e, versão elaborada por W. Nogueira Galvão em seu trabalho sobre a obra literária *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (1972). Em segunda instância (Cap. 2), como estratégia analítica - sem sujeitar-me a uma fidelidade analítica ou teórica rigorosa - parto de noções gerais próprias aos estudos antropológicos e semiológicos de linha estruturalista (Lévi-Strauss 1955; 1958/1959; Barthes 1953/1970). Detecto assim, como primeiro passo, elementos recorrentes em diversos canais de expressão (iluminação, decoração (...) papéis teatrais etc.). Como segundo passo, analiso brevemente um conteúdo simbólico expresso tanto na "ordem cronológica" quanto de maneira superposta e simultânea na peça (Lévi-Strauss: 1958/1959). Finalmente para avaliar prioridades na interpretação do significado sociológico da peça analiso a posição e relação de vários conteúdos simbólicos e formais que parecem estar "resumidos" numa sequência específica (neste ponto há uma semelhança com a análise de W. Nogueira Galvão na obra mencionada).

22

Parte II - Vida e Teatro

Na relação de elementos simbólicos entre si, que versam diretamente sobre a dimensão sociológica da peça, detectamos (e

destacamos) a estreita ligação entre as noções de 'vida' e 'teatro'. Por serem estas as categorias mais abrangentes, serão os elementos nucleadores da descrição e análise que segue, sendo que as outras relações simbólicas levantadas (indivíduo/grupo, sugestão de liderança/anulação de desigualdades, etc) se infiltrarão nas brechas da dissertação. Partindo da auto-concepção dos Dzi Croquettes sobre as noções de 'vida' e 'teatro' passo a expor dados da vida real dos atores. Trata-se de um breve levantamento etnográfico referente a organização interna do grupo, onde me guio pelos critérios que os atores privilegiam. Abordo temas gerais que versam sobre a organização econômica e habitacional, a distribuição de papéis sociais e tarefas e as relações que os atores mantêm entre si (II,3).

23

Em segunda instância e a partir do mesmo referente 'vida' e 'teatro' volto à dimensão teatral para testar a relação na sua idealização e prática social, numa dimensão temporal. Configurou-se que certos aspectos da composição teatral (o texto e sua recitação (Cap. 4), a aprendizagem da dança e a composição das coreografias (cap. 5) e a confecção de roupas e a dinâmica de grupo subjacente (ca. 6) permitem demonstrar como as duas dimensões (vida e teatro) se entrelaçam, se alimentam e se recriam mutuamente, dando lugar a eterna transformação da peça como reflexo e dramatização verdadeira de um estilo de vida. Há uma certa recorrência analítica na composição destes três capítulos: uma visão mais elaborada sobre os significados e as possibilidades que oferece a estrutura ambigua e aberta do espetáculo → quando é possível apontar o lado genérico da peça com outras manifestações artísticas: a utilização prática destas propriedades em termos de

manipulação e recriação pelos agentes sociais em questão; os componentes e fatores de re-elaboração efetiva no curso do tempo. A intenção é explorar a dinâmica do universo dos atores posto que é disso que trata a sua representação teatral.

Parte III - Os Tietes

No estudo dos Dzi Croquettes revelou-se como dimensão importante o enfoque pelo lado das relações sociais com o contexto mais imediato. A conjunção de 'vida' e 'teatro' provocou a adesão de grande parte de seu público masculino e feminino (chamados de *tietes* pelos atores) de maneira constante através do tempo e do espaço. Estando fora do alcance da dissertação abarcar as adesões européias, me restringirei ao espaço brasileiro.

A adesão é integral, consistindo em trocas contínuas de ambas as partes e em todas as manifestações sociais dos atores: trabalho, lazer, negócios, relações amorosas e vida cotidiana. Esta parte de público é a que dá a dimensão real dos atores pesquisados na articulação de suas trocas simbólicas, sociais e comerciais. Por meio de nova descrição etnográfica - que complementa a das partes anteriores - analiso: os critérios e definição do público pelos atores, levantando o paradoxo da postura social assumida por estes últimos (cap. 7); as características sociais do público costumeiro, a quantidade relativa de seguidores e as formas de aproximação aos atores (cap. 8); as relações que este público mantém com o grupo pesquisado e suas fronteiras reais (cap.9); e, finalmente, os critérios de adesão do público (cap. 11).

Estrategicamente a focalização adotada permite ser mais exaustiva em termos da dinâmica de grupo dos Dzi, encarando suas

várias facetas possíveis. Mas permite, por meio delas, sugerir também como as relações que os atores mantêm entre si e com os *tietes*, longe de ser um tema específico - como o sugerem as Partes I e II se encaminha como fenômeno genérico, atualizado, recorrendo a várias experiências sociais (sejam elas relações informais de pessoas com um objetivo em comum, "comunidades" como as estudadas por exemplo por Whyte, W.F. - (1943), Homans (1950) Abrams e Mc Mulloch (1976), organizações de outros grupos teatrais, etc.

Por trás do diferente, do próprio ao histórico dos Dzi Croquettes e seu universo social mais próximo, o leitor interessado nesta área de pesquisa descobrirá o ar familiar que emana do contexto desta dissertação. Além disso, a orientação geral desta parte do estudo visa avaliar concretamente as inconsistências das propostas ideais dos Dzi Croquettes (como por exemplo sua suposta "independência" econômica, social etc) e as explicações práticas do funcionamento do seu projeto de vida e teatro. Ressaltam as dificuldades que os atores em questão enfrentaram e o lado utópico da experiência social quando aplicado a grande número de pessoas.

25

Conclusão: Dzi Croquettes VS Público

A descrição e análise da interação dos Dzi Croquettes com uma parcela do público me permitiu alargar o universo de estudo demonstrando que a problemática dos atores era um assunto mais generalizado. Ao mesmo tempo, terá sido levantada reiteradamente a importante questão da pressão que o público exerce sobre as propostas iniciais dos atores. Procurarei mostrar como estas propostas que foram fundamentalmente de transgressão a uma série de normas e valores estabelecidos,

foram percebidas por parte de seus seguidores incluindo desta vez um público mais geral, como proposta de ação numa determinada linha que certamente não o foi no sentido sempre exato estipulado pelos atores. É exatamente este processo e a sua qualidade histórica que detalharei nas minhas conclusões, tocando como ponto de partida na problemática criada em torno das propostas em relação aos papéis sexuais. No entanto, o leitor que tiver apenas esta expectativa ficará frustrado porque gêneros e papéis sexuais são aqui tratados como um dos elementos conceituais da temática Dzi Croquettes.

NOTAS

(1) Assisti pela primeira vez o espetáculo Dzi Croquettes em princípios do mes de maio de 1973 e comecei a fermentar a idéia de escolher sua temática como objeto de estudo antropológico. Nesta intenção, mantive contatos esporádicos com o grupo de atores em questão até dezembro do mesmo ano (época do Teatro Treze de Maio, S. P.).

Em janeiro de 1974, a seu exemplo, me transferi para o Rio de Janeiro iniciando uma intensa pesquisa de campo que culminou com um convite para acompanhar a trajetória teatral do elenco numa viagem européia. Permaneci junto a eles um mes e meio em Lisboa (1974) encerrando logo após momentaneamente a minha pesquisa de campo. Cartas e comentários de amigos comuns que viajavam de um continente a outro enriqueciam o meu acompanhamento do histórico-em processo- do grupo teatral.

O relacionamento intensivo com os componentes do grupo seria retomado na sua volta ao Brasil (Janeiro 1976). A partir desta época a minha participação dissolveria uma distância ainda marcada até então: assumiria deliberadamente tarefas de administração ou indiretamente de financiamento da peça do mesmo modo que os atores e desempenharia uma atividade remunerada na iluminação da peça.

Observando a minha intromissão no grupo, um Dzi sugeriu que a minha dissertação exigiria um capítulo suplementar explicitando minha própria experiência perto deles, o que nas suas palavras consistia na "transformação de antropóloga em gente". Esta sugestão vai de encontro a um dos métodos consagrados pela Antropologia Social, isto é, a observação-participante e ultimamente os antropólogos tem dado grande importância na revelação deste processo. De fato e sobretudo em pesquisas de campo demoradas se estabelece uma relação mais complexa que há da observação - participante como se entendia antigamente, ou seja, a do acompanhamento das atividades dos agentes sociais porém sem uma interferência por parte do pesquisador. Atualmente os antropólogos tem dado maior ênfase ao relacionamento das duas partes posto que a sua presença irremediavelmente

incide de maneira objetiva no universo da sua atenção, quer queira ou não: por suas perguntas que levantam outras perguntas nos agentes sociais pesquisados, pela legitimação das pessoas que provoca a sua presença naquele meio etc.

Porém tendo em mente a pertinência destes dados científicos esta tarefa viu-se desnecessária neste trabalho. Como se verá adiante a análise mais profunda da representação teatral e da organização social dos Dzi Croquettes exigia a abordagem da rede primeira de relacionamento do núcleo principal. Trata-se de uma categoria social denominada de *tietes* pelos atores e que se aplica a qualquer pessoa que se interesse ou se aproxime deles. Desta maneira, estava automaticamente classificada ao escolhê-lo como objeto de estudo. Ao estudar esta categoria social, na dissertação as vezes me coloco objetivamente como pessoa, noutras estou implícito no conteúdo. De fato nada me distinguia de outros tantos *tietes*.

- (2) Uso letras itálicas quando me refiro às categorias sociais classificatórias escolhidas pelos próprios agentes. Teoricamente me apoio na clássica definição oferecida por Homans (1950: El Grupo Humano in Eudeba, Buenos Aires, 1972): "Entendemos por grupo certo número de pessoas que se comunicam entre si, durante certo tempo, e que são suficientemente poucas para que cada uma delas possa comunicar-se com todas as outras, não de forma indireta, através de outras pessoas, mas face a face" (1972:29). Quanto à amizade e interesse comum: "A resposta é que nenhum dois aparece primeiro plano, mas mingam juntos (idem:35).

Deixo propositalmente vagos os conceitos do *grupo* (família, gente, grupo etc.) porque como será percebido na leitura, parte de sua estratégia social não definir claramente nenhum desses termos. Entre todos os termos *grupo* é a auto-denominação mas frequente usado pelos Dzi Croquettes.

- (3) Veja - São Paulo, 1-7-73

- (4) Senna, O. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 4-12-1972.

- (5) Última Hora, 22/7/73.
- (6) Senna, O., Correio da Manhã, 4-12-72.
- (7) As aspas simples (') serão aqui utilizadas sempre que for necessário destacar um termo no texto ou quando ele é utilizado mais como lugar comum, que como tendo uma definição teórica precisa; as aspas duplas (") serão usadas quando for feita uma transcrição literal de um autor, da imprensa ou de um informante da pesquisa.
- (8) Viana, H., Diário de São Paulo, 11/7/73.
- (9) Idem -
- (10) The Cockets era uma das manifestações do Gay Power nos USA que estava em auge nos anos 71. Se bem como veremos a peça Dzi Croquettes vai mobilizar esta questão nos nossos centros urbanos também pode ser interpretado como uma continuação dos movimentos artísticos da década anterior (por exemplo o Tropicalismo). Como lembra R. Schwarz (1976: "Cuidado com as ideologias Alienígenas (Resposta a Movimento)" in O Pai de Família e outros estudos, Paz e Terra, São Paulo): "É certo que o atraso e a atualização tem causas internas, mas é certo também que as formas e técnicas - literárias e outras - que se adotam nos momentos de modernização foram criadas a partir de condições sociais muito diversas das nossas, e que a sua importação produz um desajuste que é um traço constante de nossa civilização"(1978 : 116).
- (11) É preciso insistir que esta dissertação se atém ao espetáculo chamado Dzi Croquettes (Dez.1972-Março 1976). Lamentavelmente está fora do alcance a possibilidade de incluir por exemplo a encenação da peça Romance de C.Tovar e W. de Mello que estreiou pouco após o primeiro trabalho teatral. Foi a continuação do Grupo Dzi Croquettes (Agosto 1976).
- (12) Apoio-me na taxonomia elaborada por S.Wallman (Difference, differentiation discrimination in Journal of Community).

Para distinguir o uso dos termos gênero e papel sexual. Segundo a autora:

Gender behaviour is the generalized corollary of sex class. Being in or having been slotted into a particular sex class, one behaves accordingly, to be masculine or feminine according to the norms of a given culture. The level is more problematic: even pre-cultural or non-cultural species show gender differences - most obviously in courtship behaviour-so it is useful to assume the differentiation itself to be "natural" and only the form it takes to the construct of any particular culture.

Within each culture, certain things are done, certain social tasks give rise to sex role. Legislative and social changes would seem to apply to this level most directly, but quite often aim wide of the mark. It may be that terminology is the least of our difficulties: we have still to decide whether sex differences observed and/or reported pertain to sex class gender behaviour or sex role.

A primeira vista as transgressões feitas pelos atores são mais gritantes no nível do comportamento sexual genérico: por exemplo combinam barbas com maquilagens - No discurso teatral, veremos porém que questionam também os papéis sexuais: assim num outro exemplo veremos um personagem obviamente masculino assumir a postura da "mãe" do grupo.

- (13) "Leurs écrits subvertissent le code idéologique (mythèmes familiaux, religieux, étatiques) en même temps que le code de la langue (garantie ultime de l'unité du sujet). Une subversion qui est une *pratique* et non pas une *dérive*, parcequ'elle *formule* non pas un nouveau langage (au sens symbolique, thétique), mais un réseau symbolique qui est immédiatement le support d'un rythme sémiotique où se déchiffre d'une part le corps infinitisé (sujet et objet à la fois), d'autre part et en même temps des codes naturels idéologiques, politiques multiples" (1977:16).

(14) Tendo concluído a minha dissertação Verena Stolcke permitiu-me a leitura de seu artigo 1978: "Women's Labours" ser publicado nos cadernos do CEBRAP. Embora seus objetivos sejam diferentes dos meus, nossas constatações levam as mesmas conclusões. A partir de nossas discussões Verena acredita que seja possível repensar teoricamente a visão antropológica das classificações sociais.

Parte I

O E S P E T Á C U L O

1. Um ponto de partida

"Se queremos estudar as regras éticas de uma sociedade é a estética que devemos estudar"

E. R. Leach *Political Systems of Highland Burma*, 1961 -

Dar uma imagem do espetáculo é falar de ambigüidade: "os artistas se assumem e se criticam, marginalizam-se no underground e caçoam do gênero, vestem-se de mulher e não se depilam ostentando largas barbas"¹. A trama não se desenrola como uma estória precisa, mas sob uma trilha sonora e efeitos luminosos que dão o clima e a medida do tempo, montam-se e desmontam-se quadros que perseguem um mesmo tema estético e simbólico.

"Mas, enfrentar o ambíguo não é sempre uma experiência desagradável. (...) Há todo um contínuo para o qual o riso, a repulsa e o choque contribuem em sentido diverso e com intensidade diferente. A experiência pode ser estimulante. Empson demonstrou que a riqueza da poesia provém da sua ambigüidade. Uma escultura é tanto mais interessante quando pode ser considerada seja como uma paisagem, seja como um nú de repouso. Ehrensweig chegava até a afirmar que as obras de arte nos dão prazer porque nos permitem ir além das estruturas explícitas de nossa experiência normal. O prazer estético viria então da percepção de formas não articuladas" (M. Douglas, 1970:50). A constatação resume a característica principal da peça *Dzi Croquettes*, que prendeu a atenção do público e da imprensa e fez com que sua forma e conteúdo fossem muito questionados: "talvez, já não valha mais a pena, se é que um dia valeu, discutir os *Dzi Croquettes* em termos puramente racionais".²

Simultaneamente delineam-se as dificuldades subjacentes de retransmitir essa experiência, no caso, primeiro a descrição do espetáculo e, em seguida, sua própria análise.

Ao penetrar mais profundamente no tema percebemos imediatamente que no espaço da ambiguidade "tudo é e não é" segundo as palavras de Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*. Walnice N. Galvão que consagrou sua obra *As Formas do Falso* (1972) ao desenvolvimento dessa frase e portanto ao "princípio organizador" do livro de Guimarães Rosa, aponta critérios úteis para perceber como é "construída" e onde "radica" a ambiguidade do romance. Curiosamente alguns deles são extremamente semelhantes à construção do espetáculo *Dzi Croquettes*³. Aqui, "tudo se passa como se ora fôsse, ora não fôsse, as coisas às vezes são e às vezes não são. Como, todavia, êsses pares não chegam a constituir-se em opostos, antes, vencendo-os o sujeito, alternadamente, sem que a tensão engendre o novo, não se pode falar de contradição mas apenas de ambiguidade" (idem: 13). A ambiguidade perpassa todos os níveis da elaboração da peça; por exemplo, no nível simbólico e social, os atores apresentam-se seja com características pessoais ou propostas da vida real, seja na ficção de seus personagens, no momento seguinte; melhor ainda, descobrimos vestes supostamente de mulher sobre corpos de homens, sem que os atores renunciem no entanto a sua condição de homens. Contrariamente, em *Grande Sertão: Veredas*, Diadorim é "a mulher dentro do homem". Lá, na estrutura da obra há "um padrão que comporta dois elementos de natureza diversa, sendo uma o continente e a outra o conteúdo" (idem:13). Como W. N. Galvão encontra no meio do romance um conto que desdobra e resume todos os níveis de composição da obra, encontramos,

com a mesma função na peça, Dzi Croquettes, uma 'festa privada' dos atores, dentro da representação teatral, que por definição é pública. Para permitir ao leitor penetrar no universo Dzi Croquettes, começaremos descrição da peça.

Teatro Treze de Maio, São Paulo, 23 de maio de 1973.⁴

Abrem-se as portas do teatro. Entra-se num saguão decorado com 'posters' coloridos com purpurina, várias fantasias, uma imensa fotografia de homens vestidos com algumas peças de mulher, encimada por um cartaz luminoso - *Dzi Croquettes*. Duas arcadas dão entrada à sala de espetáculo, que tem forma retangular e capacidade para 600 pessoas, "se se apertam" disse a bilheteria. A sala está dividida em duas áreas, uma para os atores e outra para a audiência. O teatro é de 'arena', com o cenário ocupando o centro. Consiste, perto da entrada, de uma enorme depressão circular com três níveis de onde surgem dois estrados, também circulares, de dimensão um pouco diferente. Estão ligados por um tablado e decorados com rostos que simbolizam o sol e a lua. Na mesma depressão, em um canto, está um equipamento de som, atendido por um operador. É a única fonte de música da representação. Mais ao fundo da sala encontra-se um terceiro estrado, mais alto que os dois primeiros, decorado com os continentes Americano e Africano, representando a terra. Nas paredes da sala, sobre um fundo celeste salpicado de estrelas douradas, destacam-se nuvens e normas em forma de personagens estranhos e rechonchudos, pintados em preto e branco. Em um dos cantos, perto da entrada, descobre-se a sala de operação de luz. No outro canto, uma tenda de tule transparente enfeitada de flores e estrelas. O resto da decoração consiste em algumas cadeiras, cabides

de pé sobre os quais são pendurados 'boás' de gaze coloridos e uma escada que vai até o teto, coberta de roupas que serão utilizadas na função. O teto mostra um efeito geométrico obtido pela disposição simétrica de sacos de pano que pendem separando os projetores um de outro. Também pendem do teto objetos heterogêneos como uma cadeira Luis XV, um rolo de papel higiênico, uma sandália de salto, uma pasta de tipo executivo de onde sai um lenço, um ursinho de pelúcia, um balde de praia de plástico, etc.

- "Life is a cabaret, mentira.. amor, amor e somente amor"

Uma luz difusa isola no meio do palco o personagem que diz estas palavras. Nem as suas vestimentas, nem a sua maquiagem combinam com sua voz grave e seu peito viril coberto de pelos. Uma touca rendada trespassada de fitinhas de cetim azul enquadram seu rosto estampado de purpurina, onde um cílio de papelão corta-lhe o queixo. Do canto de sua boca bem desenhada pelo batom vermelho pende um charuto. Um cocar de penas cobre as suas costas, e suas coxas estão envoltas numa saia enviesada de brocado marrom, deixando somente intuir suas botas pretas. Acompanhado de um som que estoura nos quatro cantos da sala, prossegue:⁵

"Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não somos mulheres
Nós somos gente (...) gente computada igual a você
Vocês querem uma flor, nós temos

aponta para um outro personagem que vai chegando

Vocês querem uma porrada, nós também temos

Só não temos duas coisas:
Não tem destino e não tem sexo

e dirigindo-se à audiência

Agora você, como está a sua cabeça?

E você?

Agora venham com tudo fazer uma nova cabeça

Porque dentro de já, já, já,

vai pintar uma família,

Muito pirada e muito maravilhosa

do limiar da mancha de luz vão surgindo outras figuras

Agora não se assustem não e lembrem

que foi uma palavra mágica

DZZZIIIII...*

31

Numa explosão de música, gritos, luzes que piscam, corridas de cima para baixo, o palco é invadido de "odaliscas, vedetes, viúvas, pierrôs, prostitutas clowns e rumbeiras":⁸ a família Dzi Croquettes se apresenta. Maquagem roupas e gestos os distinguem uns dos outros. Mas a indiferenciação de protótipos masculinos e femininos é comum a todos. Grandes cílios, bocas exageradas e a purpurina cintilante e colorida, formam desenhos psicodélicos, mancham seus rostos e corpos que exibem barbas, bigodes, suíças e pelos viris. Os vestuários delirantes englobam vestidos de lamê, maiôs de franjas e lantejoulas, malhas de balê desfiadas, combinações desajeitadas, chapéus extravagantes, perucas enfeitadas de bobies, flores e fitinhas combinados com fraques, colarinho de camisa

*Este trecho do espetáculo intitula-se *Monólogo da Abertura*, segundo os atores.

e gravata, meias de futebol presas a ligas de mulher e pés calçados com sapatos de salto ou botas pesadas e polainas . As cores gritantes, as roupas de tamanho maior ou menor, as fazendas rasgadas e a purpurina resumem o deboche. O empenho em caprichá-los até o mínimo detalhe resume a sutileza, o requinte.

De sua gaiola de tule florido, com seus braços magros e compridos, uma "bruxinha" enfeitiça o palco inundado de luz . Dois dentre eles entoam no microfone, uma canção marcial enquanto uns dez dançam: "Dzi Croquettes as internacionais". Os movimentos coreográficos são rápidos e precisos, e o que eles parecem dizer se dilue na complexidade do conjunto: um gesto - começado - genericamente masculino, se especifica - na ação - num feminino: a 'continência militar' se decompõe e se transforma num 'virar a bolsa'. Alternativamente um 'balanceio de quadris' se desdobra na expressão 'virilizante de força'*

32

A regularidade coreográfica se pulveriza a intervalos sucessivos. Os dançarinos espalham-se em desordem para serem recuperados, como se fosse na arena de um circo, pelo mestre de cerimônias, que cantando uma canção estrangeira da qual só se entende "The Clowns", os exhibe um por um à platéia.** Voltam a se ordenar para dançar "The world is a state, the state is a world that's entertainment" e voltam a se dispersar animando o estrado com suas borbulhantes presenças;

* Dança *Dzi Croquettes*

** *The clowns*

"presença maravilhosa dos Dzi Croquettes
cidadãos... made in Brasil
já avisei... gente computada igual a vocês"

A luz vai morrendo sobre as poucas figuras que permaneceram em cena. Formam com seus corpos, que se inclinam para trás, uma flor*. O mesmo foco de luz se acende numa outra plataforma.

Vestido com a jaqueta de um fraque estampada de flores, balançando sobre seu peito, nu se não fosse por uma cruz gamada de veludo, um personagem parodia uma melodia associada a pessoa de Marlene Dietrich. Assistem alguns 'nazistas'. A seu canto, com sotaque alemão, mas composto de vocábulos sem sentido:

"Das ist mun vi
Das ister parraná..."

responde, da sacadinha, num canto da sala, por cima da audiência, o estribilho. De inspiração surrealista, com cabeça de boneca ensanguentada de purpurina vermelha; uma vela e um telefone na mão, dois atores e outro cuja cabeça surge de uma caixa que lembra um televisor, descem em procissão para o cenário ao encontro dos primeiros. Todos em coro cantam: "oh my Lili Marlene".**

Na pista vazia agora, tendo trocado as suas roupas mas refletindo os mesmos princípios de composição, dois dançarinos desenhavam com grande estilo os passos de um tango varonil. Não

* A Flor

** Lili Marlene

dançam 'face a face', um deles oferece as costas a seu compa-
nheiro.* Em algum canto do palco, umas vozes afinadas gri-
tam escandalizadas "não, não...não". As "cantoras do rádio"
que, segundo a canção, "embalam o sono (...) e vivem para
cantar" aprontam-se para dançar um rebolado samba a empur-
rões. Por sua conta, "Barbara a rumbeira", descalça e de pei-
to nu, "ha venido quedar", arrastando sua saia de babados
nas três plataformas que formam o palco.

Este é novamente iluminado e invadido por todas as figuras.
Sem marcação precisa, cada ator inventa uma série de postu-
ras, falas, mímicas cuja relação de conjunto não tem explica-
ção lógica. Absorvido no jorro da música e tons de voz gra-
ves de "bárbara" respondidos por ecos de "bárbara" em tons
de vozes agudos, ouve-se vagamente: "Alô senhor Aparecido pa-
ra Bebedouro. Alô senhor Lennie Dale, para Campinas". O re-
quisitado, num simulacro de chamada telefônica, entre a can-
ção "Diz que deu/diz que dá/diz que Deus dará" e entre conse-
lhos perguntados a sua avó (um ator em cena) sugere que "na
vida a gente tem que se entregar totalmente".** Ao sinal de
um "one, two, three" quatro pessoas se embalam na dança do
"Shaft" que dura instante de um raio. A coordenação, rapi-
dez e exigência técnica de seus movimentos confundem-se e si-
multaneamente destacam-se a espalhafatosa presença de seus
companheiros, em cena.*** Procurando, nas margens dos es-
trados, seus boás coloridos, todos juntos agora cantam: "Eu
não tenho culpa de ser chic assim/ Eu nasci assim e vou mor-
rer assim".

* O *Tango*

** *Barbara*

*** *Shaft*

Ordenando-se, desordenando-se e reordenando-se compõem, dançando, uma nova versão de "Dzi Croquettes as Internacionais"*

Nos efeitos da luz que se acende e apaga a cada segundo, os corpos se contraem e descontraem como se fosse num filme de câmara lenta. Das caixas de som sai um rock inebriante.** Ao mudar de tom (mas não de ritmo) emergem na luz três bailarinos, de botas e vestidos de pailletê ou seda, que reativam a técnica numa esmerada dança.***

Ao estrondo do fundo sonoro, aos gritos e à cacofonia de tanta movimentação e colorido cênico, se opõe agora o silêncio. O vazio do espaço e o foco de luz distante apuram este momento que tergiversa a oferta de abundância por uma composição do íntimo cotidiano. Carregando um velho e gasto boá na mão, e arrastando suas sandálias, de tiras quebradas, purpurina rosa desmaiado, como se fossem chinelos, apresenta-se um personagem cantando com voz afinada:

"Mata, mate-me depressa
que meu sonho já acabou
Tento caminhar por esta estrada
Tão vazia e sem cor (...)
Mata-mata-me depressa
Que meu sonho de amor acabou"

A um tiro de espoleta, sem brincar de morto, anuncia que é o canto que "acabou". Dois ou três atores, envoltos em toalha de banho e toucas de plástico, acodem prontamente com

*O monólogo de Abertura, "The Clowns", "a Flor", "o Tango", My Lili Marlene" "As Cantoras de Rádio", "Bárbara", o Shaft e o "Dzi do Boá" são genericamente chamados pelos atores de "Abertura do Show".

** "There it is"

*** "James Brown"

guaranã, talco, desodorante, para fazer a sua 'toilette' com sarcasmo.

Os lábios pintados, a base e o blush bem composto no seu rosto, os longos cílios delimitando a beirada de seus olhos aludem à expressão bem reconhecida de 'mulher' envolta numa peruca desarrumada. Seu corpo de homem é modelado por uma velha combinação de cetim azul cuja alça de pérolas escorrega de quando em quando sobre seu braço.

Lembrando uma velha atriz, o ator entra na simplicidade do seu discurso. Cumprimenta em várias línguas o público brasileiro, inglês, francês, alemão, japonês, incluindo os "hippies que são um amor apesar de tudo" e a "turma da pesada", arrastando humor em fartos comentários pontilhados, rítmicamente, por um fanhoso "gente". Ao pessoal muito especial do "underground" deixa a sua "humilde colaboração em termos de pesquisa". Esta apresentação faz o júbilo da plateia. E o personagem pergunta: "de que que vocês riem?" e com ar de resignada lassitude prossegue: "Pesquisa essa que fazemos com o maior sacrifício das nossas vidas. Vocês pensam que é mole, que é fácil fazer underground no cú da ma- drugada? É difícil pra cacete, sô para falar com essa voz fina com a qual eu vos falo-lhes, eu tive de fazer um curso especializadíssimo na Tchecoslováquia. Um amigo meu, gente, um amigo meu, desembestou a falar fino e nunca mais ele falou grosso". Insuflando pontas de verossimilhança a seu texto ironiza a aprendizagem teatral. Para ter crédito da audiência recorre a técnica de ilustração retrospectiva a semelhança da indústria cinematográfica ou das histórias de quadrinhos: manda chamar as suas alunas de balé para fazerem passos desencontrados de balé clássico.*

Eis a oportunidade para cada ator, um por vez, de fazer um concurso de suas aptidões e achados teatrais, achados nem sempre presos ao roteiro inventado para substituir ou completar a cena em questão. Após, um demorado diálogo incompreensível com sotaque alemão, no qual a 'aluna' sempre 'vomita' as suas palavras, batendo bota contra bota e levantando o braço direito onde destaca a cruz gamada, a 'professora' a reprime: "Não, Maria Onde você comprou o seu ursinho?"; "Ah: Foi na José Paulino, mein professor" responde envergonhada a aluna.

Mas se a cena pertence a cada personagem por turno, não deixa de ser o regozijo dos outros que se ocupam em brincar com o público, expressar-se com gestos lúdicos ou uma situação inventada como uma 'briga de duas alunas', continuando até sua saída e nos bastidores. O resultado é que as diversas pantomimas acabam devorando o tempo teatral dos protagonistas momentâneos; no entanto, impregnando o espetáculo de uma inusitada animação.

Novamente a sós, o personagem principal prossegue representando, sob os pedidos de um imaginário diretor de teatro, uma "baronesa" que "quase não respira, sabe andar, sabe onde ela mete os pés, e tem aquele olhar de torre de castelo, enfim que se comunica muito pouco" e uma "mundana", "uma mulher de vida fácil, bem fácil, ou seja uma puta". A superposição da representação teatral com a pequena reflexão sobre formas de submissão do sexo feminino a determinados comportamentos sociais terá um desfecho inesperado para a audiência. De início não se percebe claramente a proposta do ator nos seus olhares e acenos calorosos à platéia. Finalmente, se detém na frente de um homem, por volta de 25-35 anos, acompanhado

de uma mulher, e o solicita a fazer uma "pequena demonstração teatral". O escolhido só consente sob a pressão do público, alentado pelo ator. No palco, este cria um clima de confiança perguntando-lhe o nome, a profissão, o signo do zo díaco e se está nervoso. O auge da dramatização se realiza quando o espectador em questão, é provocado a assumir seu tradicional papel de 'macho' tendo que convidar o ator, com sua masculinidade mal camuflada pelas roupas de mulher, a "passear por aí", isto é, em termos mais vulgares a 'cantá-la). Após 'esta' insistir e o outro consentir, se desmancha o suspense e o ator declara: "Vocês perceberam? Obrigado coisa, você é uma santa" (veja-se a zombaria na inversão da conjugação, acompanhando o coajudante do momento, outra vez para a platéia. "Perceberam? As putas são mais comunicativas, as putas não falam, mas atacam".*

38

Dos camarins vai chegando um personagem esdrúxulo vestido de maneira a contrastar fortemente com o que vai recitar, que, sem outra introdução, declama com gestos aloucados. "A Pátria" de Olavo Bilac:

"Ama com fê e orgulho a terra em que nasceste
Criança, não verás nenhum país como este (...)"

Subtamente incomodado, num "com licença, obrigado, desculpe" se retira. O ator do monólogo esclarece que tinha vindo para lembrá-lo da sua "aula de provérbios" e recita alguns: "A união faz a força"; "Mais tem Deus para dar do que a porra do diabo para carregar"; "Mais vale um soutien na mão do que dois peitos voando" e "Passarinho que come pedra sabe o cu que tem". Oferecendo, como se fossem receitas de cozinha, sorrisos

* "A Puta"

teatrais, homenagens e um deboche de "apoteose" termina seu curriculum teatral.* Como ondas sucessivas voltam ao palco os outros atores, os passos de dança e as falas que se multiplicam e se simplificam.

Relembrando Marilyn Monroe de peruca loira mas embaraçada, a sas, vestido longo de veludo vermelho, no qual, como uma protuberância maligna, se destaca um peito só, um indivíduo, com voz afinada canta sob a melodia conhecida "My heart belongs to daddy" palavras sem sentido entrelaçadas num "to be or not to be - to be two - sabonete Lux das estrelas". Esta peculiar reelaboração, em que se fundem, sem escrúpulos, palavras Shakespeareanas, a letra da música em questão e uma propaganda, ilustra um balê que, por sua conta, apela à imagem de marca do filme "Cabaret". Cinco atores fazem evoluções estilísticas em torno de suas cadeiras. Se malhas e botas sugerem a idéia de um vestuário de conjunto, asas, penas, coroas, flores, tipos de meias etc., insistem na diferença de cada um.**

39

A total diferença das roupas volta a predominar ao surgir a música do conjunto americano "Mandrill". No foco de uma luz indiscreta que os apanha trocando de trajes no palco, cada ator é apresentado por seu nome verdadeiro e seu signo zodíaco.*** Logo se lembra o passado cinematográfico numa música em cujas pausas se discute o presente na base do "underground" na moda no início da década dos anos 70.

* A cena incluindo "As Bailarinas" e "a Puta" é chamada de "Monólogo". Afim de evitar equívocos utilizarei a partir daqui a denominação "Monólogo de Madame".

** 'As cadeiras

*** Signos ou Mandril

Tanto os textos sem nexos, como os passos descompassados de dança formando cirandas infantis que se desfazem num dispersar dos bailarinos, parecem enfatizar os direitos à criação individual. Na sua combinação preta, um só brinco, de brilhante, um colar de pérolas uma meia branca e outra preta, um cantor com voz apurada de barítono canta:

"Vecchia América, do tempo de Rodolfo Valentino
Jean Harlow era estrela, Frank Sinatra era bambino
Sonhadores, sonhadores não tem mais
Gira a roda, gira a roda, quem dá mais"

Na interrupção do estribilho se aproxima de outro ator para indagar o significado de "underground". "É que eu sou casado, tenho dois filhos a minha mulher trabalha fora e ela me dá a maior força para que eu faça teatro, e eu procuro fazê-lo da melhor maneira possível" responde o interpelado, vestido de maneira tão absurda quanto o primeiro.

40

Simultaneamente, num outro canto do palco, golpeando seu peito na mais sagrada postura de devoção, outro personagem susurra para quem possa ouvir: "é minha culpa... onde já se viu, é um absurdo... é um escândalo". Mas desmente a sua imagem de santidade ao virar as costas. Da sua túnica de cetim azul adornada de renda branca na gola da suas asas brancas, do seu véu preto preso a uma grinalda de pequenas flores, não fica senão o perfil desenhado nos lados de seu corpo. Agora se ostenta em toda a sua nudez se não fosse pelas boatas de pelica no seus pés. Renovam-se cirandas, o canto de um segundo estribilho e recomeça a pesquisa e a confusão no palco:

Cantor: "Você seria capaz de explicar o que significa

underground

Ator : "Fazer teatro é um barato. O teatro ama o povo.
O povo ama o teatro. Enfim, underground...
underground..."

Cantor: "Esqueceu?"

Ator: "Esqueceu? Esqueceu?. Envergonhado se afasta en-
quanto o cantor procura um outro.

Cantor: "Meu amor, você acha que assim vestido alguém
poderia dizer que se está expondo ao ridículo?"

Ator: "O que vem a ser ridículo?"

Cantor: "Bem ridículo é ridículo, ora bolas!"

Ator: "Ora bolas eu sei o que vem a ser, mas ridículo
é uma resposta difícil de se perguntar"

Jogos de palavras que tecem o humor na sua falta de sentido. Mas, e isto é o importante : são falas que cobrem outras falas - as dos outros atores - e estas são cobertas pela música como se fosse a intenção do espetáculo de separá-los mais ainda de seus significados. Se os textos são articulados e recitados até o fim, na realidade o público mesmo que assiste uma, talvez duas ou três vezes a peça, nunca terá a chance de saber como terminam aquelas respostas cujo som foi absorvido no vozerio ou pelo volume da música que recomeça. A sequência chegando a seu término, ouve-se nitidamente (o underground) "é o metrô"*. Esta proposital balbúrdia, desordem cênica e falta de rigor técnico é ressaltada, pelo contraste, na figura que se segue.

41

No mesmo desempenho impecável, de todas as suas aspirações, a mesma pessoa que iniciou o espetáculo, cintilando pela purpurina e strass do seu biquini, desenha os passos fortes e

* *Vecchia America*

frágeis da mais estudada dança. As batidas para frente e para trás de sua cabeça e as flexões dos joelhos, que descem bruscamente para apenas aflorar o chão, provocam a admiração do público*.

A agitação volta ao cenário com outro cantor, de chapéu côco, vestido branco de franjas, que anima um rock:

"Let me sing, let me sing
Let me sing my rock and roll
Não vim aqui cuidar dos seus problemas
O seu Messias não chegou
Eu vim rever a moça de Ipanema
Eu vim dizer que o sonho, o sonho se acabou"
(.....)

Casacos de couro, bermudas, óculos de motociclista, saínhas curtas, seis atores acompanham o ritmo desenfreado dos anos da década de 50.** A este quadro sucede-se outro que cobre a sua atmosfera de alegria, transformando-a em sombras. Em roupas de luto, olhando-se num espelho um personagem mergulha e se perde na poesia de Cecília Meirelles:

"Eu canto porque o instante existe
E minha vida está completa
.....
Se não fosse por essa solidão e abandono
Vocês não seriam vocês e eu não seria eu"

Entoando então com voz calorosa de barítono, canta em francês "Ne me quittes pas" de Jacques Brel.*** Das margens do

* *Cayuco e Seeds of Life*

** *Let me sing*

*** *Ne Me quittes pas*

sofrimento e dor brota o rebuliço de uma festa cinematográfica privada.

"Como todos os anos, eu faço neste mesmo dia, eu comemoro o aniversário de um amigo meu. O ano passado eu trouxe aqui no meu apartamento o Holliday On Ice, vocês se lembram? Este ano eu tenho uma surpresa agradabilíssima para vocês. Advinhem quem vem para jantar? Ou melhor para cantar..." Com roupas debochadas, que seguem o mesmo tom de todas as anteriores, vão chegando os convidados. A 'anfitriã' os anuncia, um por um na sua entrada e os estimula a se manifestarem através de um canto ou uma caricatura gestual, mas a diversão é muito mais para o palco do que para a platéia.

Com voz estudada e de trêmulos precisos de barítono consagrado, "Mr. Jarbas" canta uma velha cantiga anônima francesa. Desafiando-o na ironia e fazendo-lhe coro desafinado, a sua "trupe As Piradas do Ritmo" acompanham com apitos, matracas e chocalhos. Cada uma no seu tempo 'Dalva de Oliveira' e 'Maysa' se expressam com seus cantos subitamente truncados. A primeira com voz deformada pelo tom alto de voz, a segunda pelo tom grave e rouco. Paulette trazendo para o palco - como Jarbas - seu nome da vida real, completa a sequência.

A grandes passos com suas pernas peludas nas sandálias de salto brancas, 'Mae West' percorre de lado a lado o cenário seguida por um par de 'convidadas' na expressão apaixonada das 'fãs' de tão querida super-estrela. Reajustando, de vez em quando, seus óculos gatinho contra o aplique que transborda do seu turbante, anuncia ter trazido um "filme de grande sacanagem". O espectador atento descobrirá na confusão de tantas personagens e historinhas simultâneas, que uma falsa criança com ar de má vontade, num gesto lento e indecente, desprende da

suas axilas um tufo de pelos grudados na costura externa do seu vestido. E, com ar mais resignado ainda, repete a cena, tirando outra massa de pelos da sua calcinha bufante. Mas o mesmo espectador não terá a oportunidade de apanhar, no mesmo instante, a conversa de duas 'convidadas' que puxam em alta velocidade, de um lugar para outro, um carrinho de boneca; a solicitação, de outro ator, à audiência, de "desenhar um cordeiro porque tem muita gente por aí sem fazer nada" ou as gargalhadas provocadas por outra brincadeira qualquer, que animam outra platéia: a dos atores.

A 'anfitriã' não se perde na organização da sua festa e indignada pelo 'streap-tease' proclama "eu tenho algo melhor para vocês, eu tenho a minha mágica", a qual num gesto apoteótico dá-se a tarefa de fazer desaparecer uma "pulguinha". 'Vivian Leigh' aparece em cena e em tom patético declara uma versão reelaborada do "Vento Levou". Circulando em torno do palco e formando com suas mãos um gesto que lembra um alto-falante, um ator grita: "Atenção, concentração é uma cena dramática". Ainda outro ator reconstrói caricaturalmente todos os gestos da 'atriz' que declama. Enquanto isso, como se fosse o retorno do mundo das trevas, na meia escuridão de outra plataforma, surge a figura de 'Billie Holliday'. A imitação dos gestos e de seu semblante são perfeitos, assim como a dublagem das palavras de uma canção original que passa em 'play-back'. Os gritos, os risos, os diálogos sobrepostos se calam e dão margem ao silêncio. Os 'convidados' compenetrados sentam-se em torno do estrado. Nessa solenidade tanta concentração constrói-se milagrosamente o espelho do teatro dentro do teatro. É só por um instante. No apogeu desta compenetrada cena em coro reclama-se 'Gal'. 'Gal', que segue,

se copia a figura do original, canta, ao contrário, com uma voz bem masculina.* Para dar fim a festa relembram o "tempo da roça" formando cirandas infantis ao compasso da música "Serventeen":

"Florestas de concreto canalizam o vento
Destrói o trovador o meu herói computador
Do céu corre um lamento, uma paz ausente
E volto a paz antiga, fujo do presente
E deixo a cidade lá pra trás"***
(.....)

Logo depois é o tempo das "empregadas". Ao som de "eu sou assim" do conjunto musical "O Novos Baianos", três bailarinos vestidos de macacão de posto de gasolina se embalam num samba engenhoso e de coreografia estudada. Só os faz diferentes uns dos outros suas toucas, aventais, sapatos de salto ou bota e algum outro detalhe.***

45

Num clima de sonho, o corpo preso pela malha rasgada onde brilha nas cadeiras o tapa-sexo de strass, totalmente recostados no chão da primeira plataforma - a mais distante dos camarins - a mesma pessoa que tinha levado o "Monólogo de Madame" e animado a "Festa", deleita-se agora como se fosse num jardim imaginário. Recita com voz grave enquanto ao longe se escuta a música "Assim falou Zaratustra" (Richard Strauss):

Mas quando chegarem os atores, cantores, bailarinos e os flautistas, comprem suas ofertas, pois eles

* Festa

** Serventeen (sic)

*** A classificação do motivo do quadro foi feita por um dos atores; a denominação é o nome da música: *Eu sou assim*

também colhem, incensos, que a pesar de serem feitos de sonho são como bálsamos para nossas almas. E, mesmo que vocês e nós não queiramos o nosso planeta, o nosso casulo passa neste instante por uma grande transformação: nós os homens, nós as mulheres, estamos entendendo graças a Deus. A duas formas Animus e Anima estão se igualando. Todos já temos lido, é claro, Carl Gustav Jung... dear, voar para o ar, voar, soltemos as borboletas, voemos com elas, vamos buscar o céu, a felicidade, voai borboletas, voai, voai"

Abrindo as suas asas, asas de retalhos, listadas, estampadas, floridas, evocando todas as cores, na plataforma do meio, dançam as 'borboletas': no mesmo compasso, imitando uma a outra com gestos idênticos para se perderem finalmente na escuridão do palco*. Levada pelo texto chega então a coreografia possivelmente mais marcante na memória do espectador.

46

No espaço de uma dança a audiência parece ter a esperança de decifrar de golpe o sentido de tantos códigos, seja estes superpondo-se, desafiando-se, completando-se ou contrapondo-se como até agora. Falo dos gestos, da roupa, das palavras. Neste momento o ator parece condensar numa frase, a chave das propostas transmitidas até agora na peça:

"E eis que surge o novo renascimento, e com ele um novo ser trazendo toda a força do macho e toda a graça da fêmea. É fácil com ele viver e atendê-lo, eu só não sei explicá-lo e o faço com um grito Ahhhh,..... é o andrógino"

* *As Borboletas*

O limite dessa chave é apontado pela voz sarcástica e estridente que contraria o tom dramático da frase. Surgem três corpos atléticos cobertos de rendas desfiadas, uma luva de box borrada de purpurina numa mão e na outra uma luva de cetim coberta de anéis e pulseiras brilhantes; as forças viris se envolvem e se perdem em gestos delicados. Irupção e desfecho de uma luta violenta amortecida na derivação dos sentimentos eróticos. Para fugir de um quadro por demais significativo, emergem plenamente, outra vez, os códigos que dispararam e se misturam:

"A pulga e o carrapato são dois bichinhos que grudam no pêlo dos animais irracionais sugando até sua morte. Eliminemos esses bichinhos de nós. A formiga é um inseto vivo que nos cerca por todos os lados; por mais que façamos para eliminá-lo, não conseguimos. Segundo informações científicas, a formiga mantém uma sociedade perfeita. O papagaio é uma ave que, por incrível que pareça é chamada de irracional. Se nós ensinarmos o papagaio a falar, ele falará: arara , arara..."

47

O lado racional desse mundo 'irracional' estoura de bom senso frente aos farrapos humanos e aos produtos de sua cultura: numa procissão sucedem-se os personagens, que na sua distorção relembram "Estátua da Liberdade" mancando, um drácula arrogante, as testemunhas de um funeral, a velhice e a pobreza, um anjo redentor (ou exterminador?):

"O urubu é outra ave, mas só que come carniça. Se nós morrermos no mato sem cachorro, provavelmente seremos esta carniça. E segundo informações científicas, só o amor constrói".

Enquanto isso isto é recitado, em cena, um 'bispo' bate numa 'freira'*

Entra-se então na resolução da peça (*Final* do espetáculo). No entanto, todas as proposições e formulações iniciais são reforçadas novamente. O retorno ao cotidiano começa pela apresentação dos atores, mas a mesma se envolve de fantasia. Saindo da sua meia escuridão, mudando a sua voz de falsete para uma grave e despedindo-se lentamente da sua peruca que descobre uma calvice avançada, dos cílios que remarcavam o contorno de seus olhos e enrolando a parte superior de seu maiô até a cintura, o ator prossegue enquanto os outros chegam em cena:

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

"E eu?" grita mais alguém, "Ah! é a mágica da companhia" esclarece o apresentador*.

* *Desfile*

** *Apresentação da família*

"Dzi Croquettes vai tirar a roupa". Este grito parece ser u ma disposição para marcar a saída do palco e sua reincorporação na vida cotidiana. No entanto, nus (com tapa-sexo) identificando-se como homens mas, munidos do seus boás e ainda maquilados, questionam a veracidade desta última proposição ao repetir, de uma outra maneira a proposição inicial recitando "gente computada igual a vocês".

Ao som de "Dzi Croquettes as Internacionais", largando e recuperando sucessivamente seus boás, repassam os momentos principais da Abertura do espetáculo: "Lili Marlene", "Vão reunidos/Num grande abraço/Coração do meu Brasil". Desprovidos de suas roupas, isto é, diminuindo a quantidade de informações expressas de uma vez só, denota-se melhor a marcação estrita que rege a ordenação e desordenação das coreografias. Como se não pudessem dar fim a peça acumulam repetidas 'apoteoses' finais:

"Gente computada igual a vocês, o Yê
Que loucura, que loucura, que loucura genial,
eu vi Ali-Baba e os quatrocentos e quarenta ladrões
que loucura, que loucura, uau
não me levem a mal, não me lavem com sal, eu não
sabia (bis)
The world is a state, the state is a world, that's
entertainment"

Uma voz grita: "Amor...Amor..." ao som de uma descarga de banheiro, enquanto os outros se esfumam. A 'bruxa' se precipita sobre o ator que iniciou o espetáculo. "Acabou"*

NOTAS

- (1) Magaldi S., Jornal da Tarde, S.P. 17-5-73.
- (2) (Triguerinho R., Shopping News City, S.P., 18-8-74.
- (3) W. Nogueira Galvão faz da procura da ambiguidade no livro Grande Sertão: Veredas, objetivo em si do seu trabalho. No nosso caso a análise da estrutura do espetáculo serve somente como base analítica para organizar os capítulos seguintes.
- (4) Sobre a necessidade datar o espetáculo ver (Cf: 21) da Sinopse.
- (5) Para evitar a repetição do 'sic' advirto aqui que as citações entre aspas são literais: não observam concordância gramatical ou 'eram' de acordo com o espírito do espetáculo.
- (6) Revista Veja, S.P. 1-8-78. A denominação das fantasias pelos atores são o objeto, parte II (4).

2. A ambigüidade em três planos.

Neste espetáculo, em que transbordam informações simultâneas, a melhor maneira de iniciar a análise do princípio que o estrutura é "evidenciando as articulações principais" dos diferentes níveis de expressão (Lévi-Strauss 1973:157)¹ Todos eles sugerem a ambigüidade, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos e acessórios teatrais; mas estes níveis são heterogêneos quanto a substância. Temos assim o cenário, a técnica do movimento, a ocupação do espaço, e vestimenta, o texto, entre outras coisas. A apresentação do enredo, a encenação, as coreografias e a elaboração da peça são de autoria dos atores; no entanto, para enriquecer o argumento vou começar pelo elemento mais externo à participação deles: a iluminação da peça. Ela foi inicialmente montada por um profissional do meio artístico, mas passou a ser manipulada por membros do grupo.²

50

A iluminação

A função tradicional da luz, de orientar o espectador para o significado central de uma determinada cena ou ainda sugerir um clima, não dá conta do recado nas partes onde há excesso de informação na peça. Desta maneira, mesmo sendo excessiva, a iluminação ainda é insuficiente. Enquanto se aplicava em decifrar o código e aprender a profissão de iluminadora, uma amiga dos atores reclamava: "Realmente não podemos eu e o X, seguir a peça com dois canhões. Aliás, eles (os atores) abusam dos canhões". A iluminação do espetáculo é feita por dois canhões - focos de luz de intensidade maior para isolar cenas - mas também por uma mesa que comanda no

mínimo trinta e seis focos luminosos que vão delimitar as sequências e os quadros por meio de claro/escuros.

A sua regra de manipulação mais simples começa com raios focos para anunciar a sequência, um aumento gradativo de luzes em resistência na entrada de cada ator, a luz do canhão para destacar o tema ou figura central, chegando-se ao climax com o uso de todas as possibilidades da mesa; desintegrando-se a cena, outra vez recorrer-se aos meios tons das luzes em resistência para terminar em "black-out". Acrescenta-se a esta composição básica vários claro/escuros que marcam dentro das sequências os numerosos quadros e, dentro destes, o deslocamento dos atores no palco. Para acabar, toda uma coloração que dá peso, intensidade e brilho aos sentimentos que se expressam. Mas ainda existem outros recursos: painéis luminosos que piscam quando há grande animação em cena e pouca coreografia; luz estroboscópica para alguns atores que gesticulam e rodam numa parte do palco enquanto, simultaneamente, utilizam-se focos para iluminar o outro canto, onde cinco atores dançam com grande precisão; um apagar e acender intenso para várias 'apoteose' da *Abertura* e do *Final*, etc., ou ainda de uma vez só, todos os efeitos luminosos mais dois canhões que insistem ainda em chamar a atenção num ponto ou personagem preciso.

Ora, num espetáculo que transborda em movimentação, em rapidez na transmissão de seus recados, com cenas múltiplas, simultâneas e mal delimitadas, sem discriminar focos de atração como roupas, maquilagens, gestos individuais etc., ou seja, quase sempre um excesso de conteúdo simbólico que às vezes dá a idéia de confusão, o paradoxo é ainda pretender que dois canhões isolem alguns detalhes.

A decoração

O espetáculo começa mesmo antes da entrada dos atores em cena - e não termina quando eles saem. Mais do que um cenário onde se exibem os Dzi Croquettes, temos a decoração da sala de espetáculo como se fosse para uma festa 'excêntrica'. Excessiva e chamativa para o espectador que entra no teatro, é quase inutilizada durante a função.

Aconchegante, ela é o elemento primeiro que provoca a passagem do mundo cotidiano do público para o universo dos atores. E, sugestivamente, este coloca a ênfase simbólica no campo astronômico: estrelas, nuvens, arco-íris, sol, lua e terra. Para completar o quadro, se acham algumas testemunhas heteróclitas de sua cultura: sapatos, cabides, papel higiênico, brinquedos ou, como lembrança do passado, uma cadeira Luiz XV, outra moderna, uma pasta de executivo.

Estes objetos e símbolos que se exibem ostensivamente em toda a superfície das paredes e do teto, cobrindo até o último canto da sala (quadrada, cuja dimensão aproximada é de 30 ms de lado por 8 ms de altura), são retidos somente como clima de transição para o público. Começado o espetáculo esta decoração fica às costas da audiência e, é dispensada para dar margem somente à presença dos atores, no centro da sala. Durante a função são usados unicamente os estrados, a tenda de tule da "bruxinha" e os cabides de pé onde penduram os boás. O abandono voluntário de tamanha decoração coloca-se então como um questionamento da definição tradicional de cenário. Isto ficou mais evidente ainda em outros teatros onde os Dzi atuaram, sendo que parte da decoração passará para o saguão.

A utilização do espaço cênico

A superfície do cenário propriamente dito, ocupa três plataformas centrais na área teatral, um caminho de saída dos atores para os camarins e uma sacadinha que se desprende da parede por cima da platéia. Elas são, em geral, usadas alternativamente, sendo que o espaço restante fica na escuridão. Este sistema tem a vantagem de sugerir constantemente uma ocupação total do espaço e, ao mesmo tempo, envolver sucessivamente distintos segmentos da platéia, posto que o cenário é de 'arena'.

Mas, a este sistema de utilização do espaço cênico recorrente no teatro tradicional, nesta peça os jogos cênicos, a dança, e a simples presença e gesticulação constante dos atores, sugerem uma multiplicação de centros de atenção ausente nas outras representações. É assim que o espectador não consegue dominar a todo momento o conjunto e vê-se na obrigação de escolher se deseja acompanhar um detalhe até seu fim, ou mudar constantemente sua atenção e ficar com a sensação de ter sempre perdido algo.

53

A técnica do movimento

O mesmo se dá na composição da coreografia. A dança tende a configurações harmônicas do conjunto de atores onde todos os movimentos estão coordenados, mas logo em seguida estas formas se desarticulam como se se tratasse de um ensaio somente. A imagem que melhor lhe corresponderia seria a de um caleidoscópio onde a cada volta as partículas se espalham para se cristalizarem, no momento seguinte, numa forma geométrica

imprevista. Existe uma marcação rígida nos lugares ocupados por cada pessoa, mas a impressão de confusão se dá pela troca constante desses lugares.

Se nos detivermos mais ainda, perceberemos que se superpõem vários códigos: ordem/desordem; o afã de *perfeição* no gesto/*albarde* etc. Na análise do "music-hall", Barthes diz que a finalidade do espetáculo é pôr em evidência o "ato fácil" de um gesto, fruto de um trabalho elaborado e "camuflagem da desordem" (1972:117). Nos Dzi, além disso, há uma intenção de revelar, pôr a nu, essa desordem, "o albarde".

A palavra *albarde*, como tantas outras postas em circulação pelos atores, pode ser utilizada no seu sentido tradicional, próprio, isto é, de coisa mal feita - em geral roupa costurada sem seguir os padrões adequados - como de desordem, 'bagunça'. Fazer uma coisa *albarde* é também fonte de criação, justamente porque disrompe os padrões comuns de fazê-la.

54

Então, ao mesmo tempo que valorizam um dos lados dessa equação - o afã de perfeição - dão também ênfase e lugar ao "albarde".

A música

A trilha sonora é a que dão ritmo do espetáculo. Ela é que divide os quadros, marca a entrada e saída dos atores e orienta a iluminação. Salvo uma exceção - no *Monólogo* - ela é contínua.

Se as melodias foram gravadas, este não é o caso da maioria das letras. São reproduções, adaptações - junção de várias letras conhecidas com letras inventadas -, ou de autoria de

membros do *grupo* (sete são do 'autor' do texto e duas de outro ator). Estas últimas são geralmente cantadas com voz grave mas as suas palavras são ininteligíveis, seja porque trata-se de letras inventadas sem sentido ("das ister paraná") ou porque são mal articuladas ou ainda porque se superpõem a outras falas. Quanto às canções de conhecimento público, pelo contrário são cantadas com voz aguda e somente esboçadas. Mas existem exceções. As mais evidentes são a readaptação de "My Heart belongs to daddy" (em voz aguda) e "Ne me quittes pas" (em voz grave) que são cantadas na íntegra.

No entanto, devido à própria dinâmica do espetáculo como veremos mais adiante, esta gravação de melodias com um tempo determinado, também deve adaptar-se aos alongamentos ou diminuições da apresentação de alguns quadros, variáveis de noite para noite. Esta falta de sincronia era o desespero dos técnicos de som e de luz.

55

A vestimenta

A vestimenta "Dzi" não é propriamente um figurino mas uma acumulação de várias peças desajustadas (maiores ou menores); desarrumadas (ziper aberto, bainha descosturada); mal vestidas (alças do vestido por debaixo do braço) ou podem ser sobrepostas umas às outras (roupa 'interior' com roupa 'ex-terior', uma blusa 'kaftam' presa a uma baía de padre que agora cumpre a função de saínia, etc.); roupa de preferên-
cia de tipo 'mulher', no entanto, combinada a uma de 'homem'.
Todo este conjunto se cobre de pailletés, purpurina, se enfeita de flores ou fitinhas acetinadas e usam-se penas,

leques e roupas que lembram os "shows de varietés".

Há uma troca constante de roupas do começo ao fim do espetáculo. Todos os atores vestem-se de maneira diferente. Há, no entanto, alguns números que procuram semelhanças mas mantêm diferenças nos detalhes (toucas, sapatos, enfeites). Se se apresentam -se vestidos, acabam com maquilagem mas só com tanguinha.

Visto no seu conjunto, de todos os "elementos que nunca fazem parte de uma série definida" (que é como M. Douglas 1970: 51, vê a ambiguidade), o ponto que chama mais a atenção do espectador é o contraste dos corpos com o vestuário. Afastando-se dos denominados "shows de travestis", das formas caricaturais difundidas pelos meios de comunicação de massa (por exemplo, o cinema) em que indivíduos masculinos imitam o estereótipo da mulher com a maior semelhança, estes atores exibem barbas, corpos viris, não se depilam, não usam 'seios' nem procuram os artifícios da semelhança.

58

Papéis teatrais

Seja por excesso, ou por omissão no desempenho de qualquer papel artístico, são quatro as pessoas que se destacam do bloco sólido que forma a união dos atores: um é ressaltado pela dança, outro pela fala, um terceiro pelo canto e um quarto, que sem ter uma atividade artística especial, tampouco atua com os demais atores.

O 'bailarino' lustra seu talento e técnica profissional num quadro único de dança individual. A sugestão do 'afã de perfeição' é posta em relevo pelo biquini de strass que veste e, simultaneamente, o afastamento de qualquer outro acessório

teatral na composição da cena. Além disso, cabe -lhe a parti-
cipação em todas as coreografias de melhor desempenho corpo-
ral. Ele apresenta e fecha o espetáculo. Na vida pública é
conhecido como o coreógrafo da Companhia. No espetáculo é
apresentado como *pai da família*.

O texto da peça, é fundamentalmente levado por outro ator.
Sua competência profissional desafia a prova de manter um mo-
nólogo de larga duração sem o apoio de outros atores em cena.
Por outro lado, se canta várias músicas acompanhando as coreo-
grafias, seus escassos passos de dança sempre destoam do
conjunto. É o autor confesso do espetáculo - palavra genéri-
ca que inclui texto, músicas e idéias no conceito do *grupo*. É
a *mãe da família*. Observe-se de passagem que simbolicamente
parece haver uma troca no reconhecimento de esferas de compe-
tência entre *pai e mãe* se comparado aos valores tradicio-
nais do contexto. No espetáculo o *pai* é o dono do corpo, por
assim dizer, e a *mãe* compete a parte intelectual.

57

A *vovó* é o cantor 'profissional' do *grupo*. A profissionalida-
de marcada deve-se tanto a sua voz de barítono como ao fato
de nunca dançar. Acompanha pelo canto as principais coreo-
grafias mas, a semelhança dos anteriores consagra-se num so-
lo. Sua presença fica ainda evidenciada no *Final*, por ser o
único a apresentar-se em maiô inteiriço, enquanto os outros
só ostentam tangas. Ele, como os dois primeiros, são os mais
velhos do *grupo*.³

O quarto papel que destoa da sugestão de união do *grupo* é o
da *bruxinha* ou *Mágica da Companhia*. É o único que não tem
status 'familiar' reconhecido. Nota-se que fica à margem dos
números de dança, canto, jogos cênicos, se não no seu papel

de *bruxa*. No entanto, sua presença se sobressai pela sua ampla ocupação do espaço nas fronteiras do palco e da platéia. A excessão se faz no momento da *Festa*, onde desempenha seu papel de *mágica*.

Se por um lado, insisti que há papéis centrais, por outro é difícil avaliar a participação respectiva dos dez atores restantes. Dançar é o ponto comum a todos estes. Além disso, a competência artística é distribuída aqui, por uma atuação maior no ramo das coreografias, ali, no canto ou ainda na mímica. No fim das contas, uma atividade suplementar compensando outra, transmite a idéia de igualdade de possibilidades.

Porém, alguns elementos analíticos como veremos adiante, questionam por sua vez, a divergência no critério de repartição de papéis teatrais no grupo como um todo, privilegiando os quatro primeiros. Há, na diferenciação contínua de roupas e maquilagens de ator para ator (ainda que conservando a mesma gramática ambígua mas, cujo exagero e abundância camuflam o indivíduo que as veste), na troca contínua de posição de marcação dos lugares no palco e na possibilidade individual de desempenhar vários tipos de papéis teatrais, uma sugestão de anulação de desigualdades.

Para esclarecer esta aparente contradição, basta comparar nosso material com outro tipo de "show de varietê". Assim, num balé teríamos, por exemplo, um casal de 'estrelas' que se distingue do conjunto dos outros bailarinos pela roupa e pelos passos de dança mais estudados. Voltando agora aos Dzi, e seguindo a comparação no plano da dança, observamos que nem aquele que destacamos como o coreógrafo/bailarino tem privilégio de roupas exclusivas ou lugar central quando é um

conjunto de atores que dançam.⁴

É obvio, para o espectador, que não é somente profissionalização ou o talento que regem - a todo momento - a participação de cada um dos atores em cena, mas também essa intenção de anulação de desigualdades.

O texto

Sobreposta à imagem global, o que provavelmente chama a atenção, em primeira instância, é o texto, como se ele pudesse esclarecer o que tantos códigos superpostos expressam conjuntamente (falo das roupas, técnicas do movimento etc.) Mas de fato isto não acontece.

No seu conteúdo ou 'plano discursivo', a peça começa pela negação de categorias que dizem respeito tanto aos espectadores quanto aos atores (Nem Senhores, nem senhoras/Nos não somos homens, não somos mulheres) para juntá-los em seguida numa outra categoria comum a ambos: "gente computada". Os atores, além disso são "internacionais" ainda que "made in Brasil". O teatro entre ambas as partes se estabelece a partir de "uma nova cabeça" que, por meio de uma fórmula os atores vão propor ao público (em troca do dinheiro que ele obviamente pagou). No que se segue fica duvidoso se trata-se realmente de um apelo à compreensão da platéia em questão. O que é proposto na linguagem não se desenvolve nem na conjunção dos códigos, nem no próprio enredo. Há uma ruptura de conteúdos de sequência para sequência como se quisesse fugir a uma trama específica.

O monólogo central trata de fórmulas de aprendizagem de teatro. Se esta passagem inclui um convite à participação

do público, esta resume-se ao simples cumprimento. Não há neste sentido uma proposta de compartilhar valores. Mas quando convida-se um espectador ao palco, é para incomodar seu suposto 'machismo'.

E voltam na linguagem as metáforas paradoxais. No momento em que se anuncia a chegada do "andrógino", uma voz estridente caçoa. Numa outra sequência, mudando para um tom grave, a voz anuncia uma família, que apresenta-se como o espelho deformado da vida real - a não ser pela figura do pai, que segue masculina - onde as formulações se fazem em termos de papéis e status sociais. No entanto, por serem ridicularizadas e ao mesmo tempo assumidas, por entrelaçar o cotidiano (os nomes dos atores) com o teatral, tais formulações deixam a dúvida se trata-se de uma brincadeira.

Na sua parte formal, o texto parece expressar tanto uma intenção contínua de surpreender o espectador provocando uma simultaneidade de afirmações contraditórias, quanto de oferecer uma sucessão de metáforas que se quebram sem ser aprofundadas. A retórica constante é a da ambiguidade.

* *

Além destas formas próprias ao espetáculo, existem outras que se constroem em torno de ambigüidades. Fixando-nos, por outro lado, em qualquer conteúdo simbólico expresso por ele verificaremos que, tanto quanto interpretado na "ordem cronológica" do espetáculo quanto de maneira superposta e simultânea (Lévi-Strauss 1973:193), esses conteúdos se constituem também de maneira ambígua.

Geralmente, nos mitos (segundo as análises de Lévi-Strauss) e nos poemas e músicas carnavalescas (Da Matta, 1973) as tramas consistem em resolver uma situação inicial invertida ou

ambígua. Pelo contrário, no espetáculo a primeira formulação de categorias e símbolos não chega a se "resolver" ou dar uma solução, mas é reforçada de sequência para sequência. Retornando ao material, procurarei ilustrar esses pontos referindo-me a 'roupas' e 'gestos' tal como utilizados na peça e em sua realização cotidiana.

Os elementos apresentam-se inicialmente na *Abertura* por uma indiferenciação dos gêneros masculino e feminino:

roupas: padrão feminino contraposto ao padrão masculino, mas especialmente barbas, pêlos virís, suíças etc.

gestos: reproduzem tanto estereótipos femininos como masculinos (movimentos de quadris, gestos que significam 'virar a bolsa'/saudação militar, demonstração de força etc.)

61

Escolherei detalhes das sequências da *Festa*, do *Andrógino* e do *Desfile* onde as mensagens simbólicas quanto a categorias sexuais se traduzem de maneira mais clara⁵

Festa: 1 - representação: personagem de Billie Holliday. Traja um vestido comprido, luvas 3/4, a cabeça está en-volta numa touca, a maquiagem bem composta e a voz dublada por uma gravação, isto é, os acessórios ca muflam (quase completamente) o sexo real do ator.

2 - sociologicamente o conteúdo remete contextualmente seja ao padrão de mulher como objeto sexual, ou ao de 'travesti' (a imitação artístico-comercial do gênero feminino com intencionada precisão de semelhança.)

Andrógino: 1- representação: dança erótica de três atores (corpo de homem) enfatizando a contraposição de luvas de box com luvas de cetim, gestos de estereótipo masculino e feminino.

2- sociologicamente não remete (na época da primeira encenação do espetáculo) a nenhum conteúdo conhecido ou definido contextualmente. Na cronologia do espetáculo apresenta-se como um climax na discussão ambígua de categorias sexuais radicalizando a proposta de transgressão.

Desfile: 1- representação: um bispo batendo numa freira

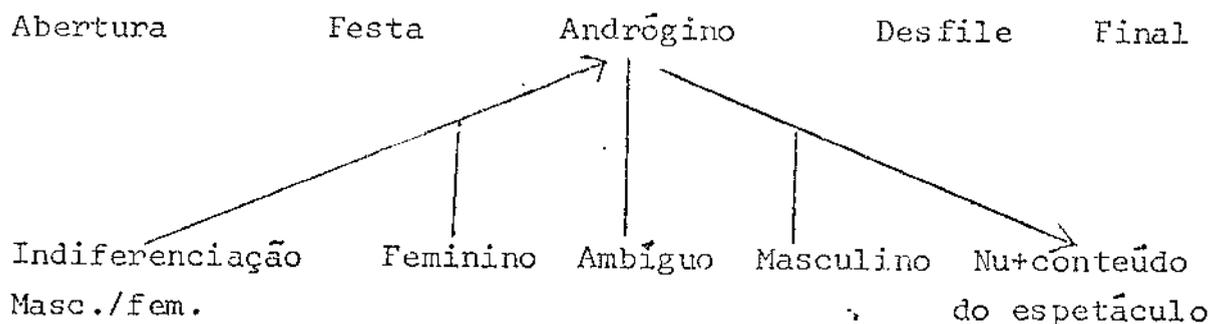
2- sociologicamente o conteúdo simbólico sugere a dominação e poder do homem sobre a mulher numa sociedade machista.

Final: nudez dos atores provando que são todos de sexo masculino, ainda que se munidos outra vez dos seus boás maquiados.

2- sociologicamente temos não somente a apresentação dos atores com seus boás mas ainda o conteúdo integral da peça apresentada.

82

Esta aproximação sugere o seguinte esquema:



Ora, estou me detendo na articulação cronológica de fundamentalmente dois elementos (roupas e gestos) expressos na peça. Para especular sobre o valor simbólico real temos que

considerar as mensagens a partir dos códigos de expressão agindo conjuntamente: a vestimenta, a ocupação do espaço, a técnica do movimento, a música etc., se bem que são códigos que se articulam da mesma maneira no espetáculo, acham-se no paradoxo de se superporem, se contraporem, se completarem ou se desmentirem, dando como resultado a ambiguidade no nível do conteúdo. É o caso das três sequências principais apontadas acima:

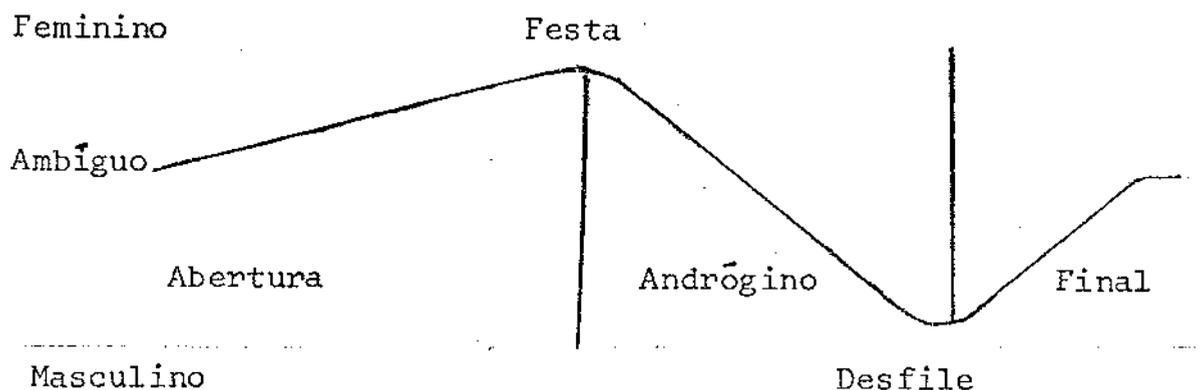
Festa : contrariamente à animação das outras representações da Festa (Mr. Jarbas, Mae West etc.) quando surge Billie Holliday faz-se um silêncio no palco, os atores sentam-se em volta do cenário. Após outro quadro em que se fala de 'strep-tease', a 'anfitriã' diz: "Eu tenho algo melhor para vocês (seus convidados-atores) eu tenho a minha "mágica", desmistificando assim qualquer intenção de valorização das cenas anteriores.

Andrógino : nesta cena onde gesto, dança, roupa e texto anunciam "a aparição do novo ser tendo a força do macho e a graça da fêmea", o conteúdo da proposta da nova categoria homossexual vê-se ridicularizado na pronúncia da sua classificação, onde "Andrógino" é dito em tom de voz fina contrastando com a voz grave anterior.

Desfile : a cena também é conotada com um significado diverso posto que sobreposta à encenação de dominação uma voz grita: "Só o amor constrói"

Na diacronia do espetáculo, a mesma ambiguidade permanece em todos os quadros: o enunciado na *Abertura* permanece invariável até o *Final*. Desta maneira, mais que um desvendamento da

formulação inicial a trama urde-se numa acumulação de propos-
tas que por um processo de leves alterações ou alternações ficam
sempre beirando os polos dos gêneros masculino e feminino.



Nesta ótica, a intensa troca de vestuário, a sucessão de dife-
rentes quadros que caracteriza a peça, mais do que elaborar
um enredo parece conotar cada vez mais a idéia de transgres-
são. Esse tipo de processamento que afirma, nega, anula os
sentidos ou permite qualquer interpretação é conhecido em
linguística como o "grau zero"⁶. Quanto à constatação deste
fenômeno na peça, nos remete a um discurso que propõe tanto pôr
em xeque as categorias sociosexuais conhecidas contextual-
mente ou sugeridas na peça quanto a reafirmação simultânea de
todas elas, isto é: homem, mulher, travesti, andrógino. Aqui
ridiculariza 'o machismo', ali não deixa de ser sugestiva a-
té no seu contrário, quer dizer, a prolongação do 'machismo'.
Sendo que o "andrógino", por exemplo, tem "a força do macho"
que poderíamos entender como o poder social formal, junto à
"graça da fêmea", quer dizer, os benefícios subjacentes a
esta condição.

O terceiro passo na análise será ver a posição e relação dos
vários conteúdos simbólicos para poder avaliar prioridades na
interpretação do significado sociológico da peça.

O dilema da separação das categorias simbólicas do espetáculo como um todo da categoria sexual em particular, reside no imbricamento de esferas de uma mesma realidade social. O problema surge quando a variedade de proposições e assuntos tratados não são exclusivos da categoria sexual por mim escolhida como tema para reflexão: entremeiam-se propostas de "família" como organização grupal, ambições de profissionalização debatendo-se contra padrões tradicionais, reivindicações de direitos de expressão sem se ficar preso a linhas de pensamento caducado, eclosão da liberdade individual sem estar abafada por um empreendimento grupal, entre outras coisas. Ao mesmo tempo, a superposição destas esferas não corresponde senão a uma metaforização da realidade na sua complexidade: não existem comportamentos, valores e símbolos sociais isolados mas relações de elementos de distinta ordem e peso social. Ainda assim, no espetáculo, o entrelaçamento constante e simultâneo das diferentes propostas em quase todas as sequências faz com que eles sejam tão significativos umas quantos outros, sem privilegiar um determinado tema de discussão.

85

Estando fora da envergadura desta análise poder testar separadamente a posição e relação dos vários conteúdos simbólicos presentes no espetáculo, usarei estrategicamente o contexto da *Festa* que concentra as proposições do grupo recém citadas acima como as perfiladas na abordagem dos canais de expressão. É uma das cenas preferidas dos atores. Para o público, sem dúvida artisticamente e estruturalmente a menos consistente.

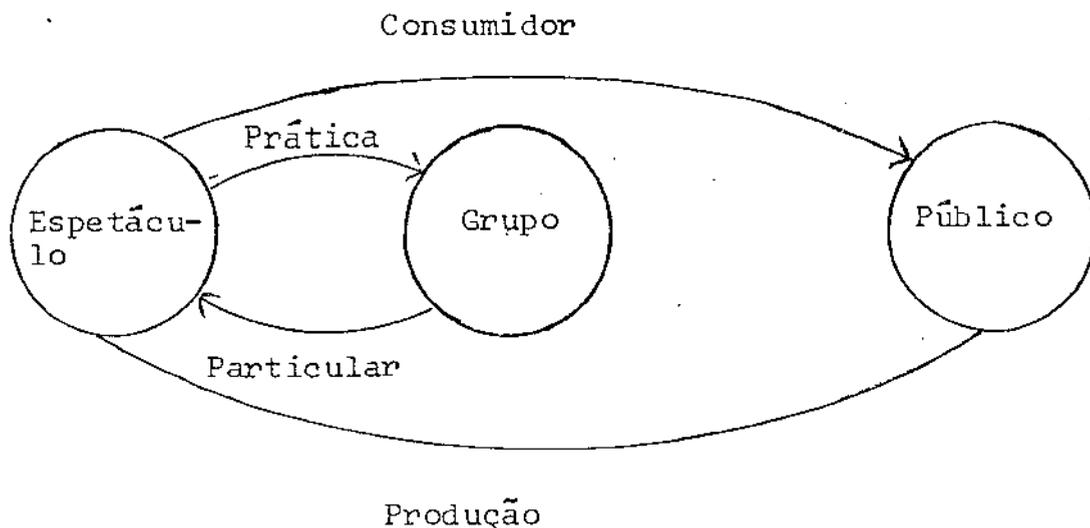
Como num estado embrionário, esta cena reproduz o espetáculo como um todo pela sucessão de pequenos quadros que em certa forma se sucedem, se opõem e se repetem indefinidamente.

A *Festa* começa por um paradoxo: a utilização do âmbito teatral para representar uma manifestação de caráter privado. Não se trata de uma situação criada pelo enredo da peça: esta curta cena, caótica pela animação e conjugação de ações e mensagens deixará a platéia praticamente à margem do que se desenvolve nela. O espectador não tardará em perceber a coexistência de duas intenções do grupo: a prática privada, com sentido para eles mesmos, e a representação de finalidade artístico-comercial. A sugestão ficará realçada mais tarde na aparição da Billie Holliday (exemplo apontado anteriormente) onde da resultante de efeitos luminosos conjugados à localização dos atores se construirá magistralmente o espelho do teatro dentro do teatro, de uma representação da outra, de um público para outro público.

66

No tratamento cênico, destaca-se por excelência a alternância de um centro de atenção a vários focos ou a confusão geral devido ao desempenho artístico de cada ator, às histórias múltiplas e simultâneas que se criam ou simplesmente as situações particulares aos atores e incompreensíveis para o espectador (lembramos a ênfase desta constatação ao falar da sequência *Vecchi America* na descrição da peça). Mais ainda confunde-se a liminaridade do palco e da platéia pela intensa circulação dos atores entre as duas áreas. Entretanto, o verdadeiro espectador ficará com a permanente sensação de estar ao par do que se passa e ao mesmo tempo não estar, na tentativa de decifrar mensagens parceladas ou de prestar atenção à balbúrdia geral dos cantos que cobrem falas, de gritos que se superpõem a falas ou do som que cobre o todo.

É neste sentido que se pode considerar o espetáculo elaborado em dois níveis como no seguinte quadro:



A trama da *Festa* se tece sobre a participação artística ou gestual de cada um de seus (atores) 'convidados'. O resultado será a justaposição de gêneros de programa de 'auditório' (caulouros, rádio, televisão), de festa infantil, de cantiga medieval, de uma sessão de 'strep-tease', de declamações dramáticas e apoteoses. Aliás, flagrante repetição de todas as outras apoteoses (*Abertura, Cayuco, Monólogo, Signos, Final*) e temas dispares que oferece a peça inteira.

67

No nível da prática social o intuito dá o direito de expressão a cada ator, casando, por exemplo, o "profissional" com o "albarde" quando numa mesma composição a voz de barítono vê-se entrelaçada com vozes estridentes e desafinadas acompanhadas de matracas, chocalhos e pandeiros. Mas é o benefício da individualidade através do respeito à divergência de faculdades e do incentivo à participação de todos os atores que transforma a proposta individual em verdadeira proposta de grupo. Neste extremo a função artístico-comercial do espetáculo acha-se fortemente afetada. A ela opõe-se a criação artística como manifestação livre e não coercitiva.

Em síntese , o significado da peça enquanto prática particular dos atores remete às sugestões:

- 1- Um afã de dar oportunidade a cada membro do grupo ao mesmo tempo que uma forte coesão entre eles.
- 2- Uma sugestão de lideranças que se opõe à anulação de desigualdades.
- 3- A procura de uma profissionalização ao mesmo tempo que uma invasão do privado na área pública.
- 4- Não se incluir nas categorias reconhecidas contextualmente, inventar novas e ironizá-las (*andrógino, família*)
- 5- Quebrar padrões e critérios de valores aceitos socialmente mas comercializando a proposta num espetáculo teatral.

Pondo em cena diversas categorias e classificações e debochando delas publicamente, mas, ao mesmo tempo, dando realidade aos papéis teatrais e tomando consciência do ridículo que provocam fazendo aparecer todos os personagens de literatura, televisão, cinema, ou falando de coisas simples, do dia a dia , e levando-as ao absurdo, mais do que favorecer a reflexão sobre uma categoria simbólica particular, a peça sugere que os atores pareçam quebrar com o conformismo das classificações sociais e a distância entre a representação teatral e a vida cotidiana.

68

A partir desta sugestão, o próximo passo será a análise daquilo que parece ser a dimensão mais importante para a compreensão do significado desta peça para os atores: a relação entre a vida e o teatro.

NOTAS

- (1) Algumas estratégias analíticas são inspiradas da análise de mitos de Lévi-Strauss (1955 e 1958/59).
- (2) Originalmente a iluminação do espetáculo apresentado no T. Treze de Maio foi montada por Emilio de Biasi.
- (3) É o Único que o abandonou após um ano (março 1974) seus pa péis foram preenchidos pelos outros Dzi.
- (4) Por sua própria concepção central e circular o teatro de "arena" era propício para colocar todos os atores num mesmo pé de igualdade quanto a localização. Na mudança para o palco italiano (Teatro da Praia, R.J., 1974, etc.) , a estrutura de tablado em vários níveis de altura tinha a mesma finalidade de ressaltar conjuntamente todos os atores. Ainda assim a persistência de lugares centrais (na frente ou no meio do palco etc.) era dissolvida pela própria composição das coreografia, obrigando continuamente os atores a ceder seu lugar para outro. Para ilustração dos cenários adaptados aos palcos 'italianos' ver fotografias referentes ao T. Bobino(Paris).
- (5) Nas primeiras versões do espetáculo (boate Pujol (1972) e Tonton (1973) não se isolam o *andrógino* como tema para reflexão. Mais tarde como que numa resposta do grupo às expectativas do público e da crítica introduz-se a sequência do *andrógino* tal como apresentado na versão que ora analisamos. Porém como foi dito antes(Cf.21) às diferentes épocas corresponde uma ênfase maior num determinado tema, relegando ao segundo plano os das épocas anteriores. Desta maneira o quadro do *andrógino* cederá seu lugar para outros conteúdos, até desaparecer totalmente no tempo como sequência (Janeiro, 1976). Porém qualquer dos temas deslocados do lugar central na diacronia da obra ou em parte suprimidos ficam como vestígios entremeados no resto da trama.
- (6) Apoi-me fundamentalmente nos conceitos teóricos de Barthes, R. (1953) Grau Zero na Escritura , Cultrix,S.P., 1972; e (1970) L' Empire des Signes, Skira, Paris,1970.

Parte II

V I D A E T E A T R O

Estourou uma briga rápida e violenta. Esparamou-se murros, voou sangue, e ainda alguém pegou o dinheiro dos salários e jogou-o como confete. Minutos depois, acalmados, reuniram-se no camarim. Num silêncio trágico, cada um meditava. A única frase foi de consenso: "hoje não faremos o espetáculo".

Faltava meia hora para a sessão do dia, o público inquieto na porta do teatro recebia confuso o dinheiro dos ingressos de volta. No camarim assomou Tuca feito um vulcão e, no meio de seu discurso fluente e tenaz, ressoava cada tanto um conselho:

"Isso não se faz, vocês têm que ser profissionais, eu falo porque acredito em vocês, são a única coisa no Brasil que vale pelo momento, acredito mesmo, são um elenco, são dançarinos que têm que assumir"

- "Valeu amor, tuas palavras" cortou-lhe o coreógrafo. É que não somos elenco, somos um grupo, não somos dançarinos, somos gente..."

Teatro da Praia, R.J. - Maio 1974.

69

Em termos gerais, um espetáculo sugere o contrato artístico e/ou comercial com um público que, em retribuição, legitima e propicia o sustento econômico de seus realizadores. Essas são variáveis de peso no nosso caso. Porque furtar-se então a este trato? Consideremos primeiro as razões que criaram a peça. Ela foi engendrada a partir de uma proposta de vida comunitária entre um grupo de pessoas e esta postura continuou dinamizando a criação artística após a encenação pública. Para os autores/atores não há coexistência de dois projetos, um de vida e outro de palco, que se desenrolem paralelamente ou suponham certo grau de autonomia de esferas. De fato, o espetáculo se extingue quase contemporaneamente ao desvinculamento de vários componentes do grupo, quatro

anos e meio após sua criação¹. Entre outros motivos, mas fundamentalmente, pela fusão de projetos aparentemente independentes (representação cênica e composição do elenco), e por razões éticas, os atores que continuam realizando a peça não acharam sentido em prolongá-la. Esta postura não significava a desvalorização da finalidade pública da obra, mas sua sujeição a fatores mais complexos que transparecem também numa segunda peculiaridade:

A- "Pensar que alguém chamou hoje de Buenos Aires para comprar o show

B- A gente não quis vender, falamos que só a gente ia fazer

Eu -Que teria acontecido se vendessem o show?

A- Ah! Só com o texto não iam fazer nada. Só poderia ser se eles sacassem o barato ficando com a gente. A gente improvisa tudo, cada qual faz o que quer.

B- Seria impossível! De ver, somente, não sairiam. Mas seria interessante. A peça com o mesmo texto já muda o tempo todo"

Globalmente, o conteúdo da representação teatral tira sua matéria prima da dramatização tanto de experiências passadas quanto de um presente da vida dos atores sempre em transformação. Por outro lado, o projeto do grupo, além das fronteiras do espaço cotidiano, precisa da contra-partida do palco para realizar-se plenamente. Esta concepção de teatro se afasta totalmente da usual, em que as encenações são realizadas por intérpretes que não possuem vínculo especial com a criação do texto, ao mesmo tempo que se distingue dos projetos mais modernos em que eles são concebidos em parte com o apoio de um elenco estável e participante.² Como resume

um componente do Grupo Pau Brasil³ : "o público geralmen-
te confunde a participação de um elenco na montagem da peça
com a livre criatividade dos atores todos os dias". Ora, é
precisamente nesta última possibilidade que reside o específi-
co do tema que tratamos. A contribuição estética e de argumen-
tos cênicos não somente formalizam inicialmente o esqueleto
da peça Dzi Croquettes como, repetindo-se diariamente, insu-
flam-lhe virtudes particulares, se bem que nem sempre capta-
das diretamente pelo público. Neste sentido, o estudo dos con-
teúdos sociológicos da peça nos remete à concepções essen-
ciais para os atores.

O espetáculo é feito para "todo mundo crescer e cada qual as-
sumir". Cresce-se na vida e no palco, este sendo: "duas horas
para botar tudo para fora" pela dança, recitação do texto, com-
posição, pantomima e criação para, na vida, "dar-se valor
como pessoa". Para tanto - na vida e no teatro - "ninguém es-
tá afim de cortar o barato de ninguém", isto é "todo mundo po-
de fazer o que quiser". Ainda assim, "somos gente heteróclita
que tem uma meta em comum. Heteróclita porque todos somos di-
ferentes como pessoas, meta em comum porque queremos viver
juntos, curtir o mesmo barato, perder as travas e tudo o que
tinha condicionado a gente, como a educação e tudo o que en-
volvía a gente e nada se resolvia. Agora pelo menos, estamos
trabalhando e teatro para tudo isto é um barato".

É de se esperar que, com tais noções de *pessoa* frente a
de *grupo* e de *teatro* frente à de *vida*, o corpo geral do espe-
táculo contenha um mínimo de flexibilidade de modo a poder ab-
sorver as expectativas de crescimento individual. Segundo o
autor da peça: "Esse é um show onde se fala de amor e vida.

O texto é tão livre que deu entrada a várias pessoas e onde todo mundo fala e age. A gente é livre, a gente está entendendo melhor as coisas. Porque o mundo está sempre aí, falando as mesmas coisas. E a gente descobrindo coisas que têm muita verdade, que não foi dita e vivida, então se resolveu assumir uma legal, ninguém está afim de sectarismo".⁴

Outros componentes do grupo esclarecem o conceito com suas palavras: "Se a gente é um grupo deve-se ter os mesmos princípios (de comportamento), mas não pensar a mesma coisa porque senão a coisa vira chata" ou "nosso trabalho não é marcado por ninguém" e ainda, "neste espetáculo tem transas de todos nós".

Esta visão fica melhor definida quando os atores emitem opiniões sobre outras produções teatrais e julgam os valores destas segundo seus próprios parâmetros: "o texto (Mokinpott) é muito bom, mas o que quer dizer o figurino e o cenário? Será que todo o barato e a transa dos atores fica só nisso?"⁵

Os atores devem coar e moldar o texto, o entreccho ou a matéria prima com sua própria participação: "se uma coisa é boa com uma pessoa, com muitos só pode ser muito melhor. A união faz a força como é dito no espetáculo". O ponto chave do argumento sobressai em outra crítica a uma produção artística de projeção comercial: " (Pippin) é um espetáculo só de apo teoses que nem é curtição deles. Toda a coreografia foi copiada no exterior. Eu já trabalhei nesse tipo de espetáculo. O ator é a peça da máquina que é o sistema. Ele chega lá para trabalhar e tem até que marcar sua chegada com um cartão, que nem numa fábrica. Então voce imagina o que é ator em cena: ele fica preso a marcação dada pelo produtor e coreógrafo. Se fizer coisa diferente já dão um qual é, se não é despedido."⁶

Todos estes conceitos vertidos em termos de "pensar a mesma coisa", "barato dos atores" ou "seguir a marcação" traduzem sistematicamente o temor de ficarem enquadrados ou dependentes do sistema de teatro tradicional e, na mesma linha de pensamento, de quaisquer tipo de limitações sociais que os sujeite.

No entanto, outro valor dos Dzi Croquettes é a proposta de *grupo* isto é, "apoiar-se um ao outro", "entregar-se e confiar nos outros" ou "compartilhar tudo e desligar-se do resto". É desprender-se de outras amarras para concentrar-se no destino uníssono. Ora, esta idealização confrontada com a intenção de não subjugar ou aniquilar o indivíduo vai acompanhada da projeção competitiva de todos os membros: "No nosso espetáculo, tem muito de quem pula mais alto, mas é bom porque obriga as pessoas a crescerem para ficar na altura dos outros". Tal era a contenda e queixa do único ator que se separou do núcleo após um ano de trabalho (março de 1973 até março de 1974): "Amor e briga são princípios para se formar um grupo? O espetáculo é de bom nível para minha carreira, o grupo não é, é muita confusão. Eu tenho um excelente número de canto, mas um só. Eu gostaria de saber em que fica o meu papel o resto do espetáculo se não cantar perto das coxias e por cima de tudo ter que empurrar os outros para que entrem na hora certa no palco". Mas seus problemas pessoais não eram diversos dos da maioria, e na verdade estão presentes na própria concepção do espetáculo.

O desejo de furar o esquema de teatro tradicional dos Dzi Croquettes se apóia nas raízes diferentes de um *projeto de grupo* que dá o estilo da representação teatral. Na intenção de dar apoio moral aos atores numa de suas crises internas

por causa da desorganização no palco, comentei a conferên -
cia de Grotowski que acabava de assistir.⁷ Meu argumento
de consolo era que ele tinha demorado três anos para formar
seu grupo teatral, a que um componente do grupo repli-
cou: "A diferença é que ele é uma pessoa de teatro que quer
formar um grupo, enquanto a gente é um grupo que quer se
formar em teatro!"

Em suma, sua característica fundamental reside não somente
na concepção segundo a qual várias pessoas tecem um projeto
teatral sobre sua vida em comum mas, ainda, que o concreti-
zam na ação sem grande espaço de reflexão e distanciamento.
Urdida nestas bases a *proposta global* (artística e social)
que é levada diretamente à prática, vai atravessar indistinta
mente a vida real e a representação teatral: o privado vai
passar à vida pública e vice-versa.

NOTAS

- (1) Alguns dos antecedentes sociais dos atores figuram na Introdução.
- (2) Citemos as experiências dos já clássicos Grupo Opinião e Teatro de Arena. Ver, por exemplo, Peixoto, F. "Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri in (1978) Civilização Brasileira, Tomo nº 1, Rio de Janeiro, 1978; ou, como experiência mais recente, o grupo teatral "Asduval levou o Trombone" in Folhetim nº 96, Folha de São Paulo, 19-11-78.
- (3) Depoimento feito no programa "Teatro Aberto "da rede Cultural de Televisão, S.P., outubro 1978.
- (4) Diário de Baurú, Baurú, 13-5-73.
- (5) Mokinpott P. Weis encenado pelo grupo "Teatro Opinião de Porto Alegre" em São Paulo, fevereiro de 1976.
- (6) Pippin de D.H. Hirson e S. Swartz - tradução e direção de Flávio Rangel e Paulo C. Pinheiro, Peça Encenada em Março de 1974, Rio de Janeiro.
- (7) Conferência de Grotowski, Rio de Janeiro, Junho de 1974.

3. Irrupção de possibilidades: o projeto do grupo

(Vida)

O projeto inicial dos Dzi era "assumir o barato na sua totalidade", isto é, tanto na criação, montagem e representação teatral como na infra-estrutura desta e dos componentes do grupo, compartilhando trabalho, lazer, dinheiro, organização doméstica etc. É sobre esta proposta de vida comunitária que se cultiva a imagem de *família*.

75

Longe de renunciar a seus personagens de *avô*, *pai*, *mãe*, etc. pertencentes à representação teatral, os prolongam na visão que têm das relações no grupo: "é uma brincadeira, mas é como nas outras famílias, o X é o pai porque é autoritário, Y é a mãe porque é conciliadora, as filhas porque são as pessoas mais novas, as tias porque são como todas as tias, querem organizar tudo e se metem em tudo, as sobrinhas são as que chegaram quando o grupo já estava formado". No plano íntimo alguns componentes aplicam-se com devoção a estes papéis e, pelo menos *pai* e *mãe* respondem sempre por estes apelidos.

O cimento do conceito de *família* é reconhecer-se como pertencendo à mesma essência. Sem aprofundar ainda a sugestão

de liderança , se de um lado há diferenciação nos papéis familiares, como na família tradicional , de outro lado tende - se a sublinhar a permissividade de poder assumir qualquer papel social e teatral. "A gente tem um trabalho maravilhoso, a gente não só aprende a dançar, ser ator, mas tem possibilidade para tudo, não tem? Somos donos da *Firma*, (a *Companhia Teatral*) temos autor, coreógrafo, cenógrafo, todos são figurinistas e maquiladores, o A e B já estão aprendendo a fazer iluminação, eu quero que C faça fotografia como falou e dou a maior força, o D disse que queria pintar eu dou meus pincéis e tudo se ele quiser. Você poderia escrever um texto para o *Monólogo*. Eu penso que todos teriam que fazer o *Monólogo*, seria a grande prova das pessoas. E se quiser pode-se fazer outras coisas, é só ver o que quer fazer. O E sempre vai se encarregar da administração. Todos teriam que assumir uma vez esta coisa. Além disso, ganhamos nosso dinheirinho, porque ser ator também é ganhar dinheiro, aí dá para comprar cada um suas coisinhas simples". Em suma, "se formamos uma família, não é para se cair nessa de família burguesa".

76

Um programa de metas a cumprir como unidade grupal é a postura ideológica que vai acompanhar e atravessar toda a trajetória histórica dos Dzi. Contam-se entre elas "ganhar o mesmo dinheiro", "morar todos juntos", "aprender a ser profissionais", "assumir responsabilidades", "assumir a transa sexual", entre outras coisas . A conjunção destes princípios é que vai dar forma ao *projeto do grupo*. O impulso será sempre "crescer para aprender a ser gente". Porém, uma característica dupla freia constantemente a realização final, ou completa dos objetivos. Em primeiro lugar, todos os projetos chegaram quase a se realizar em algum momento, mas o desenlaço

nem sempre foi positivo (ou visto como tal) no processo global e na prática social. Como veremos adiante, em estado de crise, o desenho do modelo ideal, não é levado até as últimas consequências, mas no compasso de espera perduram como representação. Isto é, projetos que foram levados a cabo numa determinada época, ao entrar em conflito por alguma razão, fizeram com que, da prática voltassem ao plano ideal, para poder realizar-se outra vez num futuro 'mítico', por assim dizer. Como segunda característica, há um ou vários componentes do grupo que recusam sempre determinados pontos do projeto, qualquer que seja. Atendo-nos à esfera da vida real, vejamos alguns exemplos.

A divisão do trabalho

77

Quanto à repartição de tarefas e a responsabilidade comercial do espetáculo, a devoção em "crescer" não foi tão eficiente como na parte artística. Aqui a receita e a prática teatral assimilada com o tempo consagrou vários coreógrafos, autores, cenógrafos, figurinistas etc. No começo quatro membros luziram suas aptidões de administração e alguns tinham até semi-diplomas para tal ciência. Rapidamente o número de colaboradores desceu a três e ao cabo de dois anos um só entre eles - o *administrador* - assumira o papel de "empresariar o grupo", no sentido de ser o intermediário em qualquer projeto financeiro. Com eterno bom humor para lidar com esses problemas tão delicados, este dizia: "Pelo menos entre nós somos três, dois ou um para assumir a transa comercial e administrativa, sempre alguém toma por sua conta pegar as coisas na mão e nunca falta quem se ocupe do barato da gente". Se a constância e a efetividade neste ramo de atividades

é o mérito deste único componente, como ele mesmo indica o conceito de papel optativo e companheirismo nunca se perdeu entre eles. Isto especialmente para desarmar um diretor de teatro, administrador ou empresário de ocasião, e batalhar para sobreviver às várias crises econômicas, à dificuldade de conseguir dinheiro ou teatros. A sobrecarga burocrática exigia esporadicamente ou por temporada, um plantão de duas pessoas, contratadas para regularizar a administração, contabilidade e relações públicas ou propaganda do espetáculo. Inclusive com estes intermediários, seja pelo respeito conquistado, ou pela distância marcada, nenhum estranho à família conseguiu jamais penetrar, por intromissão ou poder, no bloco sólido e estreito em concessões que formavam os treze atores sobre seu destino, fosse este indiferentemente bom ou ruim. A demonstração externa da solidariedade no destino coletivo tu va-se internamente numa intrincada dinâmica de grupo.

78

Toda a constelação de problemas complexos, tanto econômico - administrativos como domésticos, geralmente, se resolve entre eles através de diálogos informais. Se a circunstância o exigir, tomam o aspecto imponente de *reunião de família* mas em geral aprenderam a esquivar-se destas solenidades. De um modo ou de outro, resoluções de grupo canalizam - em visão ampla - os projetos e as possibilidades de trabalho, a mobilidade geográfica e a consequente resolução de novos problemas habitacionais, a produção e consumo de elementos obrigatórios, a representação teatral, os recursos e a distribuição do dinheiro, a cooperação, a divergência de comportamento de certos membros, entre outras coisas.

As decisões se dão num processo estritamente democrático, todos devendo ser consultados para qualquer resolução. Mas

o acomodamento, também, se revela na reflexão: "que decida X, de qualquer forma tem sempre um contra". Isto não implica que um deles tomando algumas decisões, os outros sejam complacentes. Surgem assim as queixas do *administrador* para um de seus companheiros: "todo mundo fala que é dono da firma, mas acham que é só falar. Na hora de fazer ninguém tem tempo. Querem uma família para quê? Para ser igual a dos outros? Já que se comportam como empregados vou começar a despedir alguns". A acusação visa alternativamente todos os membros quando acham-se na contradição de reclamar da desorganização interna. A ironia reside no fato de que na maioria das vezes costumam todos protestar juntos e com os mesmos argumentos, só que parceladamente, uns para os outros.

Em termos de responsabilidade na divisão de tarefas criam-se interesses que frisam o prestígio e o poder. A contrapartida é o descompromisso voluntário por parte de alguns componentes sem chances de terem seu status reconhecido no mesmo nível daqueles. No entanto, é preciso indicar que estas posturas são sempre uma consequência das experiências que estão vivendo momentaneamente, assuntos que ilustraremos ao falar da distribuição do dinheiro entre eles. Por esta mesma razão complica-se a análise das facções internas.

79

Hierarquia e igualdade

Para fazer um breve sumário deste tema, observamos primeiro que se há evidência de lideranças, estas mudam segundo se tratam de problemas do palco, das relações internas ou da administração. Entre os extremos, formados por uma, duas ou mais pessoas, insere-se toda a cadeia de intermediários que

alinham-se de um lado ou outro segundo as conveniências, formando-se a miúdo a terceira facção. De modo geral os grupos domésticos temporários ou o compartilhar de camarins definem os sub-grupos, criando, ocasionalmente, uma situação de maior comunicação entre estas pessoas.

Quanto a liderança, um deles afirma: "eu não acho que entre a gente tenha líderes. Bem, o A seria uma espécie de líder no seu barato, o B também, C e D também poderiam ser líderes. Eu diria que há vários líderes e outros que sempre fogem dos problemas". Outro já opina que são "treze tiranos" o que resulta da mesma forma num outro código de consenso: "somos treze estrelas". Por um lado, atribuir-se um papel ou status especial no grupo equivale a procurar as críticas de todos os demais. Por outro lado, se idealmente não se entrega definitivamente o grau de líder a nenhum dos membros, na prática fica evidente a marcação de certas diferenças. Há efetivamente um par de líderes que se sobressaem. Isto significa não somente chamá-los de *pai* e *mãe*, reconhecer-lhes a precedência na proposta teatral e na profissionalização, a idade ou a propriedade de retransmitir a experiência como apontá-los como peças importantes do tabuleiro no momento da propaganda da peça teatral.

Mas, para finalizar esta curta visão do sistema de relações internas, nas óticas reais e artificiosas cederei a palavra a um dos atores, de mérito mais modesto no plano do prestígio interno - o comentário corresponde a uma época de crise: "eu faço de conta que escuto mas não falo nada. Eu sei que sou o que sou e que estou aqui (Lisboa) por meu próprio trabalho e não por A e B. Eles têm nome, mas nem o texto e nem a coreografia seriam grande coisa se não fosse pelo trabalho

de todos". A representação consciente da diferenciação social interna vai provocar soluções contingentes que são as que vão salvar continuamente a proposta ideal do grupo. O processo da distribuição interna do dinheiro nos serve de exemplo.

Economia interna

A equidade pecuniária era um conceito de bom-senso, todos trabalhavam juntos na peça e para o mesmo fim. Juravam fê pelo princípio mas "só algum dia se chegará a êle". Formada a *Companhia Teatral*, na época do Teatro Treze de Maio, todos passaram a ser sócios, salvo um deles que chegou após a sua concretização.

Para começar, o pai ganhava o dobro de seus semelhantes. Tinha um precedente da época da boate, ganhava seu próprio salário. Era uma pessoa com prestígio reconhecido no mercado artístico: surgiam-lhe frequentemente outras possibilidades de trabalho. Outrossim a dança era no seu conceito uma profissão capitalizada em anos de trabalho e queria usufruir de seus direitos dando aulas e montando coreografias. Como atividade secundária e fora do grupo ninguém o impedia pelo contrário, estimulavam-no como qualquer um que o imitasse, o que acontecia frequentemente. O "respeito" deveria ser com a família : "Ele tem que assumir uma de pai, e deixar seu dinheiro para a Firma". Convocava-se a opinião de todos os componentes a cada reajuste de salário, o que geralmente acontecia na época de iniciar nova temporada teatral. Frente aos argumentos do primeiro, e para não deteriorar as relações, assentiam os outros: "Então é uma questão de status .

Quando a gente tiver dinheiro suficiente na firma para distribuir o mesmo dinheiro dele a todo mundo, ganharemos igual."

Mas nos frequentes altos e baixos da balança financeira interna, mais os últimos que os primeiros, e na ótica realista de pouca melhoria, voltava-se frequentemente a reivindicação. A desigualdade não poderia ficar em termos de "cobrar as aulas e as coreografias (da peça). Afinal eu trabalho e muito! Parece que não se dá conta! Então que U e X peçam pelo cenário e pelo mural, Y e Z pela administração". Esta foi somente uma proposta que complicou as relações internas posto que os projetos econômicos/financeiros não ajudavam. Pela força de contingências, mais que pela boa disposição, ao invés dos outros verem seus salários atingirem o daquele que ganhava mais, ou compensar todos os trabalhos supletivos, foi o *pai* que viu seu salário rebaixado ao nível do conjunto.

82

Outro componente, entretanto, passaria por uma experiência inversa. Entrou no *grupo* quando este já se tinha consolidado como empresa teatral. Era tido como o *camareiro da Companhia* se bem que lhe concederam alguns papéis teatrais. As razões específicas para seu cambio de posição no *grupo* as veremos num outro lugar, mas indiquemos que somente começou a ganhar o mesmo salário dos outros na mesma época que o do *pai* também foi equiparado.

Finalmente, tinha um terceiro, a *mãe* cuja situação "é diferente, ele ganha os direitos autorais mas não é questão do grupo, é um direito legal".¹ Note-se de passagem, que na fantasia 'familiar' dos Dzi, será a 'mulher' quem, em última instância e por este meio, vai garantir a melhor remuneração, contradizendo os valores tradicionais do contexto social mais amplo. A divergência neste critério de igualdade

foi o único tema nunca levantado pelo *grupo* na minha presença. Porém acredito que a reivindicação de um salário mais alto pelo *pai* tivesse esse fundamento. Recentemente (1978) um *Dzi* chegou a me sugerir que, talvez, a equiparação interna de salários - entre vários motivos - tenha desencadeado, meses após sua concretização, a separação do *pai* (janeiro 1976). A exigência de uma melhor remuneração, já era um dos argumentos da *avó*, primeiro desistente da *família*.

Porém, em termos da dinâmica do *grupo*, para compensar as diferenças internas, cada um dos privilegiados, se bem que com critérios totalmente arbitrários, redistribuía seu dinheiro: presentes luxuosos para seus favoritos na *família*, empréstimos de dinheiro para um determinado projeto da *Companhia* (viagem a Europa), casas e as vezes gastos domésticos ou dinheiro quando se lhes pedia.² No fim não sobrava nada, nem a uns nem aos outros. No fundo, e no conceito deles, era um sistema totalmente familiar. Atribuindo-lhes o mesmo valor como *projeto do grupo*, existem situações menos conflitivas: "morar todos juntos" é um deles.

83

A Moradia

A idéia e a resolução partiu do projeto inicial. Tendo comprado, transformado e mobiliado como numa série de quatinhos, uma velha casa, antes da formação do *grupo*, a *mãe* convidou alguns componentes a compartilhar seu domicílio. Observe-se que, este dado também contradiz a função tradicional da mulher, isto no Rio de Janeiro, em 1972. Ao transladar-se para São Paulo, ocuparam quase todos eles uma modesta pensão e, melhorando sua situação financeira, alugaram uma casa grande

na Aclimação. Foi um dos únicos momentos da realização quase concreta desta determinação: dois entre eles ainda moravam por sua conta. Após a temporada paulista e alguns deles não considerando a experiência comunitária feliz, de volta ao Rio de Janeiro, formaram-se diferentes núcleos domésticos (1974). Contudo, foi uma formalidade: malas, colchões, cobertores e apetrechos nas costas, as pessoas circulavam intensamente de uma casa para outra. A alternância domiciliar e a rotação diversa de confraternização interna que compõem a característi-
ca básica, aumenta esta tendência com a viagem para Europa , no final do mesmo ano. O aferrar-se à resolução de "ter que morar todos juntos, outra vez algum dia" é devido a ânsia de haver "perdido a comunicação" dos tempos iniciais. Ora, é só um desejo levado ao pé da letra: nem uns, nem os outros perdem-se de vista durante o dia todo e, comportamento, atividade e papel que desempenha cada pessoa em particular no grupo ou projetos de conjunto, são os temas que dinamizam e esgotam suas rotinas. Tal é o entrosamento entre as pessoas que confidências, diálogos que cobrem a atualização de eventos sócio-culturais do contexto geral, interpretações de significados e a sua repercussão no público, brincadeiras etc., permeiam todas as suas atividades durante o dia se estiverem juntos, ou pelo menos a noite nos camarins. O quadro que dá, naturalmente, ampla margem a própria problemática do grupo nem sempre podendo esquivar os assuntos que perturbam as relações como a administração do espetáculo, a sobrevivência econômica e, em casos extremos, o destino em si da unidade social que compõem vai exigir uma parcimônia no trato.

Teor das Relações Sociais

Os atores tomam de preferência o tom do elegio e do humor para esclarecer as diferenças de opiniões entre eles. Por um lado, isto visa amenizar a reação de um provável observador hostil das suas próprias ações. Por outro lado, serve para acentuar a possibilidade do discurso permanente sem provocar tensões. Adotaram, consolidaram e até inventaram uma linguagem doméstica sempre acompanhada de um forte tempero de "meu amor", "maravilhoso" com um calor humano na entonação até o exagero.

De maneira geral, há uma abreviação do discurso que apela a fórmulas feitas próprias aos Dzi com possibilidades de conotação afirmativa ou negativa segundo a ocasião. Um bom exemplo é a palavra "zê" própria ao grupo - inventada por uma amiga próxima a eles - que muda de sentido com a modulação de voz adequada: ora é uma exclamação de admiração, ora de rejeição "zê na sua cuca". Usa-se "chamar zê" como por exemplo, "Chamar um zê na minha bota" (concertar minha bota) ; "chamar um zê no espetáculo" (dar-lhe uma certa ordem); "Chamar um zê na minha vida" ou em outra expressão "dar um jeito na minha vida". Existem várias fórmulas introdutórias de frases que são uma espécie de auto-resguardo que manifestam a consciência de uma transgressão aos princípios do grupo ou da representação teatral: "O quêêê", "Assim né", "aquele que...", como por exemplo: "diz que você não tem tempo para ensaiar assim né, aquele que sopra a resposta". Estas mesmas expressões, em boca de um observador indicam a constatação de um fato que foge do comum: "Assim né, agora todo mundo (pessoas externas ao grupo) pode descer aos camarins". Não vou alongar-me na explicação de frases como "comer no centro", "bater bunda", "dar bandeira" gíria de alcance ao círculo dos Dzi, nem outros exemplos que exigiram um tratado especial

pela densidade do vocabulário.³

Existe, também toda uma gama de hábitos para açucarar ou amenizar, aqui os constrangimentos ou audácias pessoais, ali o que soa a conselho, reprimenda ou provocação para com os outros: afina-se o tom de voz para falar; emprega-se o feminino para referir-se ou dirigir-se a um sujeito masculino. Veja-se, no entanto, como adaptam recursos do teatro para situações de vida cotidiana. Este é mais ou menos o panorama do tratamento das pessoas entre si, ainda que este dependesse da maré dos ânimos. As gargalhadas, a euforia ou pelo contrário, os gritos e a contida simulação de indiferença é o clima habitual. Somente não existe a atmosfera morna. Mas a constatação desta linguagem e do trato particular são o que acentua e dá o teor das relações existentes entre os Dzi.

86

*

Na recapitulação geral dos temas abordados neste estudo sobre duas dinâmicas dos Dzi, o que se sobressai é que as diferenças internas são geralmente enfrentadas como dependentes de um fator econômico ou de "tempo". Como veremos em outra parte (Os *tietes*), sem dúvida pesa sobre os atores, de diversas maneiras, a carga de fatores próprios ao contexto no qual estão inseridos; mas a resposta não se resume a estas razões. Afinal, nenhuma das propostas de vida comunitária dos Dzi é muito pretenciosa, inviável, de grandes impasses ou completamente alheia à simples boa vontade de seus componentes. É mais sugestivo pensar que, no fundo, para os atores em conjunto, é pouco interessante entrar em contato direto com a realização efetiva de seu projeto; resguardando, por meio da possibilidade de de cumpri-lo "algum dia", a "liberdade" de opção ou contestação pessoal.

Este 'curioso' adiamento de um projeto de bases simples faz sentido quando confrontado com as outras experiências sociais e valores dos Dzi. A postura de contestação (ainda que de um membro só, mas respeitada como tal pelos demais) às sugestões ou prescrições internas de fato repete e dobra as propostas de transgressão colocadas no palco. Algumas categorias simbólicas e concepções pertencentes à representação teatral são transferidas diretamente para o plano de vida real como, por exemplo, a noção de *família*. Conservando, na sua definição particular, a classificação hierárquica da família tradicional e trazendo de reboque vantagens para quem dispõe do melhor status, simultaneamente, é uma ordem social internamente questionada.

O quadro das relações sociais oferecido, até agora, é bastante estático posto que composto mais de ideais que de realizações, estas correndo o risco de terem - in extremis - um desenlace negativo (as desistências). No entanto, a modulação ou alteração de novos objetivos simbólicos e sociais depende exclusivamente da disposição do *grupo*, as propostas de transgressão tão pouco foram abandonadas no fio do tempo. Cercamos levemente o problema através da temática da "liderança". Nos capítulos seguintes, veremos como as formulações simbólicas ambíguas são manipuladas de maneira positiva, na prática social, para não se transformarem em contradições. O pressuposto é que se fossem percebidas dessa maneira pelos agentes, isto desencadearia um processo, no tempo, seja de rejeição, ou de opção por uma ou outra alternativa simbólica. Num projeto social que entrelaça *vida* e *teatro*, este último espaço é o ângulo de observação por excelência. Prolonga o cotidiano dos atores, tendo a vantagem de ser o nível mais flexível para absorver a dinâmica social.

NOTAS

- (1) Os bordereaux teatrais eram divididos porcentualmente entre os diferentes componentes do "grupo". Corresponhia , 10% ao "pai", 2% ao "camareiro" e 5% aos membros restantes, inclusive a "mãe" que ganhava os direitos autoriais. Os 20% que sobravam eram patrimônio da Companhia. Em época de crises econômicas ou de grandes dívidas rebaixava-se os salários, se bem que se conservava o princípio porcentual.
- Os direitos autorais das peças teatrais são recolhidos a cada representação. Correspondem respectivamente a 10% e 5% de cada bordereaux segundo se trata de texto ou de música.
- (2) Já é clássica a observação analítica de Mauss, M. "Ensaio sobre a Dádiva" in Sociologia e Antropologia Editora da Universidade de São Paulo (1974) sobre a cadeia sem fim que cria a "dádiva e obrigação de retribuí-la" nas sociedades chamadas 'primitivas'. O autor que parte de observações comerciais faz uma correlação com outras situações de trocas que ele chama de "moral". Porém adverte ele "a dádiva não retribuída ainda inferioriza aquele que a aceitou sobretudo quando é recebida sem espírito de retribuição (1974:63) ele sugere que a dádiva pode criar si situações de desigualdade entre credor e devedor.
- Schwarz, R. Na sua obra (1977: Ao vencedor as batatas , Duas Cidades, Rio de Janeiro) a partir da análise da relação entre si das personagens machadianas circunscreve as várias facetas do "favor". Um dos seus conceitos é que "Ora, se o próprio do paternalismo é a falta de fronteira clara, no pólo forte da relação, entre a autoridade e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas"(1977:103)
- No universo dos Dzi, se é difícil questionar o fundamento do "favor" do *pai* e da *mãe*, no sentido da explicação de Schwarz, pelo contrário os demais componentes dos *grupo* são pouco respeitosos e mais conscientes das diferenças de salário como para observar a "subordinação direta".

(3) "Comer no centro" ou "fechar": chamar a atenção por ultra passar a expectativa.

"bater bunda" sair andando sem objetivo definido

"dar bandeira" literalmente é mostrar "quem se é". Aplica-se a pessoa que não sabe comportar-se socialmente, isto é, chamando a atenção de pessoas estranhas ao universo ao qual se pertence.

A rede globo de televisão de certa maneira contribuiu para a difusão de gírias Dzi Croquettes

Na novela "Dancing Days", (1978) e no seriado "Ciranda Ci randinha", expressões como "numas", "tipo -", "Zé", "chamar um Zé" etc. foram utilizadas.

Em artigo recente sobre a polêmica em torno de atitudes pouco convencionais do jornalista Fernando Gabeira, em Revista - Isto É utiliza as expressões "tietes" e "tieta-gem".

(Teatro)

"Se o teatro não é apenas um jogo,
se é uma realidade genuína, por que
meios poderemos dar-lhe aquele
"status" de realidade, fazer de cada
espetáculo uma espécie de evento?
Eis o problema que nos cabe solucionar"

Antonin Artaud, *Obras Completas I*, 1956.

O espetáculo Dzi Croquettes se renova - em parte - noite após noite: texto, dança, roupas/personagens, etc.. Da concepção de um teatro visto como um elemento dinâmico do *projeto do grupo* surge sua riqueza, no entanto, manipulam-se principalmente aspectos formais. A peça é, porém, mais do que um espaço de "temas para reflexão", isto é, o reflexo do sistema de pensamento dos seus autores/atores: simultaneamente absorve a prática. No curso do tempo (1972-1976 - dimensão temporal que abordaremos daqui em diante), algumas das implicações sociológicas tomam corpo de resoluções para os atores, mesmo quando obstinadamente persistem na peça em sua formulação inicial e ambígua: fazer conviver a tentativa de comercialização da proposta com a postura de transgressão contínua aos padrões tradicionais do teatro (ou qualquer outro tipo de padrão social); esforçar-se para a *profissionalização* permitindo a invasão do privado na área pública ou contrapondo-a ao *albarde*; favorecer a criação individual sem provocar a competição interna abafadora; reconhecer lideranças procurando anular desigualdades, etc., como vimos anteriormente. Sendo a forma do espetáculo que vai mudando e não o conteúdo sociológico, levanta-se a questão: trata-se simplesmente de uma estratégia comercial e de promoção frente ao universo externo, o público e a imprensa?

4. O fixo que muda: o texto

"O nosso espetáculo muda tanto
que tem gente que diz que mudamos
o texto"

Um Dzi Croquette

Segundo a *mãe*, autor confesso da peça Dzi Croquettes, "sobre um texto à parte pode-se criar com liberdade"¹. Em princípio, a Censura oficial - no Brasil - atua como entrave para qualquer modificação posterior de um texto teatral. Ora, procurando reconstruir uma versão completa do espetáculo, um ator respondeu-me: "Inclusive o que falo de curtição? É difícil, porque cada dia é uma coisa diferente, eu me esparro, falo muita besteira, depende da platéia, a gente curte mais ou menos. Não dá para se lembrar porque não é do texto, é inventado na hora, isso é que é difícil".

Trata-se de falas que se tecem em torno de um texto central, no entanto, é a estrutura deste que permite as primeiras. Na parte formal depararemos agora com a manipulação de frases que se infiltram na articulação ambígua da peça. No plano do conteúdo, as variações diárias revelam a distância mínima que separa o teatro dos Dzi, de seu cotidiano. As entrelinhas da rotina corporificam os elementos que nutrem a matéria cênica maleável. No fio do tempo, a prática cumulativa se desvenda numa dinâmica de grupo, de conseqüências tanto superficiais quanto profundas.

A primeira versão do texto, (na distinção que os atores fazem) é o esboço definitivo da concepção de um enredo teatral para

os Dzi*. Em outras épocas, alonga-se o trecho, reutilizam-se partes em outras sequências e inventam-se argumentos similares para compor novos quadros: a *Abertura*, as *Borboletas*, o *Andrôgino*, o *Desfile*, a *Apresentação da Família etc.* Esse primeiro texto escrito contém o germe que permite a renovação da matéria nos seus enunciados de pormenores caseiros, da utilização do patrimônio sócio-cultural e o grande excesso de fantasia. É a plataforma do que se desenvolve com a prática.

Na época da boate Monsieur Pujol (R.J. 1972) o *Monólogo de Madame* (essencialmente centrado no que será posteriormente a entrevista do *Vecchia América*) já continha sua introdução de saudações em várias línguas, mas timidamente feito ainda em tom de voz grave. Desvendando a qualificação do gênero do seu trabalho, os sentimentos que dele se apossavam e as possibilidades do seu trabalho, o ator prosseguia:

90

"Eu vim aqui falar sobre underground e ainda não conseguí falar nada, estou muito confuso, e muito nervoso, porque é a primeira vez que trabalhamos aqui na terra, é só mesmo um Miele e um Bôscoli conseguem descobrir talentos internacionais.."

A singela composição narrativa revela o que é mais do que um simpático e engenhoso recurso de teatro informal. O discurso carrega algumas verdades contingentes à apresentação pública dos Dzi. Para o espectador informado, o "underground" é um estilo em moda e, Miele e Bôscoli, donos da boate, são empresário e ator conhecidos no contexto local. Pelo contrário, as

* Versão anterior a que foi descrita e correspondente à primeira apresentação oficial dos Dzi Croquettes - Boate Mr Pujol - R.J. - 1972.

frases "estou muito confuso", "e muito nervoso" pareceriam alheias aos sentimentos a se expressarem tanto no ambiente de uma boate quanto pela boca da figura masculina, suspeitamente revestida de mulher, que as pronuncia. O entrelaçamento dos argumentos dão como resultado um texto que deixa o público num estado de semi-compreensão e informação sobre sua veracidade. Criada a expectativa, a composição cômica é explorada num segundo momento visando uma situação plausível na sala:

"Será que o senhor que está sentado aí na penúltima mesa.. poderia acordar esta senhora (de verde) que aí está, porque ela esta dormindo.. é preciso que todos fiquem atentos, afinal de contas vocês estão pagando para serem informados, e eu fico furioso quando as pessoas não dão valor ao dinheiro..." (texto da boate Pujol , 1972)

A articulação narrativa, permitindo a combinação do verossímil com o fantástico, do improvisado num texto que se pressupõe ensaiado e a inclusão da platéia em comentários do palco, é comum a vários tipos de produção cultural. Qualquer programa de 'calouro', 'cômico', circo etc, utiliza estes recursos. Mas os Dzi são pouco convencionais na adaptação prática deste filão de comunicação.

Na segunda versão do texto (Teatro Treze de Maio, S.P. 1973) estes trechos desaparecem mas voltam a brotar na hora de intervir sobre um público morno e apático. Espetacular, inibidora e histórica será a retirada em massa da platéia francesa, atônita e pouco acostumada a esses tratos, no meio de um espetáculo (dezembro 1974). Mal acolhidos, isolados e fundamentalmente boicotados por alguns empresários locais e pela imprensa na chegada a Paris, o barômetro das tensões do grupo subia. Para piorar a situação, o escasso público costumeiro do teatro Charles de Rochefort era pouco condizente com a passagem do gênero

"vaudeville" para um gênero "realmente à ser posto frente a olhos muito bem avisados"². O jornalista queria com isto deixar o público de sobreaviso quanto ao tipo de peça que iria encontrar.

Afim de reativar as brasas, a *Madame*, personagem em cena, insistia em agredir o público jogando-lhes verdades na cara, com a intenção de fazê-lo reagir. A pouca colaboração do público a enfurecia gradativamente, fazendo-a levantar o tom da voz até reforçar sua preeminência, arrancando parte do cenário e mandando embora a platéia alegando que: "baixaram uns espíritos que estariam ameaçando a carreira do grupo"³. Esta é a vertente prussiana e extrema para a qual deriva o conteúdo do texto, mas não fica forçosamente na agressividade gratuita por parte dos atores. A situação também pode se inverter.

Propício para a manifestação descontraída do público - a título do exemplo oposto - foi o ambiente de um Clubê em Santos (agosto de 1973 e 1974). Os Dzi Croquettes apresentavam um espetáculo avulso, dando margem nesse clima ao confronto de duas 'patotas': os "machões do clube" e as "bichas do palco". O bando local desabonava insistentemente o ritmo da obra teatral, insultando e vaiando com diversos nomes os atores. Impávido, um ator dava a réplica no seu tempo: "É para seguir o espetáculo? Olha que eu estou achando que vocês do clube pagaram um preço muito alto para ver o show" ou "é muito fácil falar no escuro eu tenho a coragem de me exhibir". E, no devido lugar do espetáculo - *a Hora da Prostituta* - : "todos estão convidados a subir no palco e falarem o que quiserem, reservamos este momento para o público". A cena passou-se em branco por falta de voluntários.

O importante é a brecha que se abre num discurso narrativo com posto aparentemente de improvisações. Os espaços são utilizados segundo as circunstâncias. Nesta peculiaridade está a chave da reelaboração do texto, até aqui colocada como um mecanismo para reforçar a comunicação com o público e agora, como veremos, para a participação sempre ativa dos atores. A infiltração de um linguajar atualizado no roteiro da peça é uma meta cotidiana. Todos os componentes do *grupo* se aperfeiçoam nesta tarefa. O resultado é uma dimensão social incontornável para os atores que, também será vista como tal pelo público. Sem entrar ainda nos detalhes desta repercussão, vejamos primeiro o espectro de comentários que deslizam regularmente na linguagem oral como se fosse, para os espectadores, um discurso programado de antemão (ou talvez não). Parte das alterações diárias visam uma utilização imediata: referem-se tanto à dramatização de uma experiência pessoal dos atores, como à participação entre eles de assuntos do *grupo*, a comunicação com um público que lhe é familiar, reivindicações de ordem geral, etc. Na maioria dos casos, no entanto, o ouvinte deve estar muito bem informado para decodificar o que apresenta-se em forma parcelada e em momentos diferentes ao longo da peça, geralmente de maneira velada.

93

Como experiência de vida real de um determinado ator, pode surgir a reflexão: "depois do ônibus, indo pela calçada, caretice vim assistir a família Dzi Croquettes. Aí gente, entendi tudo, precisava ver essa família linda. Ah! me deu tanta força e todas as minhas dores já foram. Eu assumo, uma vez mais, que é o papai que tem que pagar por essa família mágica. Eu continuo a dizer *life is a cabaret*" (Teatro da Praia, R.J., Abril 1974). Brevemente o público é posto ao par da reaparição no palco do ator após um acidente de trânsito quase mortal. O comentário é

uma auto-justificativa, perante a platéia, pelo contróle do esforço criativo. O complemento da citação, é um recado sentimental para os outros componentes do grupo.

O suposto é que essas referências não caíam em ouvidos de surdos, porém, o sentido próprio quase que desaparece para os espectadores quando os motivos reais da intervenção são de caráter privativo ao grupo⁵. Por exemplo, um personagem banalmente entra em cena com as breves palavras: "o papai quer falar com a senhora, aliás com todas" (Teatro da Praia, R.J., maio 1974). O comentário se encaixa adequadamente na boca de uma aluna de balé, porém, o referente particular, para os atores, é a sugestão de uma reunião de família. Notáveis e frequentes são os esforços de legitimar diretamente frente a audiência iniciativas próprias que tomam certos atores sem que seus parceiros estejam ao par: "com licença, eu vim dar uma ajudazinha na aula (de balé), assim vou praticando para Paris" (Teatro Maria Della Costa, S.P., agosto 1974). As razões da intromissão inesperada do personagem como fenômeno da dinâmica do grupo, as discutiremos em outra parte. O interesse, pelo momento, está na informação simultânea aos demais atores e ao público. Para este, o sentido repousa sobre o fato que toda a propaganda do espetáculo nessa época era feita sobre a despedida dos atores.

Nesta linha de alterações do discurso acumulam-se certas sequências com novidades diárias como se os atores não soubessem armazenar suas intimidades para si próprias. Algumas participações oficiais de detalhes íntimos tomam relevância quando dizem respeito a grandes acontecimentos no histórico dos Dzi Croquettes. Como preço do sucesso, antecipando a curiosidade pública, os atores se encarregam em difundir em primeira mão a

resposta pelo canal de seu espetáculo. Assim, a perda de alguns componentes do *grupo* foi religiosamente lembrada em cena. Aconteceu duas vezes: "mamãe ternura virou cantora pop" (Teatro da Praia, R.J. fevereiro 1974). A referência é cômica posto que tratava-se de um cantor lírico profissional. Na mais dolorosa cisão, a segunda, levando quatro membros, a explicação na hora da sequência da *Apresentação da Família* era: "duas filhas estão de férias", entre as quais "a Cilinha está dando aulas de dança". A *sobrinha* "Old City London é guia turística". O quarto componente faltante, promovedor da cisão é significativamente passado em silêncio, mas revelam-se os motivos que segundo êle serviram de gota para fazer transbordar o cálice: "ali, as que se separaram estão falando muito mal do pessoal aqui, dizem que X tinha falta de respeito (a ruptura deu-se à raiz de um malentendido sobre o cenário, sendo X o idealizador), eles não pensam em voltar, é isso aí, família já era" (Teatro das Nações, S.P. fevereiro 1976).

95

As ressalvas ao entendimento pelo público das interferências fracionadas em toda a peça se dão em níveis diferentes. Para não deixar dúvidas que se tratam de improvisações, a platéia entra também na composição, reforçando o código anterior na nova dimensão. O toque íntimo, para a parte da platéia que assiste ao espetáculo e a vida privada do *grupo* diariamente como se fosse uma novela (os *tietes*), aparece primeiro transmitido pelo microfone junto a música: "Dzi..Vilma, Leiloca (amigas dos atores)..Croquettes..Rege, Mario... as internacionais ... tã boa santa (teatro da Praia, R.J. Julho 1974). Logo se for O Caso dá-se o recado de atenção: "Eu ganhei uma roupinha nova, é da Paula, a irmã da Eloina (apelido íntimo de um Dzi) gostas?" diz um personagem a outro (Teatro das Nações, S.P., março 1976). Ainda podem surgir reclamações não atendidas que afetem a

platéia em geral: "Nós queríamos deixar aqui no Teatro das Nações que está caindo aos pedaços, nossa humilde colaboração " (idem). O público maior, tampouco fica a salvo das 'fofocas'. A experiência, agora cumulativa, sendo retransmitida para outra audiência um tanto constrangida: "Na Europa, gente, ninguém ria quando falava *nos países Baixos do Oriente Médio*, aí gente comecei a pensar que eles pensavam que eu falava sério" (Teatro das Nações, S.P., março 1976), botando o peso da nota tanto na sugestão de um 'chauvinismo' dos europeus quanto no sempre pendente convencimento da 'falta de cultura' dos brasileiros.

Com estes acréscimos vai se tecendo a segunda trama da peça, que se forma e deforma à vontade sobre a primeira, qual fosse um esqueleto que une as partes para os atores não se perderem. O público mais longínquo, que desconhecesse a concepção do espetáculo, talvez ficasse desapontado se soubesse que muitos trechos fazem parte, mesmo assim, da versão concebida inicialmente pelos atores. Como já apontamos, a estrutura deste é elaborada como se fosse um texto improvisado na hora, com as coerências lineares de um mesmo discurso narrativo mas recortado de impasses e imprevistos. Por outro lado na segunda trama efetivamente improvisada, usa-se a desenvoltura e a familiaridade do papel bem ensaiado, a precisão da réplica: os personagens comunicando-se sem frustrantes interferências. Para quem conhece o roteiro, - os atores - é pelo fato do texto original estar composto com as aparências de improvisações que as alterações se encaixam como se fossem parte dele. Mas, o resultado do desdobramento do mesmo código em vários planos e ao longo da peça fará com que o público apanhe num movimento só a proposta central, ou seja, o *profissional* e o *improvisado*. Dito de passagem, improvisações, climas íntimos entre os atores,

a influência da platéia para a animação do palco, a extração de significados secundários, etc., são a entretela de vários gêneros artísticos tais como o teatro em geral, balés, circo, etc. No entanto, geralmente, os espectadores dificilmente acedem ao universo dos atores por serem convidados a reter somente o ato perfeito. Ora esta margem de reelaboração, percebida e explorada unilateralmente é o que dá densidade ao mundo do ator e, entre outras coisas, o que o impulsiona a refazer e trabalhar atos, cenas, gestos e expressões, sessão após sessão.

Os Dzi Croquettes oferecem esta segunda dimensão em toda sua extensão e sem mesquinhas, ou melhor, destas minúcias constroem a forma e conteúdo da peça. É nesta focalização exagerada e 'absurda' que criaram o estilo próprio, como novidade de mercado teatral. A forte descida aos subterrâneos cênicos e as histórias íntimas prendem a atenção do espectador. Ao mesmo tempo atrai sua simpatia ao aproximá-lo da eterna tentação de descobrir o ambiente dos ensaios e das coxias, do desvendamento do fantástico e da ilusão de penetrar na intimidade dos artistas.

97

"Eu posso falar? Eu sou a secretária de Madame, qualquer coisa que não entendem, podem me perguntar porque tem coisas que a gente não entende, basta me chamar por meu nome Miss Mirtz (...) é só me perguntar porque estou ali para depois não ter reclamações" (Teatro Bobino 1975, Paris.)

Um tratamento mais cauteloso merecem as perguntas sobre o conteúdo absorvido pela platéia ou, propriamente, o seu entendimento real da linguagem falada na peça. O que faz dos Dzi os artífices da variação, ou seja, a manipulação do conteúdo do texto, diminuirá, em muitos casos, a compreensão do público. De fato,

a maioria das vezes, este é tratado como se estivesse ao par do assunto o que resultará que muitas vezes terá o sentimento do contrário. Sem dúvida, em consequência dos comentários dos espectadores aos atores, chegou a época em que se auto-descifraram por meio do sugestivo personagem que se inseriu na sequência do *Monólogo de Madame*, na temporada de Paris. O curioso é que foi uma resposta por parte dos atores aos pedidos do público, mas inconsequente para a compreensão real da proposta do espetáculo. Como o personagem confessa nem os próprios Dzi captam a todo momento a matéria criativa veiculada no espetáculo.

Esta constatação nos faz descompor, uma vez mais, em outro sentido a articulação dos aparentes conteúdos. A matéria do texto não é composta de grandes temas de reflexão, mas contém suas peculiaridades: o discurso desdobra-se em lugares comuns e a surpresa fica na variedade cerzida em colcha de retalho. Uma e outra característica combinam-se com perfeição, oferecendo por sua conta e em conjunto boas vantagens.

Enquanto aos lugares comuns, por serem temas corriqueiros e sem profundidade (saudação do público, história de um currículo teatral etc) disfarçam a improvisação e podem ter sentidos múltiplos. O mesmo se aplica ao uso de enredos conhecidos pela audiência em outros gêneros (circo, programa de calouro etc). O segredo reside na possibilidade de oferecer um conteúdo segundo a distância entre o emissor e o receptor. Retomando o exemplo: "o papai quer falar com a Senhora após a aula.." em escala gradativa de um público novato, passando por um público familiar - os *tietes* - até os componentes do grupo, a mesma frase adquire um referente de 1) situação plausível de uma aluna de balé; 2) variação de texto de uma sessão a outra (os

tietes seguem com assiduidade as modificações da peça), o significante pai com significado de membro do *grupo* e, portanto, um duplo sentido na frase; 3) o conteúdo próprio de uma *reunião de família* mais os restantes significados apontados ou qualquer outro possível. Em suma, segundo o lado que se focaliza a leitura toma um, dois ou mais sentidos, aumentando à proporção que se avança do lado dos detentores dos elementos de de decifração do código.

Mas o encaminhamento do conteúdo, para o público e para os atores, contrariamente ao que pode sugerir a explicação, não é feito em base ao hermetismo ou com parcialidades pelo menos não tem de ser visto como tal. A imagem própria seria a lente de aumento que desloca conteúdo e forma segundo o grau de aproximação onde, excessos e carências, se absorvem na economia da percepção e informação dados pelo contexto da pessoa em ação. A visão de um público principiante não é semelhante à de um ator, cada qual estando ligado em sintonia diferente de experiências, reelaborando os conteúdos da sua informação particular. Evidentemente, o emprego do lugar-comum no texto em questão, facilita e desenvolve esta propriedade posto que por definição está ao alcance de um público muito amplo. Além disso, o espetáculo não é feito apenas das singelas amostras do meu texto mas pelo volume da matéria vertida em desabrochado ritmo. É aqui que influi sua construção em forma de colcha de retalho. Estrategicamente, ela serve para preencher o vazio que deixa o desconhecimento do mundo dos atores, enquanto que, para estes ela dá margem a qualquer intromissão.

- "Eu vim aqui, meu amor com esse Contrato de Risco até ganhei uma casinha.
- E já achou alguma coisa? pergunta outro
- Não, mais sigo cavando, (...) quem procura

chifres em cabeça de cavalo encontra
(personagem Marie Brasil: *Teatro das Nações*, S.P., março 1976).

Estendamos agora o alcance da derivação do texto na sua dimensão social incontrollável. A apresentação dos argumentos desapontará alguns observadores mas ao mesmo tempo criará o interesse por esse tipo de teatro em outros espectadores. Entre os anexos verbais cotidianos além de se escolher como sujeito-tema estórias pertencentes às categorias de pessoas presentes na sala, as dissertações preenchem indistintamente atualizações de ordem econômica, política, social ou cultural deixando, para a platéia, o ponto de interrogação sobre a profundidade da reflexão. O sentido ambíguo do engajamento é recuperado pela redundância, na similaridade da apresentação do texto e dos canais de expressão como a vestimenta, os jogos cênicos, etc. Mas a ambigüidade, os argumentos ambíguos têm a propriedade de transpor com garra e colorido emoções provocadas em jogo num contexto mais amplo. Seus múltiplos sentidos insinuam o que parece ser um apelo a compreensão ou uma provocação. Mais ainda, se eles contêm alguma referência de peso real e social ao tempo em que se vive.

Os Dzi Croquettes chegaram várias vezes e de diversas maneiras a fazer estremecer de medo ou emoção simpatizante sua platéia, com o que tinha de ser uma "brincadeira de teatro". Na incipiente "Abertura Nacional" (oficial) do começo do ano de 1976, os atores preconizavam (novamente) as brincadeiras políticas publicamente. Os personagens, sucedendo-se uns aos outros na sua chegada em cena, sem guardar o fio da trama do argumento de quem vinha antes, faziam seus próprios comentários. Por traz de cada assunto apareciam temas públicos atualizados no dia

dessa sessão. (Marco 76) ⁶

Miss Mirtz avisava Madame que "Coca Cola hoje não tem, não pode tomar! Tem dois homens boiando lá dentro". Reforçando o tempero da conversa de Marie Brasil (comentário citado acima), a pianista Mme Toscanaia informava que "estou adorando o Brasil, já comprei uma casinha ao lado do dono da Felicidade", referindo-se a Silvio Santos que tinha recentemente ganho um canal emissor de televisão. Em algum momento, tendo como tema o teatro, ainda um personagem observava que: "sorte que a gente trabalha, tem umas por aí que andam paradas" aludindo-se a peça Mokinpott encenada pelo Teatro Oficina de Porto Alegre que acabava de ser censurada. O chamariz do desrespeito era reforçado pelas figuras burlescas que pronunciavam as frases como se fosse uma banal conversa de alunas de balé infantil.

101

As posturas profundamente ambíguas pecam em vulnerabilidade frente a qualquer aprofundamento intelectual; no entanto, sua repercussão emocional sobre os receptores têm impacto positivo ou negativo. Na época do surgimento dos Dzi Croquettes nos palcos brasileiros (1972/1973) os atores ganharam rapidamente a reputação de "irreverentes", "agressivos" e o sem fim de rótulos do mesmo calibre pela imprensa e alguns círculos sociais. Por um lado o estilo ainda desconhecido localmente de transgressão de imagens de gêneros referentes à papéis sexuais - entre outras coisas mas fundamentalmente - por outro lado, a construção de um espetáculo que deixa brechas de manipulação que se abrem e fecham em qualquer sentido, mas sempre em momento oportuno, fazem figura de bomba latente, especialmente num período de produção artística nacional acalmada à força. O conjunto de razões expostas é suficiente para presumir parte da dimensão social e expectativas que se criam, aliás vistas como

um tanto incontrolláveis por alguns observadores dos anos 72-74: imprensa, Censura, os setores de mercado onde provocam concorrência especialmente econômica ou de público tais como parte da classe teatral, empresários e diretores de teatro etc., e órgãos culturais governamentais de quem poderiam depender.⁷

O apressado comentário de um repórter em 1973 era que o espetáculo "não pede desculpas nem faz apologias em nome de seus membros" e "mantém-se o tempo todo dentro de prudentes limites que não chegaram a despertar as iras da Censura".⁸ De fato, são por pouco tempo. Ainda assim somente sobre certos temas o espetáculo é incontrollável. A Censura Federal e a auto-censura (que sempre existiu) marcam trilhas precisas. Os atores não transgridem de maneira intelectual sólida os "prudentes limites" e tampouco essa é a intenção deles. Mas o espetáculo de clima angelical e demoníaco, onde não se acham as pontas do paradoxo, foi (por isso mesmo) censurado por utilizar no seu contexto "A Pátria" de Olavo Bilac, enunciar o "cú da madrugada" e o provérbio "mais tem Deus para dar, que a porra do diabo para carregar" (além de obrigar os atores a aumentar dois centímetros no tamanho das tangas). Ironicamente, o desfecho negativo de sua relação com a Censura produz outra frase enigmática na boca de uma aluna do Dzi Royal Ballet: "isso não pode, ela não deixa", reprimenda para um inofensivo versinho inventado por outra aluna.

102

Atualizando e adequando as circunstâncias sobre sua estrutura flexível, o texto básico sugere um processo de mudança no fio do tempo maior do que lhe corresponde realmente. As aparências de perspectivas diferentes são dadas pelos anexos verbais, mas estes são abandonados tão rapidamente quanto se os adota.

É tempo de indicar na minha dissertação em que sequências do espetáculo se situam as variações verbais e algumas inclusões efetivas no histórico do espetáculo. No caminho das boates ao teatro se efetiva a grande ampliação do texto. Seguem-lhe, no tempo, algumas outras alterações e ilustrações de quadros novos que são anexados do começo ao fim da apresentação pública do espetáculo. Como veremos no processo histórico analítico de outros canais de expressão, o conjunto da representação teatral sobressai por seu grande dinamismo na recomposição da matéria. No entanto, comparativamente o texto permanece, do Teatro Treze de Maio (SP. 1973) até a versão respectiva do Teatro das Nações (SP. 1976). A Pergunta é porque o texto -mor resiste ao tempo?

As "dificuldades da tramitação para a Censura", argumentadas pelos atores, não são razões suficientes: as necessidades burocráticas repetem-se a cada estréia (e foram várias) e, aliás a Censura oficial não existe nos países europeus onde trabalharam (Portugal, França). Num nível mais objetivo, os interesses de direito autoral poderiam ser uma resposta, no entanto o autor confesso não somente era incitado os novos trechos anexados posteriormente ao espetáculo, como dispunha de outros textos nunca encenados. E outros componentes também se mostraram capazes para tal tarefa. A pergunta fica aberta se não resolvermos o processo do espetáculo na ótica das relações do grupo, na dinâmica teatral.

Notemos primeiro que ficam ilesos de variações cotidianas os textos levados por uma pessoa, e que cobrem sequências em que a maioria dos outros atores dançam ou somente representam teatralmente, como nas *Borboletas*, no *Andrógino*, no *Desfile* e na *Apresentação da Família*.⁹

Em segundo lugar, o processo basicamente fixo destes quadros varia sintomaticamente com aqueles de coreografia e marcações deliberadamente precárias e flexíveis, mas tendo ainda um tempo e ritmo controlados pela fita sonoplástica. Assim com solução intermediária, entre o que manipula-se e deixa-se intacto situam-se o *monólogo da Abertura, os Signos do Zodíaco, Vecchia América* e em parte o *Monólogo de Madame* além de outras sequências que serão introduzidas posteriormente: *Carmem Miranda* (T.Ch. Rochefort, 1975), que transformou-se em *Cinema Nacional* (T. Bobino Paris 1975) etc. Mais do que serem realmente alterados no processo do tempo, estes textos terão anexos verbais que serão verdadeiras demonstrações de disposição e vibração atores, chegando a ter desníveis em qualidade, quantidade, duração e luminosidade uma sessão após outra. Em suma, os Dzi disporão de todo um repertório com o qual se alongará ou encurtará à vontade a sua oferta segundo a vocação do dia, a circunstância vivida, a manifestação de uma celebração particular ou função teatral especial, a reciprocidade do público, seja em casa mais ou menos cheia, seja de primeira ou segunda sessão e/ou, tudo o que comove ou desordena seu universo. 104

Como exemplo, o que é "gente computada igual a você" será "igualzinho mesmo, registrada, vigiada, com carteira de identidade, C. P.F.... tudo igual a você", ou, o que é para ser dito uma vez, é evocado em várias línguas e redobrado de palhaçadas, etc., sem que eu possa retransmitir no meu texto toda a fraseologia fluente mas incoerente do alegre borborinho de treze pessoas na maior animação. Estes textos, com mola para absorver e destilar todos os eventos benéficos ou adversos da vida real, reforçados pelas roupas, maquilagem e jogos cênicos, são o que fará os Dzi Croquettes na ótica da participação dos atores na representação teatral, uns bons discípulos da escola de Artaud e demais, pela densidade

dos acréscimos na improvisação, fluidez e invenção.

Por último, merecem atenção especial na reelaboração histórica as sequências da *Festa* e do *Monólogo de Madame* especialmente (nos quadros das *Bailarinas* e a *Hora da Prostituta*). Neles, as particularidades analisadas, ou seja, a manipulação e enfrentamento do público, o uso dos lugares-comuns com montagem em colcha de retalho, as intromissões pessoais, a inclusão de recados vários e ocasionais e a rotação cotidiana, se concentram de maneira objetiva por um processo de consenso entre os atores. Na passagem do tempo, devido à manipulação, apesar de manter os textos fundamentais, os personagens principais, as montagens e as características do *profissional* e do *improvisado*, os Dzi Croquettes lograrão magistralmente fazer com que do mesmo quadro tenha um efeito visual e de conteúdo diferente.

105

Além das aparências teatrais o que interessa é o significado próprio que adquirem estas partes do espetáculo nas propostas do *grupo*. No correr do tempo a *Festa* perde sua desordem voluntária, seu buliço de conjunto e sua atmosfera privada, onde a tropelavam-se as representações individuais. A mesma proposta vai ordenar-se gradativamente num desfile de pequenos números sucessivos cada vez mais demarcados entre si (T. Maria Della Costa, Boite Frou-Frou, T. Charles Rochefort), até chegar a época (T. Bobino e seguintes) em que se intromete definitivamente entre cada uma das partes uma cortina do teatro separando-as nitidamente. Obviamente entrarão na composição outros recursos teatrais prescindíveis pelo momento enquanto que, no nível das relações do *grupo*, observa-se que as atuações em conjunto com caráter íntimo e bastante hermético da

Festa para a platéia transformaram-se em plataforma de desempenhos individuais, com confrontamentos em momento único de cada ator frente ao público: não em vão a *Festa* passou a ser chamada *Varietés*.

O *Monólogo de Madame* sofrerá, por seu lado, um processo inverso ao da *Festa*, deslocando e atraindo para sua composição as histórias particulares e assuntos semi-herméticos, retomando, pelo acréscimo de novos personagens, a constituição de cenas várias e imbricadas umas nas outras. Os gêneros de falas e os tipos de personagens que os pronunciam são as que foram perfiladas nas páginas anteriores deste texto, mas o que nos interessa aqui são as derivações sociais que trabalham no mesmo sentido que no *Varietés*, mas com aspectos diversos para com os Dzi.

106

O *Monólogo de Madame* tem o mérito de ilustração como foco irradiador e provocador do que será reutilizado com mais firmeza pelos atores além das fronteiras desta sequência. Porém, antes que nada, esta afirmação nos levá a intrometer-nos na intimidade dos Dzi: na passagem do tempo, um por um, todos os seus componentes tenderão a participar do *Monopólio*, menos um, o *Paí*. Ora este ausente, membro influente e de reconhecidas qualidades é o guardião teimoso da técnica e da profissionalização, razão necessária e suficiente para que os outros aproveitem o terreno livre de controle para fertilizar suas experiências individuais não é propriamente de um trabalho feito nas costas do companheiro. Ele será sempre respeitosamente prevenido de qualquer modificação, mas é no que transborda do projeto que os

outros ganharão. Aliás, tendo em vista o ideal democrático entre eles, o que se teme por aqui é estimulado por lá: outro líder - a mãe - encarrega-se de promover e convidar os membros restantes para trabalhar em sua cena.

"Eu como autor sempre deixei que tudo acontecesse no texto. Isso é um espetáculo que têm de tudo, um monte de coreografias e uma historinha que é o texto, sobre ela a gente curte em cima tudo o que quiser"...(março/76)

O resultado desta participação é que a recitação do *Monólogo*, domínio de uma pessoa identificável nas primeiras temporadas do espetáculo, será alternativamente feita por outros atores (ainda que de preferência por um outro). Mas, dispensando-se estes de ensaios prévios, no lance do confronto direto com o público escorregarão na marcação e no argumento do texto real ao ponto de impregnar a cena de matizes pessoais e de acréscimos resultantes das improvisações. Em primeiro lugar, com o tempo, as experiências múltiplas envolverão o personagem modelando-lhe, num contínuo, a vida na cristalização vagarosa e cumulativa das fantasias de cada apresentador. Em segundo lugar, o *Monólogo* passará em etapa subsequente a ser um diálogo, ou melhor, um monólogo assistido pela colaboração de uma secretária (as vezes de várias). Historicamente, o personagem surge para suprir a deficiência do domínio da língua francesa de quem faz a *Madame*, na estréia de Paris (T. Charles de Rochefort; Dezembro 1974). Na realidade, a secretária não tinha texto próprio, mas para realçar a sua presença se intromete no discurso com algumas impertinências: o que não existia acabou construindo-se na prática e invenção dos promotores do papel. Sugere-se

107

a afirmação de que o texto, original de um ator, engrossa-se pela cooperação ativa de cada Dzi. Em terceiro lugar, o conteúdo do texto que conta o percurso teatral do personagem será cada vez mais substancialmente encenado: surgem várias "prostitutas", a "baronesa" aparece em carne e osso, intercalam-se coros e intrometem-se pequenas coreografias. A semelhança das histórias em quadrinhos teremos uma verdadeira ilustração do *Monólogo*.

Como fica claro, a maleabilidade da proposta inicial do texto é usada em toda sua dimensão por tratar-se de um verdadeiro pano de fundo que tinge-se das cores oportunas dando resposta às necessidades dos Dzi. Mais do que seu conteúdo real, é estrutura do espetáculo que trabalha como um instrumento de expressão, possibilitando numa certa medida superar os limites impostos pela Censura, canalizando as expectativas do público, aproximando-o dos atores, refletindo as experiências individuais destes e funcionando como campo de ação para a prática teatral, fazendo da representação pública uma espécie de ensaio contínuo.

NOTAS

- (1) Maciel, E.A. Diário de Bauru, Baurú, 13-4-73.
- (2) Lemaire, N. L'aurore Politique, Paris, 4-12-74.
- (3) Revista Veja, 1-1-75.
- (4) Na França os teatros não somente se distinguem pelo estilo de peças que apresentam (ver Copferman, Teatro e Política, ed. de la Flor 1969, Buenos Aires, p. 14), como costumam vender ingressos de conjuntos de peças que serão exibidas durante uma temporada. Os Dzi Croquettes instalaram-se no Teatro Charles Rochafort no meio de uma temporada. O diretor do teatro visava melhorar suas finanças para a renovação do estilo das peças a serem exibidas, assim como uma mudança de público. Apesar dos episódios narrados no texto, a experiência acabou sendo muito bem sucedida, como no Teatro Treze de Maio.
- (5) As citações seguintes, ainda que recolhidas em datas diferentes, pertencem geralmente às *Bailarinas*, quadro ilustrativo do *Monólogo de Madame*.
- (6) Neste sentido, os Dzi Croquettes eram pioneiros, no período dos anos 70, no uso de um tipo de comentário, que voltou a difundir-se (ver Goldfeder, M. Manipulação e Participação - A Radio Nacional em Debate, Universidade Estadual de Campinas, mimeo, 1977).
- (7) É pertinente colocar que a peça Romance também sofreria formas hostis de reação oficial, anos após. Durante a Feira de Poesia e Arte realizada em Novembro de 1976, os Dzi Croquettes foram convidados a se apresentarem durante quatro dias no Teatro Municipal de São Paulo. Os organizadores da Feira visavam reincorporar este teatro como centro e referencial da cultura artística da cidade, permitindo a afluência do público mediante ingressos razoáveis.
É significativo que ataques contra "os Exmos.Srs. Titulares da Secretaria Municipal de Cultura e do Departamento de Teatros da Prefeitura" tenham usado como pretexto a presença dos Dzi Croquettes no Teatro Municipal,

ainda que eles fossem totalmente alheios aos incidentes ocorridos. (Ver por exemplo Estado de S. Paulo, 25-11-76.

- (8) Revista Veja, São Paulo, 1.7.1973.
- (9) Encaixa-se ainda neste gênero os textos de quadros dançados anexados num futuro: "*I'm coming*" (texto introdutório sobre um quadro *Black Power*) e as "*Barras*" (leitura de frases de autores celebres sobre o "Nu" enquanto os atores fazem uma coreografia sobre barras tubulares verticais) no Teatro da Praia (R.J. 1974); o *Iemelê* (prefácio para uma dança de estilo religioso afro-brasileiro (Teatro Charles Rochefort Paris 1975) . Nesta série, o quadro de "Marylin Monroe" anexado no Teatro da Praia e retirado em Portugal, é a única inclusão de um quadro levado por três atores que permaneceu com texto imutável (o enredo gira em torno da representação de três Marylin: a pessoa real, o símbolo público e a imitação).

5. O móvel com as aparências do fixo: a dança

"A gente já mudou tantas vezes a coreografia da Abertura (dança *Dzi Croquettes*) que no palco a gente se perde. Pode uma coisa dessas!"

Um Dzi, após dois anos de espetáculo.

Porque o tratamento da dança se opõe em princípio à manipulação do texto? Em primeiro lugar aqui teremos um controle interno mais estrito: ensaios e marcações precisas ligadas ao ritmo de uma fita sonoplástica. Em segundo lugar, enquanto o texto cobre pequena parte do espetáculo e é levado com escassa participação do conjunto de atores, a dança está presente em quase toda a peça e envolve a participação de muitos. A pergunta então é quais são os motivos que criaram essa diferença entre ambos os canais de expressão?

109

Uma hora e meia de espetáculo é trabalho efetivado, é criação e interpretação, é exaltação e controle de emoções, é interrelação de atores e desempenho individual mas, sobretudo, é a maximização de outro longo e dedicado processo: "esquentamentos" ou série de exercícios para aquecer a musculatura do corpo, "ensaios" e "limpeza do espetáculo", ou seja, correção da marcação e coordenação dos movimentos. Entre os Dzi, o regente de tal disciplina é o *pai*, coreógrafo, idealizador dos balés e da montagem do roteiro da peça, além de professor prezado e único dos demais componentes. Nas palavras dele, indivíduo aplicado e incansável em matéria de cultivar as possibilidades de expressão corporal: "quando fazemos ao vivo (um balé) num teatro não mudamos nada daquilo

que realizamos nos ensaios" ¹. Esta reflexão não impede que, num grupo onde o móvel e a meta é também transgredir várias regras costumeiras do teatro tradicional, queixas frequentes de seus companheiros, a acompanhem: "a gente passa a vida ensaiando, temos muito mais horas de ensaio que de espetáculo". Mas, é absolutamente correto, o trabalho de preparação do espetáculo não se refere exclusivamente aos "esquentamentos" ou às gradativas, duas, quatro, oito e até doze horas de ensaio em véspera de estréia, mas aos meses e anos de apresentação pública. Cabe indicar que esta prática, no seu tratamento particular, sobrepassou o costume rotineiro a qualquer companhia de balé, ou seja, fazer exercícios diários e controlar regularmente os movimentos cenográficos para corrigir as falhas e disparidades dos bailarinos. Fora deste rigor, básico aos quadros dançados, a diferença no aprimoramento das coreografias do espetáculo *Dzi Croquettes* é o resultado da dinâmica do grupo e a sua inserção no contexto mais amplo, entre 1972 e 1976-

110

Se os ensaios são a contra-partida da representação pública foram, assim mesmo, ligando-se à proposta teatral encenada que se definia na ação do cotidiano. A intenção inicial dos *Dzi Croquettes* não se assemelhava totalmente às consequências: contingentes à primeira estréia do espetáculo, os ensaios passaram a ser um trabalho obrigatório no decurso do tempo. Do ante-projeto da peça até sua concretização nos palcos surgem já alguns sinais analíticos para abordar o assunto e percorrer as variáveis que influenciaram o processo.

Na apresentação de si mesmos, os atores darão grande peso ao fato de que a "maioria nunca tinha pisado num palco" e afirmarão categoricamente que não sabiam dançar: "na época do

Pujol a gente estava afim de fazer um trabalho todos juntos, mas era muito diferente de agora, a gente não fazia aulas. Is so só pintou lá em São Paulo. No início era muito mais fantástico (ou em outra versão "a mistura da fantasia com o imaginário") e a gente teve êxito por causa desse fantástico, mas daí a gente começou a fazer aula e dançar, agora a gente é uma coisa diferente".

A originalidade da concepção da peça foi suficiente para atrair um coreógrafo/bailarino conhecido - o futuro "pai" - que soube como reaproveitar as idéias da parte iniciante do *grupo*: a delirante conjunção de andrajos, a incessante animação no ardor da criatividade das maquilagens e personagens já eram a metade do pão ganho.

Durante a primeira temporada, o espetáculo consistia em escassos quadros prensados nos elásticos vinte minutos concedidos no segundo horário de 'show' de uma boate carioca (Boate Mr. Pujol, Dez.1972). O ponto de partida já era a fórmula de apresentação do *grupo* em conjunto, onde a requintada roupa de 'Bloco de Sujos' pela variedade e excesso de signos, símbolos e alegorias locais disfarçavam os incipientes e mal aprendidos passos de dança. A montagem cenográfica titubeante era absorvida na turbulência e literal invasão do minúsculo palco, idealizado para duas ou três pessoas, e da galeria do segundo andar da boate, onde mal cabiam os oito componentes. Tudo o que fazia cada ator individualmente era único, mas pelo uso por todos da mesma gramática ambígua de vestimenta, davam a idéia de conjunto e superavam o que era disparidade técnica. De fato inicialmente as roupas, maquilagens e a agitação frenética atuavam para enganar a visão do espectador. Na versão de um deles "não me lembro bem como era o show", mas era muito albarde ainda,

as roupas eram hilárias, o X tinha um biquini elétrico que acendia e apagava, agora você imaginou o perigo com os fios elétricos, também era muita mímica" ou de outro "eu tinha ganhado duas saias de rumbeira de uma escola de samba, usava a mais comprida porque não sabia dançar".

A consequência real é que deficiência técnica mais artimanha, por um lado, e prática profissional em busca de uma tema teatral, por outro, desencadeariam um processo que perseguiria a si mesmo através do tempo, montando e renovando um espetáculo de estrutura forte. Melhor do que ninguém, os iniciantes do grupo sabiam que deveriam ter fantasia para construir seus in-existentes personagens e mobiliar seu tempo teatral sobre o eixo coordenador de um texto, o que determinaria sua permanência no palco; em outra postura o iniciado, o *pai*, procurava manter parceiros e aliados na profissão por meio de uma grande visão dos recursos que poderia sibtrair deles. É da confluência de imaginações livres de expectativas prévias, da variedade de contribuições e de curiosidade de um enredo tão rico quanto pouco amarrado que se delineariam os temas das futuras sequências. Lembrando sua aproximação ao grupo, o *pai* conta:

"Eu sabia deles. Um dia fui vê-los. Eu me lembro bem, os vi descendo a escada de Santa Tereza (casa onde se reuniam) e de repente tudo passou na minha cabeça (os demais estavam se maquiando e ensaiando suas roupas). Eu voltei ao hotel e vi o show. O A no Tango o B nas Cantoras, C falou que tinha uma música, Lili Marlene, eu achei muito bom, D'um texto, eu falei tudo bem, foi tudo assim, vi um espetáculo com coisas fortes e relax".

Segundo a matéria básica montam-se os diferentes quadros. O requintado e profissional estilo de dança aparece no duo do

do *Tango*, onde de fato participavam o *pai* e um ator, já seu aluno de dança em época anterior a formação do *grupo*. Contrastando com a linha profissional, mas com a mesma intenção de recuperação das contribuições e qualidades das pessoas nos seus esforços de atuação, seguia-se as *Cantoras do Rádio*, um simples porém engraçado rebolado de três atores, no estilo de Carmem Miranda. Forma e conteúdo das sequências tomam corpo no que sugere as peculiaridades dos distintos atores, tanto do núcleo inicial como dos que se incorporam até a estréia no Teatro Treze de Maio (maio, 1973). Assim, na segunda versão pública do espetáculo (Boate Tonton, S.P., março 1973), agregam-se: a coreografia das *Cadeiras* para ilustrar e acompanhar o excelente desempenho do canto em voz de falsete de um ator; a *Bárbara* como papel suplementar para um ex-membro do conjunto folclórico "A Brasileira" que junta-se a eles; as *Borboletas* com intenção e inspiração fornecidas pelo autor de uma peça infantil de nome "O Jardim das Borboletas". O engate dos acréscimos e de novas experiências realizava-se em novos ensaios.

113

Se a aprendizagem da dança, internamente, vai passar a ser vista como compasso de espera de uma melhoria, encenada publicamente a peça provocará imediata repercussão nos espectadores e na imprensa, que pelo excelente acolhimento tenderá a reforçar, para os atores, o que se define como "estilo Dzi Croquettes"². Configura-se o mecanismo que se solidificará no fio do tempo.

A aceitação da peça pelo público oferecerá aos Dzi uma pronta passagem das boates para o teatro. O que se resolvia na estreiteza dos primeiros palcos - as boates - toma consistência

para enfrentar a visão denotada e com menos recursos de subterfúgios de uma área maior e mais destacada, de um tempo teatral exclusivo para os atores, sem as inconveniências das outras atividades comerciais particulares aos primeiros locais. Um tempo e espaço próprios, com maior relêvo das suas figuras. Esse benefício tangível nas pretensões dos Dzi que, pela mudança de localização modificará seriamente o volume e variedade de de espectadores aos quais teriam acesso, assim como o prestígio que lhes outorgará pertencer à instituição teatral, não ocorre sem esforços.

Enquanto vão ensaiando para o teatro, algumas modificações incorporam-se pouco a pouco no ritmo das necessidades diárias. Como se trabalha sobre as aptidões particulares de cada ator, por causa das dificuldades de um só deles se é capaz de depurar toda a coreografia, envolvendo nisso os esforços de todos os outros participantes da sequência. Grandes alterações são dificultosas pela implicação da mixagem do som que exigem, ainda que no limite elas tenham ocorrido em temporadas em curso. Boates, teatros novos, enfim um espaço diferente com suas peculiaridades, possibilidades ou restrições sempre acarretarão compromissos de ensaios: alguns previsíveis com a iluminação e a sonoplastia, o lugar dos camarins e o acesso ao palco ou a posição das roupas; outros marcantes na topografia do espetáculo, como a necessidade de construir um cenário ou marcar novos lugares para os atores, decorrentes de palcos totalmente diferentes como o de uma boate, um teatro de 'arena' ou 'italiano'. Neste trabalho de ensaios não se vacila em introduzir a montagem de novas sequências.

Entretanto a dinâmica do trabalho que aproveita as

circunstâncias não desaproveita as experiências acumuladas . Tudo o que se sujeitava às exigências menores ou diferentes da boate será conservado, transpondo no mínimo o estilo des-
contraído, o clima cálido e a proximidade com os espectadores. Da mesma maneira, na técnica, ao invés de abandonar os artifici-
cios precedentes, combinam-se estes com o progresso na dança dos alunos/Dzi, para se desdobrarem as qualidades e os mesmos
códigos em tantos e mais quadros. Assim roupas e maquiagens diferentes, miudezas e evidências de diferenças pessoais, ce-
nas múltiplas que compunham a primeira versão da peça, agudi-
zam-se por serem dissociadas em sequências mais longas ou por se oporem a outras que falam em sentido inverso, com mais teor nos movimentos coreográficos, menos variação no vestuário e
com eliminação de trejeitos supérfluos. Em regra geral, seja pe-
lo trabalho dispendido, seja pela informalidade calculada, as
coreografias vão enfatizar as aparências duplas do *profissio-
nal* e do *albarde*. Como em relação ao texto, trata-se de uma
proposta.

115

Os trechos "relax" ou *albarde* das coreografias, isto é, tudo o que parece movimentação, balbúrdia ou desordem, na esfera das sequências dançadas, tem marcação precisa. Porém, com cri-
tério totalmente diverso, há outras sequências reforçando este lado informal. São quadros que negligenciam os ensaios. A criação, por exemplo, do *Desfile* denota bem a intenção: "não quer dizer nada, a gente chamou-o de Desfile porque apareceu assim, cada um entrava como queria, com uma roupa, com um es-
tralo". Nesta série entram os números de canto, de pantomina como a *Festa*, as *Bailarinas* etc., dos quais já falamos. São o tipo de sequência que se assenta efetivamente no palco, fren-
te ao público, porque: "a palhaçada não dá para ensaiar, tem

de ser na hora, segundo o clima".

Compensando esta falta de rigor, há outras sequências coreográficas para polir o lado oposto, isto é, o *profissional*. "Limpendo o espetáculo", ordenando marcações, reestudando movimentos, ajustando os passos às possibilidades dos atores e exercícios físicos prévios para alcançar tal meta, criaram-se discípulos corretos do mestre. Coube à dança mobilizar a maioria dos números novos porque "era a coisa mais preparada", ou seja, por conveniência dos atores restantes que usufruíam e desfrutavam o insistente trabalho de preparação física pelo pai. Desta maneira no *Shaft*, que "inicialmente ninguém sabia dançar e éramos somente tres", em pouco tempo eram cinco. Esta tendência vai ser cada vez mais enfatizada, levando-os a compor quadros como o *I'm Coming* ou *Black Power* (T. da Praia, R.J. fevereiro de 1974): "Depois do James Brown, entra um número novo chamado Black Power. Vocês vão ter tempo de mudar as roupas porque eu quero todo mundo de perucas Black Power de cores diferentes, de vestido igual, todos iguaizinhos mas cada um com sua cor. Muito pouca expressão, tudo tem que ser dança. Ela é muito rápida, não têm expressão nem quero". A motivação do pai é lustrar a capacidade técnica de todos os componentes. O efêmero do complemento da cenografia fica comprovado por não se ter nunca levado a cabo: "enquanto todos vão dançando, eu queria uma câmara, como se fosse televisão, filmando o X de Diana Ross recebendo um Oscar, tudo isso junto..". O exemplo é suficientemente rico para derivar uma observação das consequências do esforço dispensado no setor das danças sobre a dinâmica do grupo.

No curso do tempo, os processos criativos, o aprimoramento

da técnica, além de garantir um espetáculo de boa qualidade , vão servir para que os Dzi possam reafirmar-se pela via indireta de um público que os legitima - efetização da proposta inicial: "assumir", "crescer", como por exemplo, na aprendizagem da dança.

"Crescer" é levar a cabo de maneira positiva as propostas que fazem parte do sistema de representação ideal. O *projeto do grupo* constava inicialmente de uma série alternativa de atividades a se aprenderem. Para a reedição valorativa do modelo ideal deve-se investi-lo de vez em quando de resultados empíricos. Que todos os atores aprendessem eficazmente a dançar (ainda veremos que há exceções) e pudessem equiparar suas aptidões ao detentor da técnica, no curso de uma coreografia , seria a confirmação das expectativas. As aspirações de aprendizagem de outras expressões artísticas faziam também parte do programa: tinha-se convidado um cantor lírico profissional. Integrou-se no espetáculo como os demais mas, na área da dinâmica social dos Dzi, a intenção de iguálar as capacidades de todos os componentes no canto teve menos eficiência. A dança vai ser glorificada como a parte *profissional* da encenação garantida por todos os atores, sem desmerecer a qualidade requintada e talentosa, mas individual, da recitação do texto, do canto ou da música por alguns Dzi. Pressões de outra ordem iriam forjar e reforçar a idéia de profissionalização. A postura cria raízes a partir da recepção da peça pelo público e a repercussão desta imagem sobre o *grupo*.

A conjunção dos gêneros *profissional* e *albarde* parece ter desnortado as classificações convencionais da imprensa sobre a peça. Numa leitura do conjunto, e, nas linhas e entrelinhas de anos de artigos sobre os Dzi Croquettes e em

contextos diferentes o que é intrigante é a pequena mas, franca discussão sobre a terminologia que lhes corresponderia: é "teatro", "show", "dança", "musical", etc.?

Em geral a imprensa resolve a questão dando muita explicação ou superlativando o espetáculo, como por exemplo: "show de categoria internacional",³ "show de sátira, musicalidade, ironia e vanguardismo",⁴ "um pouco de teatro de revista e espetáculo de circo, com happening caseiro, muito unissex novaiorquino e um pouco de carnaval brasileiro",⁵ "espetáculo felliniano, chapliniano e kafkiano"⁶ ou ainda sugerindo "num outro local (Boate Ton-ton) o espetáculo poderia ser julgado como exigente obra dramática".⁷ Contudo, muitas opiniões parecem encobrir certo incômodo por estarem os atores suspeitamente vestidos de mulher porque, além de ter que qualificar um novo estilo de teatro na praça, recorrem à passagem dos Dzi da boate ao teatro, mesmo muito tempo após isto ter acontecido. Isto é, os repórteres procuram sempre conotar as raízes das boates.

118

Poderíamos supor que há um problema de conteúdo que a imprensa não consegue cindir da forma. A polaridade dos julgamentos emitidos, que cobrem por um lado argumentos em termos de: "crítica social colocando em xeque contradições reais",⁸ "peça de teor social cuja abordagem traz uma carga emocional(...) negócio sério feito por gente séria",⁹ ou seja, proposta social válida, contraposta por outro lado a "querendo fugir do rótulo de shows de travestis através das características de androginia"¹⁰ (entre aspas no texto) — ou "colocação falsamente filosófica (...) com imperativos comerciais",¹¹ por tanto proposta artificiosa e banal, traduz duas ordens de problemas confundidas pela imprensa

porque ambas usadas no espetáculo. Em primeiro lugar, diz respeito à já velha discussão sobre a definição e função artística, isto é, as fronteiras entre a arte mercadoria de consumo e a arte criativa como ato livre com força revolucionária nos padrões culturais.¹² Em segundo lugar, sendo o reverso da moeda por aprofundar a brecha do assunto acima mencionado, o conteúdo que se assemelha a "show de travestis", enfim, algo que atinge os valores morais e preconceitos latentes do contexto na época da aparição dos Dzi por realizar-se a peça num teatro e não no âmbito costumeiro da boate ou teatro de segunda categoria.

Estes detalhes sobre a manifestação da imprensa, que poderiam nos levar a outro nível de análise, interessam pela repercussão sob fórmula combinada de dúvidas que surge na dinâmica dos Dzi. Ainda que se queira aparecer no palco com roupas de mulher, não se deixa de sofrer pela ousadia, ou melhor, de interpretá-la como razão explicativa quando há uma diminuição do público, quando posto em questão por um dono de teatro na hora de achar um lugar de trabalho, quando há o perigo de virar escândalo público ou sofrer pressões.¹³ Todas estas situações, se não resolvidas rapidamente, com o tempo, ressonavam ciclicamente numa divisão interna dos Dzi. Sugestivamente as facções denominaram-se "as profissionais" e as "emocionais" (Teatro da Praia, 1974) e, em outra temporada e lugar geográfico: "o Partido Trabalhista" e o "Partido do Guarda-Roupa" (Boate Frou-Frou, outubro, 1974). O motivo da fricção, segundo a primeira ala, era a "falta de profissionalização" confrontada com a excessiva preocupação em "exibição de roupas" de alguns atores.

O melhor exemplo desta eterna preocupação é dado pela "briga do vestidinho" (R.J., maio de 1974). Pouco antes dela, os Dzi tinham sido oficialmente censurados, situação que se prolongou com um recesso do público. Desanimados, com dívidas e conômicas que aumentavam proporcionalmente ao tempo que passava, sucediam-se os conflitos internos. Resolvendo-se a crise, todos os membros concordaram que as acusações de uns aos outros de "pensar só no vestidinho" para vestir no espetáculo e de "chamar um zê (isto é a atenção) para a profissionalização" refletiam problemas de índole diversa. Mas por consenso acolheu-se, internamente, como bode expiatório desta estória o ator que não tinha aprendido a dançar. Isto lhe valia não ser integrado como membro da *família*, receber salário menor, ser posto em questão no momento de partir para a Europa e outras tantas segregações. Que fosse ele quem "botasse o vestidinho", procurando figurar a imagem de mulher, não era evidente se interpretado pelo ângulo do espectador. Entretanto, um de seus companheiros lhe sugeria fazer os exercícios de dança para "melhorar a aparência do corpo" (isto é, desenvolver a musculatura). Ora, quem fazia esta reflexão dispensava também os ensaios: como *mãe*, autor do texto que por sua ativa e talentosa participação de ator, sua situação não era questionada. Foi o único componente que jamais dançou junto com os outros. Lembremos de passagem que, com a pretensão de equiparar as possibilidades técnicas entre os atores, não se apagam os privilégios das lideranças e que, na esfera de competência do *pai*, não interfere a *mãe*.

A compreensão dessa segregação complicava-se pelo fato de que o ator discriminado começara a dançar há pouco, numa seqüência, o *Sambão*, se bem que a coreografia não era das mais

complicadas e por definição era um tanto *albarde*. O sujeito era bom ator, até se na versão dos outros fazia "muita cara". E o espectador se lembraria dele por ter um papel diferente do conjunto, que por isso mesmo o destacava. Embaralhavam meu entendimento por completo as frases lançadas à toa "ele ainda não entendeu nada do barato da gente" ou "não sei como ele está ainda com a gente, ele realmente não faz nada para crescer". Ele era o *camareiro da Companhia* e portanto seu tempo de palco e da rotina via-se reduzido pelas funções de pequenos serviços diários e na arrumação das roupas de outro ator. As respostas para a segregação sem dúvida são várias: antecedendo-o, outro componente já tinha sido *camareiro da Companhia* mas tinha-se integrado de maneira positiva na *família*; sobressaía a seu modo no palco; levava uma vida diária afastada dos seus companheiros; não se solidarizava de maneira precisa com alguma facção do *grupo* em épocas de crise, etc. Mas, por ser pertinente aqui, advirto que ele mesmo reconheceu que se incorporou definitivamente à *família* (ganhando por decorrência disso ou vice-versa, o mesmo salário) no dia em que começou a "fazer os exercícios de dança" e ganhar lugar em outras coreografias, (Lisboa - 1974) 121

"Fazer" (algo que se reconheça) na concepção dos Dzi é sinônimo de "trabalho", isto é, especificamente os "ensaios", os "esquentamentos" e demais preparativos para dançar no espetáculo. Numa certa época, inventaram-se até "multas" - as únicas que existiram - para quem chegasse tarde ou faltasse aos ensaios, no valor respectivamente de dois e quatro ingressos, 'inteiros' que o público pagava para assisti-los. E, ainda para provar a importância deste parâmetro de atividades na representação ideal dos atores, a administração ou as

relações públicas, geralmente, desempenhadas, pelos próprios atores, não eram uma justificativa para "faltar ao ensaio" por mais necessárias que fossem para o encaminhamento do espetáculo. Trata-se de uma concepção ideal, que contradiz, por sua vez a outros propósitos ideais dos Dzi. Nem sempre podia-se dispensar a administração - como em véspera de estréia, nem todos os indivíduos queriam desempenhar somente a função de ator/bailarino.

Alinhando as idéias da análise: nos ensaios que repercutiam no palco como um bom nível artístico e nos "vestidinhos" que os faziam vulneráveis no contexto, os atores redobravam sua atenção com os primeiros para serem aceitos com sua indumentária: "antigamente era muita roupa bem albarde agora somos mais profissionais e botamos o que queremos" (Teatro das Nações, S.P. 1976).

122

Como acontece com os outros canais de expressão, as partes que compõem a matéria das coreografias são o resultado de vários fatores: a conjunção da efervescência de idéias e talentos; a adesão de um coreógrafo; as mudanças geográficas e de locais de apresentação; a aceitação imediata do estilo da peça pelo público; a postura da imprensa, etc.

As montagens das coreografias testemunham pela manipulação de quadros e sequências o caráter dinâmico do *projeto do grupo*. A pretensão dos Dzi não é somente montar um espetáculo para o público, mas imprimi-lo do processo que estão vivendo. A medida que vão se apresentando as diversas versões do mesmo espetáculo, fica cada vez mais evidente que, em termos gerais, os roteiros escolhidos são a verdadeira história encenada dos Dzi Croquettes e da sua peça teatral. Mais ainda, o enredo

de alguns quadros serão a fiel reconstituição da evolução desse mesmo quadro no fio do tempo.

O trabalho dispensado em "ensaios", "esquentamentos" e a montagem das coreografias, junto à recepção pública da peça irão forjar uma ética dos Dzi baseada numa noção de "trabalho". Para o leitor talvez tenha se infiltrado nesta parte da análise a sugestão de que o reforço dessa ética pudesse, no tempo, absorver o lado *albarde* do espetáculo. Acontecendo isto, significaria a reavaliação do critério inicial favorecendo um lado da equação: a *profissionalização*. Em outras palavras, seria a perda da dimensão da transgressão em favor do desempenho das funções de maneira como a sociedade as prescreve. Porém, desde a época da criação do seu *projeto*, os atores admitiam alguns critérios sociais estabelecidos sempre que eles fossem permeados pela "curtição", isto é, o divertimento. De fato, as atividades escolhidas por eles não podem ser consideradas das mais convencionais. Agrega-se que, se um dos objetivos da aprendizagem da dança é "ser profissional", isso não supõe, no entanto, o abandono gradativo das roupas que camuflavam a imperfeição técnica. Se for o caso, a aquisição prática da técnica servirá, por exemplo, para usar melhor roupas francamente de mulher (se bem que conservando outras características ambíguas) como o foi para vestir um dos personagens na criação posterior da sequência do *Bolero* (Teatro Bobino, Paris, 1975). Enfim, atuando em sentido contrário à *profissionalização*, existe no universo Dzi Croquettes uma série de mecanismos para contrabalançar e impedir a canalização de suas propostas numa só direção. Eles afetarão a estabilização das coreografias na sua forma perfeita, inclusive no exemplo único, como é o *I'm Coming* ou seu equivalente

segundo a versão do espetáculo em curso.

Após terem feito, num período curto, a demonstração pública, da competência técnica do conjunto, os próprios atores deformaram o *I'm Coming*. Vagarosamente alteraram o vesturário passando a usar padrões diferentes, saíram alguns componentes e modificaram a marcação da coreografia. Mais radical como postura é suprir francamente certas sequências como por exemplo as *Barras*: "o visual é muito bonito mas não é essencial ao espetáculo". Diga-se de passagem que para suprir a anulação de certos quadros ou a composição perfeita, inventam-se outras sequências com intenções semelhantes como a *Gafieira* (teatro Bobino, Paris, 1975). A proposta do grupo, que tende a conservar suas formulações de maneira ambígua, está sempre por trás de qualquer variação da peça. Como precisam provar a si mesmos que alcançam certas metas, estas não podem fixar-se numa imagem estática: as brechas servem-lhes para renovar-se continuamente. Os ápices das alternativas que formam, por um lado, a habilidade técnica e por outro a riqueza da imaginação (que se corporifica geralmente no *albarde*), instauram um complexo de combinações que são exploradas no processo da peça, sem nunca atolar-se num dos polos. A perfeição técnica por exemplo, transformaria no seu contrário a negação da dinâmica criada¹⁴. O processo que faz com que o *albarde* não se tenha subordinado à profissionalização, tanto nas relações mantidas entre os Dzi quanto na peça, será analisado no capítulo seguinte. Por enquanto, por serem as coreografias dançadas o setor em que o conjunto dos atores alcançou o primeiro a sua meta - muito mais do que "assumir" por exemplo, alternativamente a recitação do texto - elas estarão sujeitas a

uma verdadeira remanipulação contínua inclusive em detalhes imperceptíveis para o público. Anos após sua criação, uma das primeiras coreografias de conjunto, a dança *Dzi Croquettes*, ainda era modificada.

- (1) Hilton Viana, Diário de São Paulo, S.P., 1-7-73 e 11-7-73
- (2) Mauricio Dias, Revista Veja, S.P., 14-273
- (3) Carlos Imperial, Jornal do Brasil, R.J., 16-12-72
- (4) J.N., Folha de São Paulo, S.P., 17-8-73
- (5) Revista Pop, S.P., Junho 1973 e C.B., Jornal da Tarde, S. P., 30-5-73.
- (6) Hilton Viana, Diário da Noite, S.P., 23-5-73.
- (7) Sábado Magaldi, Jornal da Tarde, S.P., 17-5-73.
- (8) idem
- (9) Fernando Coelho entrevistando Ivandro Kotait, O Dia, S.P., 26-7-73.
- (10) Flávio Marinho, Tribuna da Imprensa, R.J., 15-2-74.
- (11) Fausto Fuser, Folha de São Paulo, S.P., 25-5-73.

(12) De fato, as preocupações classificatórias do produto cultural não são suscitadas somente pelo tipo de peça oferecido pelos Dzi.

A primeira colocação subjacente às expectativas da crítica jornalística provem pela própria definição do que é arte. Marcel Mauss, em 1935-36, já assinalava o imbricamento dos fenômenos de técnica e arte: "La distinction entre les techniques et les arts, surtout lorsqu'il s'agit d'arts créateurs, n'est donc qu'une distinction de psychologie collective" (M. Mauss, Manuel d'Etnographie, in Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1967:85). Portanto e em primeiro lugar há de se ter em conta a intenção dos autores assim como a opinião e aceitação pelo público. A segunda colocação subjacente a classificação das obras culturais é mais pertinente aos produtos das sociedades modernas, complexas e industrializadas. Brecht e Suhrkamp, como indica T. Adorno, se preocuparam em chamar a atenção sobre o que se orienta "segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada" (T. Adorno, A indústria Cultural in G. Cohn, Comunicação

e Indústria Cultural, Companhia Ed. Nacional, S.P., 1967 : 288).

A intenção confessa, por parte dos Dzi, da finalidade comercial da peça - entre outras motivações, - ou o que transparece desta postura na própria obra, no entanto, não pode ser julgado nos termos críticos e severos de T. Adorno a "indústria cultural", promovida por órgãos de execução ou pelos detentores do poder. E. Copfermann, questionando os possíveis fatores imediatos e comerciais contidos na elaboração do produto cultural, e, especificamente do teatro observa: "il faudrait certes et aussi se demander pourquoi le théâtre devrait se distinguer des autres activités humaines (...); en quoi peut-il échapper aux rapports marchands imposés par la société capitaliste et où se situe sa sphère particulière" (E. Copfermann, Vers un Théâtre Différent Maspero, Paris, 1976). Como foi visto anteriormente (cf: 76) esta é a postura dos Dzi neste assunto.

- (13) A postura de "corrigir diretamente o que é considerado o fundamental objetivo de sua deficiência" por parte dos agentes sociais que se definem ou são definidos como "estigmatizados" foi um tema observado por E. Goffmann (1963 - Estigma, Amorratu, 1970:19) ou J.P. Sartre (1954 (1954 - La Question Juive, Gallimard/Idées, 1973).

Desta maneira razões históricas, sócio-econômicas etc. , são deixadas de lado por aqueles agentes sociais e sua tendência de superar as características negativas que lhes são atribuídas resulta num reforço dos valores dominantes da estrutura social.

Condições contextuais nefastas levavam certos componentes dos Dzi a reagir da mesma maneira. Porém, a observação de campo, demonstra que a força do *grupo* como um todo reagia de preferência com outras respostas de transgressão aos padrões sociais esperados.

- (14) É sobretudo no trabalho de M. Douglas (1966) Purity and Danger, Penguin Book, London, 1970 que acha-se o conceito de desordem ligado a potencialidade da criação. Segundo ela: "Granted that disorder spoils pattern; it also provides the materials of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been

made and from all possible relations a limited set has
been used. So disorder by implication is unlimited, no
pattern has been realized in it, but is potencial for
patterning is indefinite". (1970:114).

6. A infiltração do móvel no fixo: roupas e personagens

"O show é coisa da gente, é tudo o que a gente quer. Todo mundo tem possibilidade de fazer o que quiser: a gente já muda de roupas todos os dias"
Um Dzi-

A importância das roupas pode ser percebida se soubermos que numa sessão do espetáculo os atores trocam aproximadamente quinze vezes de vestuário. Isto é reforçado pelo fato que de um dia para o outro muitas delas são diferentes. Os Dzi mantiveram esta disposição criativa durante os quatro anos e meio de representação pública da peça. Pelo contrário, mas si multaneamente, a mesma gramática das roupas recorta todas as sequências do espetáculo. Lembremos o leitor que o alvo é de de sajustar qualquer série convencional: o velho com o novo, o grande com o pequeno, a fantasia com o cotidiano, o padrão de 'homem' com o de 'mulher' etc. O resultado da variação à primeira vista para o espectador, é mais uma demonstração de pos sibilidades combinatórias na criação de fantasias que uma ilustração explícita ou até significativa da cena que se está representando. Neste sentido, procurar a função implícita das roupas para o *grupo* é relevante. Analiticamente, por dedução da classificação dada pelos atores, é possível detectar no binômio roupa/personagem (gênero de vestuário ligado ao personagem que os atores cultivam para uma cena) um único elemento de significação. Em segunda instância veremos que a roupa (vestuário) em si mesma, forma outra unidade com im plicação diversa e mais camuflada que a primeira na dinâmica dos Dzi e do espetáculo.

A priori, as roupas/personagens (conjunto indiferenciado) , como os outros canais de expressão, são instrumentos e veícu-
los disponíveis da representação teatral, que servem de pla-
taforma, por meio de seu uso e prática, para os atores
"crescerem". Mas se recitação do texto, dança etc., são su-
postamente campos de experimentação que dependem de fatores
mais complexos para sua alteração - tempo, *consenso do grupo*,
ensaios, permissão da Censura entre outras coisas - as res-
trições neste domínio são quase inexistentes. Na questão das
roupas a *Companhia* fornecia o mínimo: tapa-sexo, boã, mate-
rial de maquilagens e purpurina e algumas peças obrigatórias
do vestuário de certas sequências (camisa de futebol para o
Final, túnicas do *I'm Coming* etc). O resto ficava a cargo
dos próprios componentes. O impulso para a criação é sempre
dado pela dinâmica de *grupo* mas para a concretização muda a
concepção: o arremate é um trabalho individual. 127

"Cada um tem de sacar seu próprio barato" ou "assumir" são
valores estimulados entre os Dzi. Especificamente, isto é
mais ou menos ir esculpindo sua própria personalidade. Os
instrumentos por excelência que conduzem a esta meta, entre
outras coisas, são a composição dos figurinos, a invenção dos
personagens e modulação dos gestos que lhes são apropriados,
a aprendizagem vocal e, em suma, tudo o que possibilita cum-
prir diferentes papéis para a representação teatral. É uma
equação gradativa de introspecções profundas e observação de
resultados, de ajustes e desajustes, de considerações de acu-
mulação de experiência e descobertas pessoais. É uma busca ,
uma verdadeira ação.

Em termos gerais, os acertos e achados desta alquimia pessoal levam - no mínimo - a dramatização, no palco, dos processos subjacentes ao cotidiano dos atores: a reelaboração constante da informação cultural e social.

No início, ao conhecer os atores, pedi -lhes para fazer a lista de seus personagens, visando a reconstrução global de uma representação teatral por demais carregada de detalhes para que pudesse ir tomando notas durante uma função. Eu pensava somente naqueles enunciados da peça ao alcance do espectador comum. Pela minha ingenuidade a questão não deixava de surpreender alguns atores: "Deixa ver... eu faço..., bom, geralmente o gênero putinha, estrelas de cinema, mas são todas umas putinhas. Depois, sei lá, nas Cadeiras não parece uma Liza Minelli? No Vecchi America, uma Miss Simpatia algo assim... e no Final eu faço eu mesmo". Enfim, detalhes para me conformar, posto que eu sabia não serem estes personagens esclarecidos verbalmente ou ilustrados fielmente no espetáculo. Outros atores aproveitavam da minha pergunta para soltar as rédeas da informação e lembrança cultural: "normalmente eu faço Tufo da Família Caricata, às vezes estrêlas de cinema: Jane Russell, Joan Crawford, Rita Hayworth (...), a Louca de Chaillot, O Corcundo de Notre-Dame em Vecchi América, um Exú de Macumba, uma Pomba Gira, depois Joel, Jararaca ou Jackson do Pandeiro (...)" Um de seus companheiros gozava da descrição dizendo-me: "É tudo mentira, não acredite nele, está inventando".

Na prática da observação nos camarins, a minha pergunta inicial era menos insólita do que parecia. O problema era menos a falta de costume de nomear os personagens que a definição a posteriori das criações. Nenhum destes personagens imitava

com precisão a fonte de inspiração. Só traziam alguma alegoria característica, ou talvez nem isto, perdida no padrão ambíguo da gramática. Entre risos e exclamações após terem inventado e montado seus personagens, ainda nas coxias, anunciavam mutuamente o nome das suas fantasias: "Eu vou de violonista do Telhado", testemunhando o nome escolhido com um pedaço de papelão pintado com a palavra "telhado" que carregava na mão.

A outra razão possível na hesitação em revelar os nomes dos personagens era, talvez, não confessar explicitamente para um agente externo ao grupo - minha posição na época - o conceito de criação. Principalmente, se traduz pela "curtição em cima de...", o que significa fundamentalmente: "se a gente não sabe, pelo menos imita os grandes" (as pessoas de mérito público). No entanto, sem cair na réplica perfeita: "imitar vai ficar cópia pobre, tem de curtir em cima". Irônico e lúcido, um ator dá uma explicação mais completa desta remissão e fundição de elementos para adequá-los às necessidades pessoais: "Foi com este espetáculo maravilhoso que a gente conheceu as pessoas mais fantásticas do teatro e do music-hall. Jeanne Moreau, Liza Minelli, Michèle Morgan, Simone Signoret. E, como não sou morto nem nada, eu ficava de olho nelas. Se piscavam o olho de jeito diferente, eu registrava, enfim registrei tanto que compus (personagens) de tudo um pouco, uma miscelânea de astros e estrelas famosos assim como Duze" (amiga dos atores). O objetivo dos figurinos na época da formação do grupo era fazer como nos "Blocos de Sujos da infância", isto é, as fantasias informais do Carnaval. No curso do tempo, contribuíram as leituras, a assistência a televisão, as peças de teatro, fundamentalmente, as características

de todas as pessoas com quem cruzavam na rua, no teatro ou em suas casas, sejam elas desconhecidas ou das suas relações, para aumentar a coletânea.

"Também se o trabalho da gente é aquela coisa de ficar só em trocar as roupas então para mim já vira aquela coisa igual ao que faz meu pai que é médico"

Um Dzi.

A solução que sedimenta a identificação e as experiências pessoais, não importa somente no nível existencial dos indivíduos ou por sua relação com o contexto imediato. Elas reforçam a outra vertente do *projeto do grupo*, vista de maneira enviesada na elaboração do texto e na dança. Comparativamente, estes canais de expressão ancoram as lideranças, a ética vertida no trabalho, o polimento do *profissional* e são de certa forma a réplica de padrões tradicionais. As roupas/personagem ou simplesmente as roupas, são a contrapartida destas posturas. Como entra em jogo a criação individual, também dão fundamento ao resguardo do *albarde*, a anulação de desigualdades, a invasão do privado na área pública na faceta de reivindicação pelos componentes do *grupo*. O assunto - analiticamente mas, como consequência da dinâmica interna - é muito mais sutil e portanto mais complexo. São atitudes que vão em contra-corrente aos valores dominantes no contexto. Nesta forma, ainda estes valores se infiltram (ou voltam a incrustar-se) na dinâmica dos Dzi, seja como 'vício' residual das experiências dos indivíduos, anteriores a sua disposição de pertencer ao *grupo* - para abreviar chamemo-los hábitos sociais de convivência no contexto mais amplo; ou pela solicitação ou expectativa constante da imprensa, do público, dos

diretores de teatro, etc., estes agentes interferem efetivamente na composição do espetáculo ou nas relações do Dzi, apesar do permanente resguardo do seu universo. Portanto o esforço contido na criação das roupas/personagens está mais na insistência sempre renovada, por parte de todos os componentes, em preservar e salvar a postura de transgressão, a igualdade, etc., que na realização efetiva ou absoluta destas mesmas expectativas. Os mecanismos de mediação se dão de diversas maneiras.

Na necessidade ou obrigação de ter que suprimir seqüências do espetáculo - por razões contextuais ou conjunturais como a passagem de boate para teatro ou a falta de público - é significativo que os argumentos dos Dzi protejam fundamentalmente o parâmetro roupa/personagem. O princípio geral é vigiar a "ligação dos quadros entre si", isto é, modular as partes "fortes e relax". Mas na escolha da subtração procura-se não lesar a peça de: 1) os "quadros mais da gente", o que em escala comparativa poderia ser a *Festa* mais do que o *Vecchi América* e por sua vez mais do que *Serventeen*; 2) o papel de um ator: as *Borboletas*, por exemplo, seqüência dançada por vários componentes conserva-se somente pelo apresentador da cena - diga-se que é uma pessoa de status modesto no grupo - a menos que se possa incluir seu pequeno papel num outro lugar do espetáculo; 3) "o tempo de mudar as roupas" de seqüência para seqüência. Os dois últimos pontos se referem à proteção do direito de criação do indivíduo. O primeiro ponto se sobrepõe aos dois outros: "os quadros mais da gente" são aqueles de estrutura coreográfica frouxa, portanto são os que fundam-se no zelo posto nas vestimentas e participação criativa dos personagens.

A diferenciação de roupa, maquiagem e personagem - cujo conjunto forma o binômio roupa/personagem - de ator para ator, delimita a dimensão e composição do grupo. É a alegoria da impregnação e colaboração de todos os componentes nesta obra comunal que representa o espetáculo. É um dos valores depositado pelos Dzi em conjunto. Por outro lado, servem para nivelar o peso da presença da mãe e do pai, respectivamente autor o coreógrafo, como principais responsáveis na criação artística: "no espetáculo tem coisas de todos nós".

A variável roupa personagem é um espectro de reaproveitamento muito grande. Lembremos que são os diferentes atores na representação de seus personagens que agregam matéria ao texto básico (passagens da *Abertura*, *Festa*, *Bailarinas*, *Vecchi América*, etc.). Falas ditas ao acaso que surtem efeito serão pouco a pouco destacadas em primeiro plano. Citemos o caso do ator que imitava com talento a propaganda das 'Casas da Banha'. No futuro ele vai ganhar um tempo teatral exclusivo numa pausa do *Monólogo de Madame* como, em outros contextos, seus companheiros adotam o estilo e multiplicam-no. O mesmo acontece nas coreografias. Um gênero de personagem reiteradamente cultivado por um ator, perdido por estar submergido na profusão de elementos simultâneos de expressão de uma sequência como *Abertura*, pode conquistar, numa outra ocasião, o status de tema central de um quadro novo. Nas derivações desta índole constaram as sequências dos *Carlitos* (balê de quatro partes), da *Carmem Miranda*, da *Marylin*, etc.

O matiz novo - na observação analítica e no conceito criativo dos atores - está na inversão de objetivos especulados que vai da cena "curtida" por diversos personagens para a cena do personagem "curtida" pelos outros atores.

A concretização de certas propostas do grupo, como a nivelação das possibilidades individuais, não são exatamente casuais ou excepcionais e avivam a ideologia. Incluíram-se sequências novas na peça como solução ao projeto inicial: desta maneira "não se corta o barato dos outros", ou seja, conserva-se o papel teatral dos que têm precedência, favorecendo os demais componentes com um espaço suplementar no espetáculo para se realizarem como atores. Dos quarenta e cinco minutos de duração no T. Treze de Maio, a peça chegou a ter duas horas e meia (ou mais) de duração.

Nem por isso todos os componentes de responsabilidade menor na produção teatral viram niveladas suas capacidades pessoais de maneira equivalente. Os aspectos criativos engendrados na dinâmica teatral não podiam ser reaproveitados indefinidamente. Outrossim, na ocasião de concretizá-los, a grelha de seleção não se finda só e diretamente em dar chance aos desfavorecidos, mas está permeada de toda espêcie de interesses. Certos atores, prevenindo as futuras alterações do espetáculo - por exemplo o planejamento de uma estréia em teatro diferente - se esforçavam ensaiando em casa e por conta própria, certas coreografias ou parte do texto, visando ganhar o papel. Afortunadamente os interesses pessoais eram diversos, simplificando a questão. Um freio mais violento ao impulso criativo pessoal é a supressão - por um lado dos líderes - de uma encenação pelo motivo que "não funciona", isto é, não provoca risos na platêia. Como na dança, sugere a idéia do possível constrangimento dos atores pelo público. Entretanto o lesado o interpreta como uma traição interna: "na hora que eu mais curto meu personagem o outro vem e corta meu barato. E em vez de falar que é para eu não fazer, inventa outra desculpa".

No entanto, na brecha outorgada pelo parâmetro roupa/personagem, os Dzi infiltram seus conceitos de "liberdade", "respeito individual", "igualdade", "participação de todo o mundo": "se temos um espetáculo é para todo mundo poder dispor das coisas e não ter alguém que comande por cima dos outros". São palavras e nem sempre fatos como foi visto.

Isto ecoa a um nível de representação ideal, entrecortado de exemplos particulares que mais do que concretizar globalmente a proposta do grupo reafirmam a ideologia interna duplicando a do contexto mais amplo. Um *tiete* levanta este argumento numa conversa dos atores sobre sua igualdade:

- "Porque então o X fica aparecendo mais que os demais no palco?

- porque ele já estava na frente dos demais, quem éramos nós (...)?

Ele já era pessoa conhecida no teatro e depois sempre vai seguir na frente "respondeu um dos líderes enquanto os outros assentiam.

O conformismo se apóia no que parece inerente à realidade contextual. No fundo, se há consciência da diferença entre eles, não procuram enfrentá-la objetivamente. São condições aceitas como fator necessário a essa mesma realidade contextual: a dependência de certo sustento profissional artístico para a finalidade pública da obra (propaganda do espetáculo, ênfase e expectativa do público no destaque de certos atores, e como um subterfúgio para evitar conflitos internos inconfessados.) Contrariamente é também o reconhecimento afirmativo das qualidades de seus companheiros. Aliás, que a resposta ao *tiete* provenha de um líder insinua sua auto-consciência do papel ambíguo que desempenha num grupo que se quer democrático.

Os atores racionalizam constantemente as disparidades entre os critérios internos que flutuam na base de interesses diversos e os apontam, se não sempre para o conjunto, parceladamente entre as facções circunstanciais provocando uma conscientização progressiva.

A representação ideal e o *projeto do grupo* não correm paralelamente ou em contradição permanente, senão, ambas se entrecruzam continuamente na dinâmica da ação e do tempo. Mas todos os esforços para alcançar melhor a meta programada - o que de fato se deu na contingência da ausência de atores, por razões de doença ou separação do *grupo* - e os reajustes consequentes, são processos desenvolvidos a longo prazo.

"Eu estou de tênis nas *Cadeiras*
como ação de protesto"
Confidência de um Dzi.

135

Ancorados momentaneamente - em condições concretas como, por exemplo, no curso de uma temporada, restringindo mudanças coreográficas ou a inclusão de novos papéis - os Dzi em conjunto, reduzem verbalmente sua representação de "liberdade", "igualdade" no espetáculo, ao código único, porém homogeneizador em termos de direitos, que são as roupas. Isto supõe cinzir em dois a variável roupa/personagem analisada até agora como uma só. Em vários exemplos de conversas aparentemente curiosas entre os atores, escolho um no qual o personagem é visto como prolongação da roupa:

- "no final do Monólogo você e eu poderíamos trocar de roupa e entrar no Bolero diretamente, mostrando ao público a transformação em cena dos personagens

- "Mas o tempo vai ser comprido, vai dar na mesma que no Ave Maria (ou seja "não funcionava"). Eu tenho um terninho e de mora muito.
- Mas então bota outra que tire rápido
- Não dá, é a roupa que o povo curte no personagem.
- Ora essa, agora é roupa e não personagem! "

O assunto das roupas vai desvendar pelo menos duas coisas. Por um lado, a consciência dos atores da dificuldade de conciliar seu projeto ideal confrontado com os problemas reais, sem estratégias para superar estas barreiras. Por outro lado, a consciência de manipulação contida nas roupas devido a sua própria estruturação. Elas são um instrumento forte de expressão artística e ativam a dinâmica dos Dzi. Lembremos o peso das roupas na criação das coreografias, assim como seu impacto sobre o futuro *pai* ou seu público em geral. Além disso, elas contêm a qualidade mais positiva: são o elemento mais flexível. Em termos de comparação, vejamos que se os personagens (binômio roupa/personagem) não têm seus nomes verbalizados na peça é porque sua oficialização exige seja um ensaio prévio ou um espaço teatral onde inclui-los, ou a permissão do *pai* e da *mãe*, caso os motivos anteriores já estejam previstos. Mas, se as roupas se furtam a estas condições, elas contêm também suas regras prescritas.

Como foi assinalado no primeiro capítulo, há sequências que exigem vestuário semelhante (as *Cadeiras*, as *Borboletas*, o *Andrógino* etc.) ainda que os detalhes sejam diferentes. Agreguem-se os personagens que precisam de algum símbolo que os denote (*Lili Marlene* com seu short, cartola e cruz gamada; *Barbara* com sua saia de babados; as *Bailarinas* com as características de suas nacionalidades, etc.) e finalmente, para não me deter,

a rapidez com a qual se sucedem as sequências, reduzindo o tempo de troca e invenção de indumentária. Estou, propositalmente, desmanchando um pouco rapidamente esta suposta "liberdade". Com certa preparação antecipada, os atores sempre dispuseram da alteração do vestuário, alguns componentes esforçando-se mais do que outros em inovar os modelos. Aliás o processo nunca se estagnou no curso do tempo. Ao que eu quero chegar é que o critério de utilização desta "liberdade", por todos eles, confinava-se na rotina do espetáculo, quase unicamente na sequência da *Abertura*. No entanto, mas por isso mesmo, o apego dos Dzi às roupas e sua supervalorizações escondem as artimanhas da dinâmica interna.

O reverso da moeda é não dar-se por vencido pelo resguardo de certa ordem no espetáculo, traduzindo simultaneamente o instrumento artificialioso que são as roupas. A linguagem estabelecida por estas é fundamental para preencher qualquer lacuna, vista como tal. Através da variedade do vestuário e da reativação desta privacidade, os Dzi vão conseguir superar os dois lados do problema: amenizar as tensões internas e não abandonar a pretensão de equilibrar as possibilidades individuais. Após um espetáculo, fazendo notar a um ator que tinha cortado as mangas de sua túnica de uso obrigatório para de terminada sequência, me respondeu: "Eu vou começar a fazer de tudo no *I'm Coming* até que me tirem do número. Para mim coreografia é tudo igual e só isso. Eu não tenho interesse. Se pelo menos fosse para ficar na frente, mas não sempre os mesmos que estão ali. Se é para ficar lá no palquinho, todo encolhidinho porque não tem espaço, prefiro não fazer". A consequência de tal postura pode acarretar a suspensão efetiva do ator no quadro, na época de uma remontagem do espetáculo.

Muito mais frequente, é a imitação gradativa de seu gesto por seus companheiros até desparelhar completamente o estilo padrão de indumentária da sequência. Pode acarretar ainda a não participação de outros atores noutra cena como replica à sua atitude: "a gente fez isso para eles chamarem um zê, eles têm de perceber que o espetáculo é de todo o mundo".

A força das roupas está na possibilidade de deteriorar ou amolecer as *propostas do grupo* que se enrijecem, isto é, *ser profissionais*, para chamar a atenção em outros níveis de representação, como ter as mesmas possibilidades, não desempenhar uma atividade que não se preza, ou qualquer reivindicação semelhante; força de, por seu intermédio, tomar o público como testemunha - nos *tietes* veremos que são árbitros - dos conflitos internos (note-se o peso de uma tal estratégia para a canalização do poder nas relações de um grupo); força de realimentar, no mesmo movimento, o processo criativo. Afinal, as "ações de protesto", como um ator denominava as infrações, enternecem o guardião da ordem do espetáculo, fazendo-o até baldear-se para o mesmo trem. Isto faz as coreografias não se fixarem indefinidamente na perfeição e instiga a renovação de quadros, para cumprir a mesma função de demonstração de capacidades profissionais. No tecido espesso cujo resultado visual é o *albarde*, desenha-se o valor que lhe é concedido como bastião, não somente de renovação artística, mas de insubordinação, protesto, reivindicação.

É desnecessário insistir muito sobre o fato das roupas encobrirem qualquer outro tipo de modificação ilícita na peça. Os atores não vão se fixar na dependência do *consenso do grupo* para fazer alterações no espetáculo por sua conta própria. Entretanto, a representação vai ficar presa à indumentária -

e daí a "liberdade" - para resguardar-se de ter que discutir ou ensaiar papéis teatrais que devorariam os interesses individuais ao terem de ser submetidos a opinião do conjunto. Os mecanismos para as intromissões na peça foram enunciados na análise do texto e na montagem e elaboração das coreografias e cenas em geral. O que é próprio ao texto principal, isto é, uma estrutura que absorve improvisações, é reutilizado por qualquer ator. A divergência no zêlo dos ensaios de uns quadros confrontados com outros e o refinamento coreográfico de certas partes dançadas seguidas por um relaxamento na marcação, são as outras brechas para a manipulação. Além disso, os atores sabem das regras de ordem na peça e de vez em quando as ventilam em grupo: "Tem o pessoal aí (o público) que esteve falando que não dá para cada um fazer uma coisa, isto desmerece o espetáculo e o trabalho de quem o está fazendo, eu falo isto para ninguém se sentir ofendido".

139

O limite da manipulação vai ser o grau de desorganização que o espetáculo, na sua estrutura, não consegue reabsorver. A situação levou, às vezes, e sem convicção, alguns Dzi a pensarem na solução de um diretor teatral: "Será que falta um diretor, uma pessoa que todo mundo respeite?" ou "será que é o que é (pessoas de sucesso público) por causa de toda essa loucura?". Eles vão ter que restabelecer continuamente o equilíbrio do espetáculo, reunindo-se para discutir seus problemas. Serão formulações momentâneas não seguidas ao pé da letra e nunca se transformarão em proposições rígidas.

Uma sessão qualquer do espetáculo entrosa toda classe de eventos que falam da complexidade da dinâmica interna e da concepção artística. Falam dos aspectos de criação individual e das resoluções visando o conjunto, dos assuntos técnicos e

artísticos e da consolidação de seus projetos e propostas ideais em fatos reais. As roupas em tudo isto, por serem o elemento variado em quase todas as cenas -portanto um elemento forte - e, o mais manipulável - portanto flexível - não passam de um convênio vantajoso ligando as pontas de um projeto de grupo formulado de maneira ambígua. Pela mesma razão vão ser a encruzilhada de todos os seus problemas, aplicando-se a situações diversas.

"Antigamente as roupas eram mais escrachadas, a gente passava o dia curtindo sapatos, colando purpurina, botões, flores bem cafonas e tudo o que se tinha à mão, costurávamos os panos, elas eram hilárias. Agora você já viu é puro vestidinho"

Um Dzi

140

Em sub-título anterior vimos os atores prenderem-se à variável das roupas para explicar seus infortúnios - Censura, falta de público, etc. Deslocar a questão para outro foco de atenção vale a pena. Por falta de rigor na prescrição da vestimenta, senão as vulneráveis regras apontadas anteriormente e a ambigüidade, as roupas vão ser o primeiro elemento a denotar claramente a interferência do contexto na composição da peça. Como veremos, se a montagem do vestuário é própria a cada ator e conserva a gramática escolhida pelo grupo, a participação do público vai alterar em parte a aparência inicial, correspondente à época da Boate Pujol.

O balanço financeiro da *Companhia Teatral* formada pelos Dzi sofria de um déficit quase permanente. Nesta perspectiva, reduzia-se ao mínimo as despesas ao ponto de dispensar certos projetos teatrais por falta de possibilidades materiais. No

princípio os figurinos eram confeccionados com os panos velhos de casa e com a colaboração de amigos. No processo e no histórico dos Dzi, a administração nunca chegou a tomar a seu cargo o fornecimento do vestuário. Nesta conjuntura, na época das estréias, os atores constatavam que "elas (os atores) começam sempre assim, com modelitos pobres e albardes, e só pouco a pouco que elas vão se enxertando". Efetivamente, havia um enriquecimento visível do guarda-roupa no decurso da temporada. Não que os indivíduos investissem seus ralos salários em tais projetos. No máximo gastariam poucos cruzeiros na compra de uma prenda em alguma instituição de beneficência que vendesse doações. Pelo contrário, é parte de seu público os *tietes*, que vai encarregar-se de aprimorar esta faceta do espetáculo. Advinhando o 'ponto fraco' dos atores, querendo aproximar-se deles, os espectadores vão submergi-los em presentes para o palco: vestidos, plumas, flores, broches e tudo o que possa servir. A rigor até é concebível de um *tiete* emprestar alguma prenda de afeto ou valor por alguns dias ou por uma noite: os atores tiram disso farto proveito.

141

Se os Dzi aceitavam os presentes, passavam-nos no entanto pelo crivo da gramática de composição própria às vestimentas do espetáculo e, logo, pelo padrão individual de cada membro. Um ligas extravagantes podiam vir a ser uma espécie de manga bufante, um vestido desmanchar-se para fazer umas capas, ou uma meia o sustento de uma touca. O processo de reelaboração de material característico do universo de pesquisa surge também aqui.

A parte do público que se aproxima do grupo interfere diariamente com contribuições para a representação teatral. No fio

do tempo ela vai ajudar de maneira, imperceptível à primeira vista, a modificar detalhes do vestuário. As roupas são um excelente exemplo para ilustrar de diversas maneiras a influência do público - provavelmente não percebida por muitos expectadores - sobre o espetáculo. No começo nem os próprios atores atinam com as consequências: condoídos em ter de transformar um maravilhoso vestido antigo que ganhavam, envergam a frente para as costas, combinam-no com galochas ou no mínimo não lhe fecham o zíper. Mas num processo progressivo de interferência, todos os Dzi ganham, por exemplo, um par de sapatos para fins de propaganda de quem os fabrica. Os atores queriam botas, mas se lhes oferece sandálias de plataforma. Conformando-se, as destinam a uma coreografia específica. Mas a aquisição vai pouco a pouco vazando em outras sequências. Herdam perucas das admiradoras, e junta-se cada vez mais vestidos. Quando menos esperam surpreendem-se que o estilo das roupas se está modificando. Com o acervo cada vez mais rico e luxuoso acaba-se caindo na armadilha: perdem-se as barbas, a quantidade de meias de futebol, o trabalho artesanal e incorporam-se perucas inexistentes na primeira apresentação do trabalho (Boate Mr. Pujol, R.J. 1972), vestidos na sua forma original, fantasias já feitas ou compõe-se melhor, pela prática, as maquilagens. A ação do contexto sobre o espetáculo e a reutilização e adoção das aquisições novas pelos atores ao mesmo tempo enriquecem e envenenam a matéria primordial num processo incansável, isto é, a transformam, deslocando as variáveis de composição para outros polos que os previstos. O que não se perdeu no histórico dos Dzi foi o gosto pelo vestuário *albarde*: uma mescla de pequenas coisas rudes, 'cafonas', grosseiras, luxuosas que, sobretudo no alinhamento, dá um resultado cômico e imprevisto. Tampouco

não se abandona o sabor pelo excesso de peças e pela qualidade garrida. Ambas as particularidades, junto ao fato de não esconder que são homens foram, no entanto, o suficiente para que as vestimentas nunca viessem a ser exatamente um figurino teatral do ponto de vista tradicional, nem perdessem sem estilo próprio. Pelo que destoam do modelo original em seu contexto cênico, conservarão assim sua indefinição e ambigüidade.

Para concluir esta parte digamos que, enquanto exercício de 'liberdade' criativa, as roupas/personagens permeiam a possibilidade para o conjunto dos atores, ou para cada um de seus componentes, de ter um controle para que o projeto de vida e teatro não se transforme numa proposta rígida. No nível particular da representação teatral, lograrão contrabalançar o peso de certo rigor que impõe um texto de base fixa e a formação de certa ética versada na necessidade de aperfeiçoar a dança. Enquanto matéria a ser manipulada, este elemento nos informa sobre a prática de dramatização do cotidiano, aqui carregando a estreita relação existente com a audiência que lhes assiste ou lhes dedica uma atenção particular.

143

Mas esta dinâmica produz também alterações na consciência social dos atores sobre o que eles estão fazendo. Já temos visto outros aspectos do aliciamento do espetáculo e da proposta do grupo pelo contexto mais próximo na adaptação do texto, na influência para acelerar uma progressiva profissionalização e na contribuição evidente para modificar o vestuário. Deslocando a questão para as relações sociais estabelecidas na vida real dos atores com parte de seu público, reabriremos o problema.

Parte III

O S T I E T E S

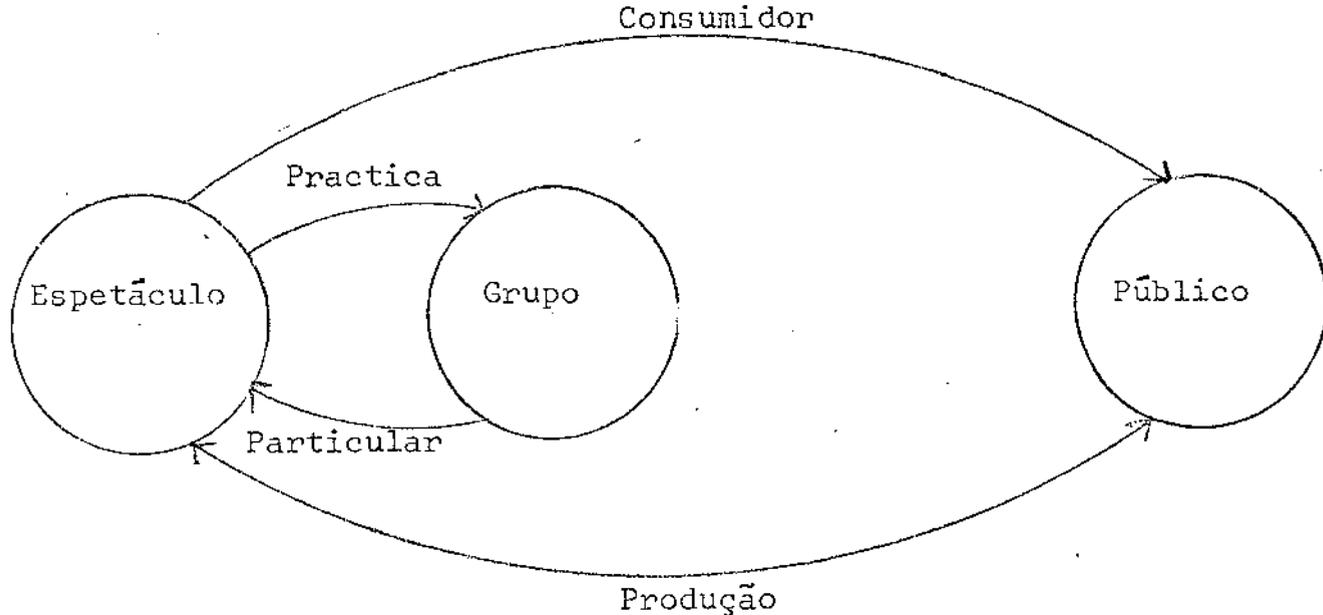
"Le Théâtre est tellement la chose publique,
la chose du public, qu'une pièce échappe
l'auteur dès que le public est dans la
salle"

Sartre J.P. *L'Auteur, L'oeuvre et le Public*-1959

O teatro para os Dzi Croquettes é uma decorrência de uma filosofia de vida. A estrutura da peça foi concebida para dar margem a uma série de modificações diárias que se ajustassem sobre valores e significados novos extraídos da manipulação simbólica contínua pelos autores e das relações que mantêm com o contexto onde estão inseridos. Mas, a abertura outorgada conscientemente ao espetáculo para preencher necessidades de seus próprios membros confronta-se com um segundo processo comum a qualquer processo artístico: a interferência do consumidor (público, imprensa, etc.).¹ A situação peculiar dos Dzi Croquettes provem de que, ao formular uma peça "livre" para eles mesmos, ela é tanto mais acessível para a participação ativa e quase que direta do seu público.

144

Ao prever um reajuste no seu espetáculo, abriram uma brecha tangível onde se infiltrarão os anseios de toda ordem (psíquicos - sócio - culturais e políticos) de um público que se identificou, de certa maneira, com o universo simbólico apresentado na peça. O resultado mais imediato disto é que esta "coisa pública" é apropriada de fato pela assistência e transforma a produção da peça quase numa criação coletiva. O que nos leva a reformular o quadro inicial sobre a elaboração contínua do espetáculo, enfatizando agora o retorno da proposta do grupo ao público e a influência dele para uma nova formulação dessa proposta(cf:76).



O que Sartre expressa sobre o destino de uma peça teatral, ou seja, a reinterpretação e manipulação do seu conteúdo pelo público, no caso dos Dzi Croquettes sobrepassou, de certa maneira, os limites que eles tinham previsto. A participação concreta do público no seu espetáculo é exposta claramente na criação pelos atores-autores de uma categoria social específica para todos os agentes externos que interferem na sua obra ou vida privada: os *tietes*.

145

Todo (o) público é potencialmente (um) *tiete*. A definição abrange todo consumidor. Não obstante, eu me deterei na análise das pessoas que foram tidas como tais pelos Dzi, por manterem relações dinâmicas com eles. Acha-se nas expressões "fã", "fã-clube" e "macaco de auditório" ou "rato de teatro" uma espécie de equivalente social próprio a outras manifestações artísticas e uma restrição primeira ao uso da palavra: é um público costumeiro e atuante.² Os *tietes* aderem ao *grupo* no teatro, na boate, se for o caso: o trabalho dos Dzi Croquettes é o fermento das paixões vindouras. Seja de forma imediata, seja um processo crescente, o ponto de partida é o impacto da coisa "forte e adoravelmente chocante":³ o espetáculo. O espectro de razões varia mas o critério de adesão é decisivo e vai explicar as permanências: o *grupo* sem trabalho perde muitos *tietes*. Como são classificados os *tietes* pelos Dzi, quem são eles e que

tipo de relações se estabelecem entre as duas partes é o objeto de estudo desta parte do trabalho. Mas, para entender corretamente o paradoxo que vai criar a existência desta categoria de pessoas para os atores, é necessário introduzir outra peculiaridade ao uso do termo *tiete*.

Na palavra existe um conteúdo ambíguo ("uma coisa dentro da outra"): *tiete* originariamente, é antes de tudo uma atitude, um comportamento social ou uma maneira de se observar as pessoas e as coisas, e por derivação os Dzi incluíram a categoria de pessoas que se opõem a eles como atores (não como pessoas). Se com o tempo *tiete* (fã) passou a ser o referente primeiro, os Dzi Croquettes podiam ainda "ser tietes" quando repetiam o comportamento dos que já os imitavam (os fãs). Não se trata aqui de um mero desajuste entre a definição e o critério classificatório, ou seja, uma discrepância situacionalmente determinada entre a categoria e seus atributos, fenômeno observado por vários autores.⁴ Neste contexto isto também como veremos adiante. A questão subjacente - como a análise vai tender a demonstrar - é que estamos frente de uma categoria, por assim dizer, reversível, posto que no limite pode-se aplicar a ambos os grupos.

148

O fato de que os Dzi Croquettes e os *tietes* possam caber na mesma categoria social, junto ao fato da interferência ativa no espetáculo pelo público e especialmente pelos *tietes*, levanta uma temática própria à pesquisa: fora de uma distinção inicial atores-autores/público - *tiete*, os limites o grupo vão ser, em certas situações, quase que precários.

A análise dos *tietes* visa globalmente estender o universo dos Dzi Croquettes, situá-los melhor na sua época e contexto como membros ativos numa sociedade complexa mas, ao mesmo tempo, dar conta da visão que o grupo tem de seu público.

Ao falar de seu público, os Dzi Croquettes referiam-se sistematicamente a ele de suas maneiras: "o público quer se divertir " e o "público não deve entender nada". Entre as duas frases existe uma inconsistência. A primeira frase expressa claramente como os Dzi assumem as necessidades do público. Para ser aceito pelo público o espetáculo precisa sujeitar-se e atender a certos valores e símbolos sócio-culturais que atinjam um espectro bastante amplo de camadas sociais. Os Dzi precisam do dinheiro e da legitimação do público. A segunda frase, no entanto, sugere, pelo contrário, uma intenção de distanciamento voluntário entre eles e a platéia. Após o estudo entende-se que ela se refere, fundamentalmente, à necessidade do grupo sentir-se - pelo menos em termos de representação - "independente" nas relações mantidas com as outras esferas sociais ou seja, de qualquer situação que poderia criar uma dependência (seja ela econômica, social, cultural, etc.). 147

A disjunção entre as duas representações do grupo como respeito ao público não implica que se tenha que excluir uma ou outra analiticamente como falta de coerência lógica que parte de quem as emite. Pelo contrário podem ser consideradas como duas formulações situacionalmente conveniente para os Dzi. Portanto resolvendo esta questão, também entenderemos melhor como é aceita pelos atores a analogia apontada acima, isto é, entre eles e os *tietes* e, conseqüentemente, as contradições que afloram por trás deste papel particular de "fã".

NOTAS

- (1) Sobre a produção cultural e a sua manipulação pelo público consumidor ver Bosi, E (1972) "Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias" in Vozes, E.J., 1977; Ribeiro Durhan, E. (1977): "A Dinâmica cultural na Sociedade Moderna" e Cardoso, R.C.L. (1977): "Favela: conformismo e invenção" in Ensaio de Opinião ed. Inúbia Ltda., Vol. 4, R.J. (1977).
- (2) Para uma análise da participação dos "fãs" ou "auditório" ver Goldfeder, M. (1977): "Manipulação e Participação a Rádio Nacional em Debate", cap. "Participação Popular" Tese de Mestrado em Ciência Política - UNICAMP - 1977 (texto mimeografado).
- (3) Revista Manchete, Nº 1349 em 25/2/1970.
- (4) A distinção e distância entre "definição" e "critério de classificação" provêm de Carneiro da Cunha, M. (1975): "Sobre definições "sexuais" e classificações: a retórica do universo homossexual" (texto mimeografado). Em termos gerais as leituras para classificação social se basearam em in Marriage, Class and Colour in Nineteenth Century Cuba, Cambridge University Press, Cambridge, 1974. In Goffman, E. (1963) "Estigma" cap. 1 ed. Amorrotu editores, Bs; As. 1970; Goffman, E. (1967) "Interaction Ritual, essay on face-to-face behavior"; Pinguin University Books, England, 1967; Sartre, J.P. (1954): "Réflexions sur la question Juive" Gallimard, Col. Idées, Saint - Armand 1973.
- (5) Lévi-Strauss (1958: "Anthropologie Structurale" cap. XV, ed. Plon. Paris, 1958): explica as divergências como variáveis possíveis de um mesmo modelo consciente.

7. O que é um tiete?

- "Você sabe que eu sou muito tiete"

Um Dzi

Voltemos à origem da palavra *tiete*. O termo foi inventado e introduzido por uma amiga da época do Conservatório, musa inspirada cujas idéias de teatro influenciaram em parte a proposta inicial dos Dzi, e deve ter sido usado pelo núcleo principiante antes de se apresentar na boate (Mr. Pujol, R.J. 1972).

Na versão deles:

"é o nome de uma colega de trabalho de D
É uma dessas pessoas que estão sempre ali
para ajudar, para dar o jeitinho, mas no
fundo não fazem nada e só atrapalham a gente"

148

Derivando assim da identificação do nome de uma pessoa real com os elementos de caráter psico-social que lhe eram particulares, a palavra tomou o rumo geral de classificar certo tipo de comportamentos e ações. O primeiro sintoma do *tiete* é a permanência em lugares prescindíveis mas, quando se percebe ele já está instalado. A definição do termo por si só mostra sua nebulosidade: é uma intromissão ao mesmo tempo que um ato de simpatia. A nebulosidade reside no gesto que balanceia a dosagem do incentivo com o inoportuno. Mais nebuloso ainda por que é sempre carregado de boa intenção.

Não vou discutir ainda o que gera esta relação com pessoas fora do grupo. Vejamos primeiro exemplos em que os próprios Dzi foram em algum momento *tietes* no sentido de 'fã'. Um deles começou freqüentando o meio artístico deste modo, 'criando-se

nas saias' de uma cantora da Jovem Guarda. Outro afirmou -se no *grupo* ao ponto de ser integrado como ator. Numa declaração à imprensa diz: "Eu fui ver o espetáculo no Pujol e achei incrível. Enlouqueci. Voltei todos os dias. Daí eles vieram com isso de botar o vestidinho. E aí cadê coragem? Seilã, de repente você botar roupa de mulher não é mole. E depois, o que ia fazer? No princípio eu botei o vestidinho, mas puxei meio sem graça. O pessoal veio dizer que eu estava meio careta e fui fazer a Dalva de Oliveira" ¹.

Os Dzi provocam os *tietes* que assimilam e se convertem à filosofia de vida adotada por eles. Mas a frequência assídua do indivíduo junto ao *grupo* o leva também a ser um polo de atração: o *tiete* em questão enriqueceria o espetáculo com suas qualidades inerentes; faltava-lhe só o polimento que o faria um semelhante aos Dzi ou seja, "atrever-se a botar o vestidinho" e descontraír-se para o palco. O que se sobressai agora, transpassa a simples permanência do *tiete* perto dos atores ao insinuar que a relação das partes implica uma troca vascular de interesses.

149

Mas nem todos os *tietes* terão o destino de serem Dzi Croquettes e nem todos os componentes entraram desta maneira. Para ampliar o significado da palavra *tiete* vou passar a outros níveis de seu conteúdo ainda referidos aos atores. De todos os sinais de pertinência ao *grupo* sem dúvida é o mais rico em aplicações. Da palavra se faz um abuso: é usado como adjetivo, substantivo ou advérbio. O termo faz parte do vocabulário para significar ou acusar empenhos pessoais.

A expressão "ser *tiete*" se emprega por exemplo quando algum Dzi se instala no camarim dos outros, quando se intromete

numa conversação na qual não está convidado, quando fuça ob-
jetos que não lhe pertencem, etc. O indivíduo pode se auto-
classificar ou classificar os outros com este adjetivo.² En-
tre os Dzi, "ser tiete", é uma retórica da organização so-
cial baseada em companherismo, no compartilhar de bens mate-
riais, na informalidade em se obter as coisas e suas decor-
rências, ou seja, curiosidade, interesse, participação na
dinâmica das relações sociais. Mais ainda, resume a transgres-
são no nível da elaboração da peça na postura de "curtir em
cima de...", e no nível da prática social, na ousadia de não
respeitar limites ou regras internas.

Outra expressão é "ir de tiete". É uma tradução para o cõdi-
go restrito aos Dzi de comportamentos já qualificados de ma-
neira particular por certos setores da população mais ampla. 150
"Ir de tiete" é "ir de penetra". É infiltrar-se nos lugares
onde não se é esperado, ir cumprimentar um artista em voga,
etc., enfim invadir a privacidade de alguém. A diferença en-
tre "ser tiete" e "ir de tiete" tem como referente a distân-
cia social que separa 'ego' da pessoa a ser invadida: no pri-
meiro caso são os próprios componentes do *grupo* (um semelhan-
te), no segundo caso são pessoas estranhas a ele. Conseqüen-
temente, por mais que seja um padrão aceito em determinadas
circunstâncias sociais pesa certo incômodo na prática de "ir
de tiete". E, sutilmente, delineiam-se os primeiros limites
da ousadia que serão reforçados na "tietagem".

Esta última expressão, geralmente, carrega a conotação de de-
saforo talvez por marcar a ação vista como negativamente de-
liberada e repreensível. Sinteticamente, vista pelos olhos
dos outros é uma conspiração para consigo mesmo ou para como

grupo, isto é, uma falta de auto-estima. Relacionar-se com os garçons de uma boate onde se trabalha, os marinheiros do navio quando se viaja (que pela organização marítima interna permanecem numa seção separada e vedada aos passageiros), o pessoal de um hotel onde se é hóspede, é "tietagem". Ela é delituosa, acarretando brigas entre os Dzi se inclui a intervenção do dono da boate, gerente de hotel etc. Na "tietagem" temos o confronto da representação ideal da imagem do *grupo* em situações onde entram também padrões e normas convencionais de comportamento social independentes de 'ego' ou do *grupo*. O limite da transgressão mistura-se a problemas de etiqueta, valores, ordem, obediência a regulamento externos, e reputação e exposição deles como atores.

A repressão pelo *grupo* ou certos membros deles à "tietagem" se manifesta também em conjeturas que colocam em perigo a sua integridade. Vejamos dois exemplos diferentes mas não incompatíveis: a demora dos atores no saguão do teatro com parte de seu público que os espera após cada espetáculo; o círculo de amizades que algum Dzi mantém fora do *grupo*. É pelo lado das acusações que se pode abordar o problema. O que perpassa as duas situações é a "perda de tempo" que se opõe ao consagrado aos de dentro. Este tempo não frutífero geralmente se desvanece em divertimento e possíveis relações amorosas. No entanto, existe também uma contradição nestas acusações. Ambas as ações recém apontadas são, geralmente, estimuladas pelos Dzi e ainda mais, a banca acusadora mantém, por sua vez, boas amizades com outras pessoas. No limite, o critério da razão passa a ser a dos réus. Obviamente, alguns atores são considerados bem mais recatados que os outros e não falta o consenso sobre algum eterno criador de

problemas. A contrapartida da "perda do tempo" é o "trabalho". Aproveitando o intervalo de dez minutos de um ensaio, um deles correu a casa de uns amigos onde permaneceu uma hora. Na sua volta me confessou: "Para os amigos a gente tem tempo, para os ensaios não, assim né!".

Na "tietagem" sobressai-se outro ponto: de propagar por este canal intimidades dos Dzi. Na análise do espetáculo vimos que sua faceta informal dava margem a expressões que dizem respeito às relações cotidianas dos atores. Esta linguagem (como se verá ainda) é acessível aos *tietes* (fãs) ainda que em versão precária. Segundo a gravidade dos acontecimentos se exige um sigilo nem sempre respeitado. Se a 'fofoca' é compreensível entre amigos, no entanto, interfere na preservação do patrimônio dos Dzi. Afinal difundir suas idéias, suas preocupações, seus projetos antes de serem confirmados é se entregar aos de fora, é confundir o nós com o outrem.

152

Mas as regras que o grupo mantém são tão pouco estritas segundo sua própria ideologia que mesmo o que ameaça criar desajustes internos é estimulado. Um dos promotores da idéia de se vincular com seu público é a mãe. Com seu dom da palavra atrai ao longo dos dias novos adeptos para a 'seita' expondo seus princípios, explicando situações, encorajando empreendimentos alheios que acabam se vendo pouco a pouco como aliados.

Este caminho que nos leva a falar dos Dzi para introduzir seus 'seguidores' se justifica por várias razões. O germe do *tiete* já se encontra entre os próprios atores. Ao defini-lo como ação acham-se enfeitizados pelo próprio conteúdo da palavra tendo em vista o modo de organização do grupo. O

problema não é o sentido múltiplo que toma o termo *tiete* mas os aspectos e formas de papéis sociais criados pelos Dzi aos quais outras pessoas vão se prender. E também se perder. As situações paradoxais onde os *tietes* (fãs) vão se achar, no limite, serão controladas pelos Dzi que as provocam. A maior dificuldade dos *tietes* (fãs) portanto vai ser a distinção entre o papel de um Dzi e seu papel complementar como rede primeira de relacionamento.

Os princípios fundamentais que caracterizam o *tiete* e a "tietagem" ficam esboçados nas suas formas oportunas e inoportunas. Um lado é a permanência, a troca de interesses, a conversão que leva à prolongação do universo Dzi adquirindo novos adeptos. O inverso esbarra na manutenção da reputação, o controle do patrimônio, a perda de tempo, que são - pelo momento - as possíveis brechas para o afrouxamento maior da organização do grupo. Mas, se o que vale para os de dentro se repete aos de fora, no entanto, se insinua uma variação na aplicação dos conceitos ligados à conduta dos *tietes* (fãs).

NOTAS

- (1) Aparece em "Revista", R.J. em 12/2/1974 e em Diário de Notícias, P.A. em 10/7/74.
- (2) Durante todo o trabalho de pesquisa de campo sô ator nunca se auto-classificou de *tiete*. Há razões para se supor que nunca o faria tendo-se em consideração o conteúdo negativo que depositava na palavra *tiete*. No entanto, em al gum momento, todos os Dzi acusaram-se uns aos outros de *tietes*, dando-lhe um matiz de simpatia ou não, segundo as circunstâncias.

8. O Tiete Mesmo

"Você não é tiete porque não se mete nas nossas coisas"
Um Dzi a um *tiete*.

Da confluência dos múltiplos significados resultou o conceito para classificar a categoria de pessoas que se distinguem do *grupo* ao mesmo tempo que o completam.

É uma aplicação restrita, concreta e usual da palavra mas, na realidade, todos os de fora são vistos como *tietes*. Pelo contrário o público, seja longínquo, esporádico ou familiar, quando conhece a existência da palavra não se reconhece nela. Restringirei a análise ao sub-conjunto de indivíduos desprendidos da platéia que criaram laços mais estreitos com os Dzi.

154

Trata-se dos agentes mais próximos aos Dzi nas suas relações cotidianas, fora os empregados da *Companhia Teatral* - mesmo que estes pelo comportamento ainda possam ser *tietes*. São os seus seguidores na filosofia de vida. Aglutinam os aspectos fundamentais do comportamento, mas carecem do nome Dzi Croquettes. É compreensível que o nome dos atores esteja associado exclusivamente aos que representam o espetáculo mas, aos *tietes* falta-lhes ainda a possibilidade de aplicar o mesmo meio de sobrevivência.

Insistir neste fato é necessário porque é o critério primordial que preenche o conceito na sua versão êmica¹. Retomemos a definição recolhida: "Os *tietes* são aqueles que ficam perto da gente e não fazem nada". Interessa agora o "não fazem nada" por que fazer é o "trabalho da gente". Como vimos são "os

esquentamentos, os ensaios e o show". A precisão da definição do trabalho se constrói aqui nas diferenças que eles marcam para si mesmos. E, sutilezas nos conceitos fazem grandes diferenças quando são aplicados, especialmente se as pessoas não podem reivindicar ser parte do *grupo*. A "tietagem" dos Dzi é menos conflitiva que a dos *tietes*. Por enquanto, vejamos o valor concedido aos *tietes*.

Eu, como antropóloga era uma "tiete preferencial". Tinha acesso aos camarins, as *reuniões do grupo*, etc., e ainda segundo eles "também é diferente porque você faz um trabalho sobre a gente". No limite para justificar as preferências, constrói-se toda uma classificação, que passa da "rainha dos tietes" pelos "tietes da vida que levam a gente a dar um passeio por aí" até "os tietes mesmo que só estão para pedir convites e já viram mil vezes o show".

155

Mas o desajuste no uso da palavra pode residir, também, no critério classificatório situacionalmente determinado: "você não é tiete porque não se mete nas nossas coisas". O atributo se refere a ação. Dita hoje, inaplicável amanhã, esta referência dizia respeito a mim. A prática do meu trabalho era inconciliável com a exigência de não ser *tiete*, tanto pela minha posição junto aos Dzi, quanto pelas minhas atividades. Paradoxalmente era uma das pessoas que mais controlava seu universo. Fricções são comuns mas são superadas e superáveis. A condição de acesso ao *grupo* uma vez aceita pelo conjunto, era difícil de se quebrar, sobretudo se justificada por uma tarefa destinada a legitimá-los. Aliás a mesma que de qualquer *tiete* - ou do público em geral - só que nalguns casos, como o meu, melhor fundamentada.

O equívoco que provoca entre os Dzi não denunciar a classificação de *tiete* leva ao uso de outras variantes: "espião externo", "fada" "bruxa", "espião interno", e um deles até falava "você já é da família", mas esta variante não era compartilhada. Enfim, uma série de qualificativos que denotam um certo poder real reconhecido nos *tietes*, mas que não se ajustam à dependência criada pelo papel. Estes qualificativos ganhos ao longo da minha permanência junto a eles, não me eram exclusivos. Houveram outros *tietes* em situação semelhante.

Nem todos os *tietes* sabem que são *tietes* mas, os mais chegados reclamam da sua condição. O nome genérico absorve as relações passageiras. O resultado de cortesia, geralmente utilizado pelos atores, é enfeitar o lado pejorativo da palavra com um atributo positivo: "nice *tiete*" "primeiro *tiete*" e até títulos de nobreza "rainha dos *tietes*". Nestes casos sempre pesa a noção de trabalho cumprida em função do espetáculo ou sua legitimação acentuada, como quando sou chamada de "tiete preferencial". As mesmas designações podem ser atribuídas a pessoas diferentes e em momentos diferentes. As razões da variação e aparente diferenciação encobrem - como veremos - a renovação dos *tietes* perto dos Dzi.

Pelo momento, inferiu-se da análise a conotação negativa na construção da categoria *tiete* (fã) pelos Dzi. Porém, os atores sempre tiveram *tietes*. Procuram-nos e até podiam ser *tietes* de seus *tietes*, colocando em dúvida se esta realidade não esconde outra. Para entender as relações entre os Dzi e os *tietes*, começaremos pela definição mais geral deste universo, dando ênfase, primeiro, sobre a maneira como um observador os

localiza e logo, como eles se auto-classificam socialmente.

- "O que é que você faz na vida?

Qual é teu signo?"

Texto do espetáculo.

Cada noite de espetáculo e especialmente em certos dias fixos (pela variação do preço do ingresso) umas dez a vinte pessoas são uma espécie de prolongação do palco. Ocupando as primeiras fileiras das cadeiras do teatro estão ali o que se poderia chamar de "tiete mesmo" - sem a conotação negativa mencionada do ingresso avulso.

Um Dzi, um observador prevenido ou curioso, se não os conhece individualmente, os reconhece por sua animação e familiaridade com o que acontece ou vai acontecer em cena. Cantam conjuntamente com os atores, riem mais que o resto da platéia, sentem-se em 'casa' saindo e entrando na sala. Outros - sim se os reconhece por suas roupas que são uma cópia das do palco. Em versão mais discreta, usa-se o brilho sobre o gasto, meias multicores, rendas com calças Lee, fitas e flores sobre roupas tidas historicamente como 'interiores'. É pertinente mencionar aqui que na época do estouro da peça Dzi Croquettes no teatro, os *tietes* popularizaram a proposta do palco levando-a imediatamente à rua por meio da réplica do vestuário (1973/74). 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. A estas presenças chamativas na platéia, juntam-se ainda outras, que em forma alternativa ou esperam os atores na saída após a peça ou invadem as casas dos Dzi.

Se há invariavelmente uma equivalência enquanto sexo, a proveniência social dos *tietes* é dificilmente controlável. Compõem-se de um conjunto de indivíduos suficientemente heterogêneo que atravessa várias camadas sociais, idades e ocupações. Numa visão abrangente para situá-los brevemente pode-se afirmar que muitas pessoas cruzam e recruzam o meio artístico brasileiro: como artistas ou especialmente os que o frequentam.

Em qualquer manifestação na moda (estréias teatrais, musicais, etc.) muitos deles estão presentes. É um público predominantemente jovem, certo tipo de estudantes ou recém-formado de escolas secundárias. Não faltam os que atingiram a faixa etária dos trinta anos e, tampouco pessoas maduras como o "tio que acompanha as sobrinhas", a mãe e o pai as suas filhas, ou aquele/a sem acompanhantes. Jovens e adultos são *tietes* pela sua simpatia pelos Dzi. Naturalmente, os atores fazem, às vezes, a distinção do *tiete* (filho/a) de seu pai ou mãe, por cortesia.

A não distinção e segregação de classe, idade e cor sempre foi motivo de orgulho do grupo. Reciprocamente, referindo-se às origens dos *tietes*, um Dzi explica a um deles: "Como você, vê A é filha de militar, B é da elite carioca, C é arquiteto, D é filho de um garçom de hotel e ali você tem uma menina que trabalhava na cozinha de uma lanchonete" e, transformando seu tom grave de voz para um agudo "tem gente de todas as nacionalidades" aludindo a uma expressão do espetáculo. De fato, origem, profissão ou ocupação são temas esquivados nestes

relacionamentos. Estes dados que são premissa para uma compreensão do universo *tiete* são, no entanto, deficientes qualitativamente para uma definição mais completa dele.

Questões que interessam aos antropólogos não são forçosamente concebidas como necessárias pelos informantes. Mas, entre a utilidade da informação e a negação da utilidade há uma diferença. Entre os Dzi é uma postura social não abordar seu status anterior. É conseqüente com a concepção da peça e o estilo de vida adotado (veremos ainda alguns destes pontos mais adiante). Componente crítico das suas representações ideais, é também uma postura clara para alguns *tietes*. Outros se deixam levar pelo fluxo da maré: não é de bom tom perguntar sobre origem e funções sociais dos seus novos parceiros. Questionados por mim, existia um certo desprezo entre os *tietes* pela falta de apreensão imediata das suas posturas. "É coisa de careta" ou "é a preocupação dos nossos pais", argumentavam alguns, demonstrando assim que se tratava de um modismo geracional superado. Com orgulho uma *tiete* respondeu: "Ah! eu não faço nada, curto a vida" delatando seu desprezo pelas atividades convencionais. A redução dos códigos classificatórios aqui, não impede a coexistência de outro sistema diverso visto como positivo por outros *tietes*.

159

Por vias indiretas, há os que se definem voluntariamente, pela conveniência, às suas relações com os Dzi. Por exemplo, fazem questão de mostrar suas afinidades profissionais com as desempenhadas pelos atores, se não é que já eram figuras públicas conhecidas como artistas, cantores, fotógrafos, manequins, costureiros, etc. Junta-se a esta roda os mais afortunados socio-economicamente. Oferecem logo aos atores suas casas, carros, presentes luxuosos como penas, chapéus

desenterrados do patrimônio familiar ou possibilidades de prestígio e poder em situações de crise, como quando caiu a Censura sobre a peça. Não faltaram alguns pais de *tietes* entrando no jogo com atitudes paternalistas. É certo ainda, que o novo, o exótico, a vanguarda, atrai no início um público seletivo conhecido comumente como o 'Jet-Set Internacional'. Cair nas suas graças é um tipo de sucesso. São convidados pelas altas camadas sociais para exibí-los. Sabendo-se tirar partido, isso lhes traria comentários na imprensa, o que por sua vez os faria mais conhecidos. São Paulo, Rio de Janeiro, Paris, Turim, onde foram os Dzi, a história se repete. "Belas figuras", "talento genial" o Jet-Set se diverte. O efeito fulgurante também se desvanece. Alguns nomes ilustres permanecem: criou-se a paixão e aderiram à escola. No parecer dos Dzi, todos estes seguidores, admiradores, namorados são *tietes* iguais aos outros. Por pertencerem a polos sociais que estruturam a sociedade mais ampla denuncia-se facilmente a origem, status ou prestígio que possuem. Mas voltamos aos *tietes* que fogem às classificações convencionais.

Corrente de pessoas de extensão contínua, pode chegar a ela quem se guiar pela própria intuição ou experiência. Basta ir ao teatro onde se exhibe a peça Dzi Croquettes, a certas boates, restaurantes, praias e assim por diante, frequentadas pelos atores. Um critério econômico para situar estes *tietes* não seria suficiente: o dinheiro que circula é mínimo. As artilhanhas sempre são efetivas para atingir certos locais: entra-se na boate acompanhado por outra pessoa de prestígio, frequenta-se um restaurante numa visita curta e senta-se na mesa de um conhecido por pouco tempo, etc. As informações que me preocupavam como antropóloga sem dúvida são conseguidas

entre eles de outra maneira. O processo de socialização dos indivíduos dá margem a outros códigos já assimilados como roupa, linguagem, comportamentos sociais que são altamente classificatórios por mais que sejam não verbais ou enfaticamente percebidos pelos agentes. E assim a rede se consolida pelo "diz-me com quem andas e direi quem és" (a referência é minha). Aliás, como em qualquer agrupamento social informal, existem os sistemas de controle. Em caso de prevenção contra uma pessoa considerada indesejável na roda, a fofoca se encarrega de quem deu "bandeira". Literalmente quer dizer "mostrar quem é", aplicando-se aos indivíduos que não sabem comportar-se dentro dos padrões sociais adequados às circunstâncias, chamando atenção em demasia de pessoas estranhas ao universo, ou em casos limites quem os rouba, etc. A localização imediata entre eles - *Dzi* ou *tietes* - é o lugar de origem ou proveniência geográfica anterior e a residência². Neste mundo falsamente aberto que entrelaça voluntariamente várias camadas sociais brasileiras das grandes cidades (cujos extremos foram esboçados mas que inclui fundamentalmente uma burguesia bem assentada e a pequena burguesia) a grelha classificatória é o signo do zodíaco.

161

Uma ênfase inigualável é dada a esta ontogenia vista como "sobrenatural". Ela prevê a disposição das pessoas, seus dotes, suas qualidades, seus gostos, sua maneira de se apresentar, seus atos e enfrentamentos dos problemas corriqueiros e explica principalmente o relacionamento entre elas. Justifica também os desentendimentos, afastamentos e incompreensões, quando for o caso.

Esta classificação é própria para definir o caráter do nativo do signo zodiacal. Mas, ironicamente, ou não, quase ninguém

entende muito do conteúdo de cada signo zodiacal. Vagas idéias sobrevoavam: "Cancer, Virgem e Escorpião se dão bem", "Touro não é de se confiar, muda de idéias constantemente", "Gemeos está sempre dividido". O conteúdo das categorias é muito amplo. O consenso, em todo caso, não existe e quase ninguém aprofunda esta ciência, pelo menos de maneira erudita. Talvez um folhetim comprado ao acaso numa banca resolva uma curiosidade momentânea. Se casualmente alguém é mestre no assunto recorre-se a ele se a ocasião se apresenta. O espírito crítico se alia à jovialidade em caso de contradição: "os cancerianos não têm ritmo, o X tem que aprender tudo de novo" diz um indivíduo falando dos Dzi Croquettes, ciente de que há cinco com este signo e aludindo também ao pai tão aplaudido. A manipulação deste sistema é puramente uma formalidade. Inicia, no entanto, qualquer relação de simpatia: pergunta-se por ele como se pergunta pelo nome. Porém como todo sistema formal, se enche e se esvazia dos seus conteúdos conforme os critérios e segundo as conveniências do momento. Cientes ou não, talvez seja mais fácil se justificar por este meio em certas ocasiões, como nessa situação: "Me ajuda a tirar esta pessoa de perto de mim, é Escorpião e me dá medo". Nos casos de ruptura evidentemente não é esta a única razão que impera. Deixando este tema para mais tarde, apontemos o fato de que por parte dos *tietes* há uma adesão aos sistemas classificatórios propostos pelos Dzi: o da não classificação pelos critérios convencionais e o emprego do sistema do signo do zodíaco. Obviamente não são posturas absolutas, mas considerando sua própria relatividade, conseguem ser as que predominam entre os jovens pesquisados. Em si mesmo o sistema do signo do zodíaco enfatiza o informal ao invés do

tradicional. Sua frouxidão reproduz e se enquadra perfeitamente nos objetivos de transgressão apresentados por espetáculo. O signo do zodíaco condensa: diz tudo e não diz nada.

Embora o assunto vá além das possibilidades desta pesquisa, é importante situar a dimensão dessa apresentação de si mesmo ou qualificação dos outros no seu tempo político local. No momento em que o discurso oficial era o da intolerância (uma frase que poderia resumí-lo é o "Brasil, ame-o ou deixe-o") estas posturas frouxas, vagas e ao mesmo tempo extremamente tolerantes e receptivas permitiam, pelo contrário, a incorporação de indivíduos portadores de quaisquer qualitativos pessoais e sociais. Neste sentido, este aspecto a primeira vista inconsistente na sua linguagem classificatória, se transforma num elemento positivo, ou melhor, de contestação informal frente ao sistema intransigente do momento, dominante na sociedade brasileira.

163

O espetáculo tem aparência ingênua somente porque não existem parâmetros clássicos de decodificação. O alarme soará somente quando o estilo estiver no seu auge, popularizado pelo público de maneira gritante nas ruas, quando proliferam as produções artísticas semelhantes: começando por Caetano Veloso, de certa forma pai desse código de expressão, a Censura se manifesta contra os Dzi, os Sêcos e Molhados, sem poupar outra linha de expressão como a de Chico Buarque (fev.março de 1974).

Todas estas expressões serão Censuradas simultaneamente.

Para não nos afastarmos de nossa dissertação, voltemos ao tema central: as brechas para a extensão da rede de relacionamento dos Dzi serão o próximo tema de análise.

"Ah! não sei quantos são, não dá para saber..
Tem de tudo. Tem aqueles que escrevem para a
gente, os que falam e a gente não conhece
tem os outros que a gente conhece. Eu não
sei, eles piram e ficam atrás da gente"
Um Dzi

Quantos foram *tietes*, quantos são ainda? Muitos. Os Dzi vêm
as adesões como fenômeno duradouro: "onde vamos aparecem tie
tes. Em São Paulo, no Rio, Lisboa, Paris, Milão, sempre tive-
mos tietes. Primeiro, ficam com medo da gente, que nem os em
pregados dos teatros, depois nos amam". Invariavelmente são
pessoas que se desprendem lentamente da platéia para aproxi-
mar-se de uma maneira ou outra, confessadamente ou não, às
propostas dos atores. Os Dzi não sabem dizer quantos são, um
observador avisado tampouco. Uma longa constância caracte-
riza alguns, personificando-os frente aos primeiros. Outros,
uma grande rotatividade e talvez clandestinidade dentro do
público mais amplo por acaso aquela pessoa que por opção
própria indica ter assistido onze vezes o espetáculo no T.
Treze de Maio?³

164

Como consequência imediata, basta dizer que em duas tempora-
das, no Rio e São Paulo, entre várias peças em cartaz, os Dzi
bateram o recorde de ingressos dados como convites. Fins de
propaganda, a imprensa, a chamada classe teatral, as cadei-
ras reservadas a órgãos institucionais do teatro ou a censu-
ra oficial, são razão de alguns ingressos sem remuneração
mas, de longe, não justificam o conjunto investido.⁴ A reci-
proca tampouco é verdadeira. Que dizer das "duas tietes acom-
panhadas pela mãe" que, em seis meses, viram perto de cento
e cinquenta vezes o espetáculo - participando das duas

sessões do mesmo dia, se for possível - e quase sempre pagando as suas entradas? Se o exemplo é original, no entanto, não é exclusivo: a maior parte das pessoas que assistiam com frequência a peça compravam seus ingressos. Os que procuraram conhecer os Dzi pessoalmente foram *tietes*; sem exceção por mais que não o soubessem.

Variações inevitáveis de um indivíduo ao outro não indicam o momento em que se aproximam dos Dzi: alguns guiam-se pela experiência - os familiares do âmbito teatral - outros, são levados por laços anteriores - amigos e familiares dos atores -, um interesse ou uma curiosidade impulsiva guia os mais desinibidos mas, ainda faltam os moderados que se devotavam ao acaso. Para muitos *tietes* é uma experiência insólita. Quantos não contam ter esperado a temporada inteira, procurando desculpas para si mesmos e para voltar cada semana.⁵

165

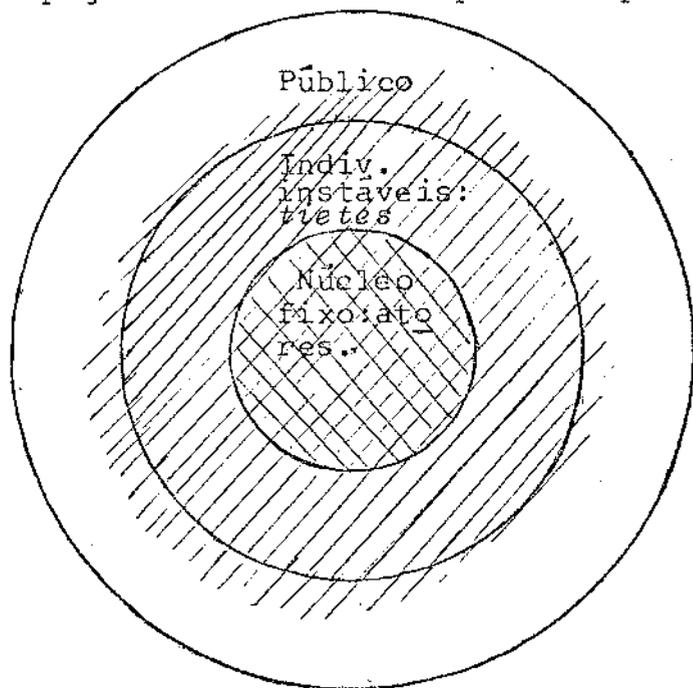
Assim como se espalha a corrente, ela estoura: quando alguém percebe a falta de algum dos *tietes* talvez há tempo ele tenha sumido do campo de visão. Às nuances na perseverança dos *tietes* se agrega a consistência dos laços. Alguns só entram em contato com um ou dois membros dos Dzi, outros, com todos. Os *tietes* podem, por sua vez, ser focos de irradiação de sub-redes de relacionamento.

Do lado dos Dzi, cada membro é um polo de atração. Muitos *tietes* confessam estarem apaixonados por tal ou qual. Fala-se então do "tiete de fulano", o que diminui a responsabilidade do grupo, como veremos. Mas, de mãos dadas, braços dados, conhecer um é um meio seguro para se chegar a todos. É a solidariedade dos atores que o permite. Se o acesso é fácil, o nexos sólido é menos garantido.⁶ Outros tantos *tietes*

apresentam-se como amigos de todos. No sentido inverso a aprovação é relativa. Na afirmação dos laços existem formas diversas que podem alternar-se até entre as facções do *grupo*, caso seja necessário: a quebra com alguns não implica que seja com todos. Esta redundância na insinuação de afastamentos - sendo o lado negativo - é para poder insinuar ao leitor que até os *tietes* que se caracterizam por uma longa permanência ou que conseguem ser favoritos de muitos, perigam cair numa certa desgraça. Os *tietes* permanentes são, em certa forma, temporários.

Uma das lembranças mais pitorescas de "tietagem" e sua consequência, situa-se na época do embarque dos Dzi para a Europa. O navio estava de saída. Meia hora antes, os visitantes tinham sido convidados a descerem à terra. Os passageiros estavam reunidos na sala de jantar onde lhes seria servida a primeira refeição. Entre as mesas surgiram duas *tietes* decididas a viajar como passageiras clandestinas. Entusiasmo de última hora, estavam desprovidas até de documentos. A execução de tal façanha alegrava parte do *grupo*. Outros simulavam não sentir-se envolvidos. A imprudência de tal aventura foi assumida por um Dzi que, alegando a reputação e responsabilidade do *grupo* as convenceu a desistirem na última hora. O evento estava esquecido após onze dias de viagem mas, a chegada a Lisboa não esquivava a surpresa: lá em baixo, no cais, quatro braços agitavam-se com frenesi. Adiantando a hora, usando um meio de locomoção mais rápido - o avião - as duas *tietes* esperavam os Dzi Croquettes desembarcarem. Elas permaneceram vinte dias junto a eles em Lisboa e sentiram que tinham que partir para outro rumo. ⁷

Tietes agitando-se em torno dos Dzi é um fenômeno constante, mas seu vai e vem nos permite estabelecer um modelo próprio ao material pesquisado. Os Dzi e os *tietes* são - por falta de outro termo - dois tipos de 'instituições'. Uma envolvendo a outra e se apresentando valores e objetivos de vida. A instituição *tiete* sendo uma espécie de penumbra da que formam os Dzi. Uma das diferenças fundamentais - pelo momento - é que o núcleo central se caracteriza por certa estabilidade dos atores, enquanto que na penumbra, o corpo de indivíduos se altera como uma espécie de troca molecular com a esfera do público mais amplo. Se a instituição *tiete* perdura através do tempo e do espaço não é devido às pessoas que as compõem.⁹



Como assistência no teatro ou na saída do espetáculo se poderia calcular que a média do número de *tietes* girava em torno de quinze a vinte pessoas, diariamente. Interferem nos cálculos as estréias, os fins de temporadas e dias festivos - nacionais, que dão disponibilidade de tempo, e as datas marcadas pelos atores. Os Dzi multiplicavam as celebrações teatrais

como "A Festa do Vinho e Queijo", "Aniversário da formação do grupo", o "Ano Teatral" (as quatrocentas representações públicas) a reintegração de um de seus componentes após um afastamento hospitalar, e os aniversários individuais.

Seja para atrair a imprensa ou alimentar a propaganda da peça, atraía especialmente o público que os reverenciava. Como uma corte, deslocavam-se do Rio para São Paulo e vice-versa, chegando a ocupar meia sala de teatro se não fosse os quatrocentos ou mais lugares disponíveis. Outrossim os *tietes* reservavam as quartas-feiras, sábados em segunda sessão e domingos para rever a função. O preço do ingresso 'inteiro' nas sextas-feiras e sábados em primeira sessão afastava o público jovem e estudantil.

A persistência dos *tietes* comprovada através do tempo e além das diferenças contextuais - Brasil e Europa por exemplo - levanta perguntas sobre seu significado sociológico.¹⁰ Globalmente trata-se de uma rede intermediária entre o público mais amplo e os atores. Mas como o insinua a imagem da penumbra - ou seja, a pertinência a categoria espectador porém com peculiaridades a mais, e a variação contínua na composição dos indivíduos que a compõem, podemos presumir alguma ambiguidade contida neste papel social. É o que analizaremos a seguir.

NOTAS

- (1) Na terminologia de Harris, M. (1968) The Rise of Anthropological Theory in Thomas and Crowell N.Y. 1968 - "êmico" é um indicativo das categorias usadas pelos 'nativos', sendo que "ético" indica os conceitos e categorias do pesquisador.
- (2) A maioria dos informantes moram na Zona Sul do Rio de Janeiro e no Centro e Sudoeste de São Paulo. O interesse em saber lugar de origem e de moradia pode explicar-se no contexto da pesquisa, de um lado, por uma curiosidade em detectar talvez amizades anteriores que ligariam pessoas recém conhecidas. De outro lado, a maioria dos informantes já não mora "em casa de família", ou seja com seus pais, o que significa que são em certa forma independentes e costumam frequentar os lugares da moda (Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia) segundo suas conveniências. A necessidade de saber onde moram seus colegas ou com quem eles moram pode provir de um interesse imediato de alojamento, necessidade frequente dos indivíduos deste universo ambulante. De qualquer maneira origem estadual o lugar de moradia são variáveis para a classificação social das pessoas entre si.
- (3) Foram duas vezes aplicados questionários na saída do Teatro (Dez. 1973 e 1976) - Estes serviram de controle e questionamento Paralelos a esta Dissertação.
- (4) Após um estudo de um levantamento feito pela SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) sobre peças em cartaz no Rio de Janeiro de 1974, observa-se que a peça que Dzi Croquettes consta com alta porcentagem de espectadores convidados. A título de exemplo, darei uma relação de cinco peças em cartaz na mesma época e cidade. O cálculo toma somente em conta a proporção entre público pagante e público convidado.

<u>Peça e autor</u>	<u>Porcentagem p. pagante/convidado</u>
"Dzi Croquettes" Wagner Ribeiro e outros	20,56%
"A Gaiola das loucas" de Jean Poiret	13,65%
"O casamento do pequeno burguês" de Bertold Brecht	11,50%

Peça e autor

Porcentagem p. pagante/convidados

"A teoria na prática é outra"
de Ana Maria Deosdato

6,81%

"Um Grito parado no ar"
de Gianfrancesco Guarnieri

3,54%

Fazendo-se o mesmo tipo de relação com show musicais observamos:

"Cantar"
de Gal Costa - criação coletiva

8,57%

"A Cena Muda"
de Maria Bethania - criação coletiva

5,74%

- (5) A assistência repetitiva do público a uma peça ou show teatral é um fenômeno próprio ao âmbito artístico segundo a versão de atores outros que os pesquisados . No entanto, a maioria dos informantes da pesquisa ressaltou ser uma experiência nova na sua vida.
- (6) As relações que estabelecem os *tietes* são didáticas com cada membro do *grupo*, enquanto que os Dzi Croquettes - frequentemente agem como 'bloco' servindo de apoio um ao outro. No começo da pesquisa de campo, quando formalizava uma entrevista, os membros do *grupo* procuravam estar acompanhados ou de um outro Dzi Croquette ou até de um *tiete*. Conclue-se aqui que em muitos casos as relações entre ambas as partes não são simétricas.
- (7) Apesar das duas *tietes* terem que se separar do *grupo* como veremos mais adiante, três outros *tietes*, convidados pelos próprios membros, embarcaram com eles.
- (8) É somente para fins ilustrativos que uso aqui a palavra - 'instituição' sendo que estou ciente que pode parecer heresia num trabalho de antropologia, ou como nas palavras do Buckley, W. (1967). A sociologia e a moderna teoria dos sistemas in Cultrix S.P. - 1971.
"grande parte da teoria sociológica dá um salto meio abrupto dos processos didáticos e de pequenos grupos para "instituições", a par com a suposição da manutenção e estabilidade estruturais não problemáticas escoradas no consenso normativo, na autoridade legítima, nos valo-

res comuns, na interiorização dos papéis através da socialização etc." (p. 185).

- (9) O tipo de relacionamento que criam os *tietes* para com o grupo se aproxima em certa maneira da "ação em comum" proposta por Mayer, A.O. (1966) "Quase-group in study of complex societies" in Banton, M. (ed) The Social Anthropology of Complex Societies, Tavistock London 1966. Mayer aplica o conceito para os "quase-group", ou seja, uma rede de relações que se forma pelo recrutamento de uma população cuja "ação em comum" é estimulada por 'ego' (no nosso caso seria o grupo). Seu aspecto externo é "permanente", mas a ação depende do impulso de 'ego': Mayer não faz distinção entre as diferentes categorias de recrutamento. Na análise dos *tietes* há variações, como veremos, ainda que o espetáculo seja sempre a razão primeira pela qual as pessoas aderem. A diferença com o conceito proposto por Mayer (que trabalha sobre a formação de um grupo político) é que existe uma alta rotatividade nos membros que formam a rede de relações dos Dzi Croquettes.
- (10) Em termos gerais me deterei somente na análise de *tietes* brasileiros. É necessário, no entanto, indicar que existe uma grande analogia entre as relações que se estabelecem entre os Dzi e quaisquer *tietes* sejam estes brasileiros ou europeus. Mais ainda, ao perguntar-lhes quais eram as suas motivações para assistir ao espetáculo as respostas dos *tietes* franceses que conheci retomavam argumentos similares aos dos *tietes* locais por mais que existam diferenças contextuais que não podem ser descartadas. Embora escape ao alcance da pesquisa, os dados levam a uma reflexão mais profunda do significado do espetáculo para os *tietes*. A título de exemplo direi somente que assim como alguns *tietes* brasileiros foram levados a se desvincular do seu núcleo de apoio e das suas atividades para seguir os atores na sua viagem para Europa, o mesmo processo repetiu-se com vários *tietes* franceses na época da volta dos Dzi Croquettes para o Brasil.

9. A Família e os tietes

"Ali tem um grupo de pessoas do dia a dia não é um grupo contratado. Vivem juntos. O teatro é decorrente de uma atitude diária comunitária, não é só palco, tem uma filosofia de vida"

Um *tiete*

Nestes termos um *tiete* traduz mais um ponto a favor dos Dzi Croquettes e mais um mecanismo de recrutamento do seu público, agora na sua vida privada. Quebrada a distância obrigatória imposta pelo palco, o estilo convida a dividir o que sobra: umas quantas horas da vida cotidiana. A visão de um contínuo - palco e vida - justifica a permanência dos *tietes*: é um "grupo de pessoas do dia a dia". A visão do espectador interessado aponta para uma igualdade entre os atores e ele mesmo. Não é uma suposição do(s) *tiete(s)*, é uma sugestão dos Dzi Croquettes por meio da sua peça e no seu envolvimento nas relações sociais.

169

A importância dos *tietes* se denota, às vezes, suprimindo uma acumulação de responsabilidades que ultrapassa as possibilidades assumidas pelo grupo.¹ São fundamentalmente de duas ordens: aqui superar crises - econômicas, políticas com a Censura, existenciais etc., ali cumprir funções e papéis complementares - na preparação da peça, na administração e assim, por diante. Ciente disso um *tiete* faz notar: "os Dzi nunca souberam viver sem seus bons tietes". Mas nem por isso todos são bons samaritanos. Dinheiro e favores são variáveis de peso social no contexto mais geral e seu significado nem uns, nem os outros, o desconhecem. Como veremos as retribuições amiúde não são consideradas como

equivalentes, mas são posturas de ambas partes que se constroem uma à outra. Estas situações criam parte dos motivos das rupturas. Nas entrelinhas se esclarece que o sistema Dzi não sobreviveria a um acúmulo de dependentes. Visando situar exatamente a categoria *tiete* frente a dos Dzi, por razões analíticas esmiuçarei as situações limites carregadas de dramas e tensões. Não obstante, as relações estabelecidas entre ambas as partes foram sempre densas em trocas psico-sociais, criando permanentemente um clima sincero de festa e grande animação.

Ao desafio de não ser "um grupo teatral contratado" se contrapõe um sistema social complexo onde se está situado, que volta e meia se empenha em chamar a atenção. A maquinaria econômica do teatro local é frágil demais para se sustentar por ela mesma. Aos altos gastos de manutenção diária - período de ensaios, aluguel do teatro e artefatos de trabalho, sem implicar nas necessidades pessoais dos componentes da família - junta-se o imprevisto: falta de local para se exhibir, volume de público incerto, Censura oficial doenças e acidentes etc., enfim um emaranhado sem número de problemas reais, que não contrabalançam os bordereaux dos ingressos. Em termos gerais é a condição da classe teatral brasileira. Agrega-se no particular, a resistência dos órgãos oficiais de teatro em estimular, por meio de prêmios e financiamentos, temas que supostamente ferem os valores morais vigentes na sociedade. Neste sentido, espetáculos classificados de "travesti" vem-se totalmente desamparados.²

A proposta da "liberdade" se confina num estado econômico precário que não consegue se auto-representar em todas as circunstâncias.³ Nas grandes ocasiões, acodem os *tietes* econômico ou socialmente bem situados. De onde vêm eles? Das suas relações com o 'Jet-Set', do meio artístico, de encontros casuais: são

financistas, empresários teatrais, pessoas de dinheiro ou status consagrado. Porém, tendo em vista as várias crises dos Dzi as relações econômicas não foram frequentes. Provavelmente o número dos atores é grande demais e por demais inquieto para um suposto protetor. É bom lembrar que a falta de *consenso no grupo* é posta a nu em qualquer ocasião. Um só exemplo de um contrato trabalhista explica por si mesmo porque fogem dos Dzi aqueles que poderiam oferecer dinheiro ou emprestar seu nome nas crises vindouras. O empresário de um Canal da televisão alemã que os contratou para fazer um filme de longa metragem se expressou assim: "Eles são geniais, mas loucos demais". Tanto um atributo como outro, assustam ou incomodam porque, prosegue ele: "O trabalho da filmagem foi inimaginável. Não se sabe quem coordena tanta loucura, todos opinam. E depois, para filmar a mesma cena, por mais que os avisássemos, cismavam em trocar de roupa, de pessoa e de texto". E ainda o que se observa no palco, para surpresa dos *tietes* repete-se nas relações cotidianas.

171

Se este contrato teve desfecho feliz, nem todos se concretizam se é que não são abandonados no meio do caminho. Em suma, há um desentendimento em dois níveis. Por um lado as esferas da administração e do palco vistas claramente como diferentes pelos empresários do meio artístico, resvalam na superposição oferecida pelos Dzi. Os *tietes* vêm com justeza sob o mesmo ângulo a peça, a organização do *grupo* e a administração, mas não as entendem. Por sua parte, os Dzi, longe de separar os papéis, pressupondo, imaginando e se prevenindo da "exploração do trabalho da gente", quando se lhes sugere um administrador, esquivam-se reforçando-se mutuamente. Ao *administrador*, reconhecido na *família*, juntam-se dois ou mais componentes para

aperfeiçoar a tarefa. A esta linguagem de surdo-mudos sobrepõe-se ainda outra: para os *tietes*/empresários quaisquer alterações no sistema de proteção ou produção monetária são consideradas como "fantasiosas" e "pouco prudentes". Segundo estes não existe a garantia de relações de troca que imperam geralmente nos contratos comerciais convencionais. Estes são: a manipulação do espetáculo (sugestões de preferências, alternativas, previsão do gosto do público, etc.) o poder de decisão sobre o destino do *grupo* (venda temporária do espetáculo em outro local, mudança de uma cidade para outra, etc.) e usufruto de benefícios monetários. Se o dinheiro investido no espetáculo é o risco do negócio - e geralmente tem sua garantia com um contrato legalizado - é a falta do poder sobre os Dzi que é considerado não equivalente na determinada troca. Na realidade ambas as partes se vêem usurpadas uma pela outra. A incoerência é que os atores ao se deixarem guiar por um agente externo ou, ao aceitar a manipulação do seu espetáculo, entram em contradição com sua proposta. Isto é responsável por parte das quebras de relações com este tipo de *tietes*. 172

Mas não são estas as únicas relações onde circula o dinheiro, e os "nice tietes" sabem que os Dzi não têm que abrir mão do seu trabalho. Não havendo contrato legal, ou dificuldade de devolução, a troca repousa entretanto sobre benefícios, difíceis de se medir, mas frequentes, se há permanência do *tiete* perto dos atores: um certo status perante todos os membros, ingressos para o teatro ou convites nas ocasiões especiais, fruição das vantagens dos atores (entradas para outras peças teatrais, viagens com os Dzi, etc.) comida, teto em caso de alojamento necessário, etc., enfim, a série miúda de coisas correntes entre amigos. É bom notar que os Dzi faziam sua própria justiça, devolvendo o dinheiro aos mais carentes no seu critério e

postergando os menos necessitados, por terem mais recursos sociais. Se isto forma a base sobre a qual o *grupo* persiste através de crises econômicas, poucos *tietes* entraram, no entanto, em relações de produção e financiamento da peça.

Do *grupo* na sua integridade aos indivíduos que o compõem há uma divergência nos valores que tratam do princípio do dinheiro. Alguns se sentindo mais necessitados na demanda de suas atividades diárias, recorriam freqüentemente a seus *tietes* particulares em épocas de crise. Mas, trata-se aqui de um terreno movediço para a pesquisa: sem dúvida alguns destes se sentiram injustiçados, embora eu careça de provas. Os fundos econômicos dos Dzi através de longo período de tempo, eram por demais raros para que isso não acontecesse. O que se conclui parcialmente é que o valor que se lhe concede no contexto social mais amplo não se perde por aqui, por haver outra filosofia de vida: o dinheiro prende e mantém sua hierarquia no modo de articulação das trocas sociais, e por causa dele muitos *tietes* se afastam.

Mas a dependência econômica criada num sentido, funciona também às avessas, só que aqui ela é deslocada. São outros *tietes* que vivem às custas dos Dzi Croquettes. O sucesso teatral associa-se com o perfume da boa renda monetária. Critério fundado aqui em épocas precisas, mas curtas dos Dzi, o êxito econômico reforçado por algumas figuras míticas do meio artístico, é uma noção que tende a se generalizar facilmente. A ironia se desvenda quando se percebe que ela camufla o que persiste de preconceitos contra a profissão de ator. Para não criar uma discussão que não se preza, alguns Dzi passavam em silêncio sua carência de dinheiro frente a alguns parentes ou amigos antigos receosos, motivo que reforçará, sem sabê-lo, sua condição de

tietes pelo critério de dependência pecuniária.

Mas a casos precisos e singulares juntava-se um setor de *tietes* isolados que apareciam por todos os cantos, e astutamente viam na "comunidade" a grande salvação da sua situação vegetativa e ociosa na sociedade mais ampla. Por ser uma comunidade de certa forma pública, ou, para ser precisa, publicada como tal, o acesso era relativamente fácil: bastava rondar dois ou três dias nas portas do teatro para se ter aspecto de conhecido e chegar as casas dos atores. Uma cama por aqui, uma comida por lá, um telefonema interurbano, uma roupa jogada sem cara de dono, enfim qualquer coisa 'quebrava o galho' e facilmente passava despercebida entre o número dos Dzi e os *tietes* familiares. A quem jogar a culpa? Seria difícil de se julgar, se a isto soma-se que até os donos da casa cansados de se verem cobrados por tanta ousadia inesperada entravam no mesmo jogo e atraíam-se mutuamente.

174

Resumindo, é o desfecho infeliz da grande casa compartilhada em São Paulo, pouco após o estouro dos Dzi no palco. Para alguns atores bastou a experiência e se isolaram daí em diante. Diminuindo o volume de habitantes em cada casa, o controle era mais óbvio e, para este tipo de *tietes*, a situação era mais inquietante. Mas, pelo visto nem a experiência é sempre útil: as perambulações contínuas dos Dzi e a instabilidade pecuniária os obrigava constantemente a se juntarem nos mesmos lugares habitacionais, - embora sendo optativa a questão, com mais de quatro ou cinco atores juntos, a história se repetia. A solução extrema era escolher a moradia longe do centro da cidade. Uma hora de viagem era um esforço que incomodava os visitantes, pois muitos se abstinham. Heróicos, outros Dzi dispensavam o máximo de objetos tentadores do seu patrimônio, como por

exemplo, uma geladeira para conservar alimentos tão ao alcance de qualquer mão, e abasteciam-se na rua diariamente, resolução ainda dispendiosa. Mas, no conjunto, sempre permaneceu uma casa mais aberta aos *tietes* como o mal necessário.

Desajustes, estes de orçamento, pelos diferentes núcleos habitacionais, eram também concebidos na lógica das coisas como retribuição ao empenho de seus admiradores. Para aproximar-se da órbita de atenção, os *tietes* regavam os Dzi - alguns quase que diariamente - de toda sorte de quinquilharias: fotos do espetáculo, roupas para o palco ou a rua, flores, broches, versos e desenhos pessoais, estampas, guloseimas e até cachorros. Logo após, seguiam se incorporando como instrumento para o desempenho de pequenas tarefas conforme seus meios: desde dar uma carona, propor um passeio ou mudar objetos daqui para lá se tivesse carro, trazer indicações vantajosas para qualquer nova resolução do grupo ou individual, até buscar um sanduiche no bar ou um medicamento na farmácia da esquina, no intervalo do espetáculo ou durante os "ensaios", passando pelo oferecimento do alojamento caso fosse possível. Farejando as necessidades como bons servidores, davam um verniz de utilidade aos seus papéis, com a aparência da maior espontaneidade. A disponibilidade vistosa, tarde ou cedo, era reaproveitada por um (ou varios) Dzi, criando-se laços de tal modo que acabava-se não se sabendo mais quem era o devedor de quem. Seja por falta de organização dos atores certas épocas, seja para cobrir um superfluo 'imprescindível', ou por comodidade, as tarefas de "menino de recados" eram finalmente necessárias, por mais que na família se insistisse em "não usar as pessoas". Após atritos por ter gente em demasia, ou certa confusão nos limites estabelecidos - como a entrada vedada aos camarins, a assistência aos ensaios, etc. -, reabriam-se as portas para os *tietes* que por lá

estivessem. A título de retribuição, portanto apego e prestação de favores, na noite avançada, nos dias de folga, alguns Dzi juntavam a turma de *tietes* para entrar numa boate qualquer, assistir uma pré-estréia de outra peça a entrar em cartaz ou um concerto musical e ofereciam ou levavam-nos para festas. Sem contar o número de convites do seu próprio espetáculo que saiam por este canal. As relações de trocas constituídas por um reforço no sustento econômico ou o emprego de uma força de trabalho disponível não esgota a temática dos *tietes* porque a maioria não entrava em relações econômicas com os Dzi. Considerando rasamente a situação, a integração de *tietes* para a prestação de serviços obrigava os Dzi a conviver com eles cada dia e a relação se convertia num acúmulo de compromissos nos quais "não se progredia". Mas esta queixa encobre também outra realidade, mais perigosa para o grupo - comentada ironicamente por duas *tietes* - antropólogas. 176

"A diferença é que não podemos ser índios, mas podemos virar Dzi Croquettes"

Não discutiremos mais a existência de uma assimetria inicial entre as duas partes, que acha fundamento objetivo nos lucros monetários obtidos pelos Dzi por meio dos ingressos pagos pelos *tietes*, ou sua contrapartida - o favor de um ingresso / convite. Pesa simultaneamente, o processo de legitimação, pelo público em geral e pelos *tietes*, em particular. Observe-se entretanto, que foi por esta legitimação-especialmente na época das boates - que o grupo se concretizou e pôde levar a cabo seu projeto. Os

tietes são ao mesmo tempo limite da *família* e o seu prolongamento.⁴ Avaliar em quê um *tiete* se opõe ou se assemelha a um Dzi pode ser estrategicamente abordado perneirando as situações em que os seguidores são postos em questão de maneira afirmativa ou negativa pelos de dentro.⁵ Agora entramos propriamente no nível das diferenças. Algumas ainda são fundamentais.

A primeira reside na constituição do *grupo* com um certo número de pessoas que se fixa num determinado momento e perdura através do tempo sem a alteração dos seus componentes. Lembremos que, após o primeiro ano de trabalho, o afastamento de um dos integrantes foi uma variação mas ele não foi substituído pela inclusão de um novo ator. Próximo ao fim da representação pública da peça, houve uma cisão do núcleo inicial provocando, como se verá, uma alteração. Por enquanto, são estes indivíduos fixos que preenchem os papéis de atores sem a participação possível dos *tietes*. Em segundo lugar, há também objeções por parte dos Dzi à infiltração dos *tietes* em algumas de suas atividades para proteger a organização interna. São os "ensaios", os "esquentamentos", as *reuniões de família* e a entrada aos camarins. Mas no concreto estes dois itens que reforçam os limites da *família*, são sujeitos a discussão. Na prática, as brechas que confrontam o nível ideal de representação de limites com o nível real, são múltiplas.

A priori, as portas do teatro estavam fechadas a qualquer público na hora dos "ensaios", dos "esquentamentos". Mas era a hora mais propícia para se chegar tranquilamente aos atores e tê-los todos presentes. Onde entravam pessoas com motivos pertinentes e justificáveis perante o *grupo*, entravam os demais *tietes* somente para assistir. No balanço através do tempo, nunca faltaram *tietes*, nem ainda em casos específicos como véspera de estréia, ocasiões nas quais se pedia à maioria para

abandonar o local para facilitar o trabalho de ensaio. Se os "ensaios" só diziam respeito aos Dzi e os *tietes* respeitavam a distância, os "esquentamentos" pareciam na sua opinião, um terreno propício para se introduzirem lentamente na *família* e viviam pedindo acesso a ele.

Como sabemos, os *tietes* imitam os atores na escolha das roupas, no comportamento social, nos gostos, na linguagem. Através do espetáculo, aprendem uma linguagem social nova e a praticam na vida cotidiana. Mas além destes fatos e suas subentendidas fronteiras, querem ainda revestir-se de papéis que os valorizem ainda mais aos olhos dos Dzi. Há fundamentalmente duas maneiras de fazê-lo. Como fato generalizado, os que permanecem perto dos atores procuram meios para serem seja cópias aperfeiçoadas dos primeiros, ou se inserir nas suas atividades (ou ainda as duas coisas juntas). Alguns *tietes* visam ser semelhantes aos Dzi nas condições de trabalho exigidas por estes, isto é, esmerar-se nas qualidades imprescindíveis para fazer o espetáculo: "saber dançar". É sintomático, por exemplo, ver pessoas que confessavam "não ter vocação de palco", no entanto, pedir para subir a este palco. Noutros casos, a escolha toma o rumo de uma complementaridade, ou seja, programar atividades consistentes que se entrosam na legitimação da peça: fotografar, filmar, projetar uma reportagem, fazer uma tese; ou invocando táticas astuciosas, como a de trazer bebida, falar urgentemente com alguém, ajudar um ator a compor sua vestimenta, etc, enganavam-se também os limites estabelecidos. Das duas posturas - o semelhante e o complemento - a segunda privilegia o *tiete*, com acesso às áreas mais íntimas dos Dzi. Como se verá finalmente é uma atitude menos perigosa para preservar os limites da *família*. Mas por razões subjacentes a este perigo

quase nenhum *tiete* conseguia desempenhar os dois papéis simultaneamente. Ainda assim, por meio dum ou outro papel, se por princípio o número de *tietes* ia diminuindo segundo a atividade dos atores, isso não impedia que ciclicamente fosse aumentando até se reafirmar uma proibição de acesso generalizado. Isto faz com que nos camarins e nas *reuniões de família*, respectivamente com crivo de seleção mais rígido, a semelhança dos "esquentamentos" a história se repetia. Lá, mais do que aqui, eram raros (ou inexistentes?) os momentos em que não houvesse um ou dois "tietes sobrando". Colocada a insistência dos *tietes* em fazer ceder as barreiras de aspiração à tranquilidade do grupo, ela não se explica sem a postura equivalente dos atores.

O espaço disponível no chão era um entrave concreto a uma acumulação de pessoas durante o "esquentamento". Ainda assim havia sempre algum DZI querendo favorecer certo *tiete* como "caso excepcional". Com o grupo na sua integridade, trabalhando neste setor, era o pai quem assumia as objeções argumentando que "se criariam antecedentes" ou "se misturariam os problemas". Ao *tiete* se lhe responderia que não se tinha conseguido o *consenso do grupo*. Mas o pai por sua conta, às vezes, já transgredia as regras internas incluindo algum de seus *tietes* particulares, com quem projetava um trabalho de dança para outra finalidade que o espetáculo (gravação para a televisão, etc). A incorporação não era bem aceita pelos atores restantes mas esta arbitrariedade manobrada pelo pai implicava, naquele momento, a versão de privilégio por ser o líder oficial do palco. Dito de passagem e para lembrar o leitor, nos camarins, por exemplo, é outro líder - o *administrador* - quem assume a função de guardião de fronteiras destituindo o pai de suas vantagens anteriores. É importante sublinhar o fato de que os líderes não formam um bloco sólido frente aos outros componentes, nem que

um só deles consiga acumular os privilégios. Entretanto o *pai* - já que falávamos nele e nos esquentamentos - tomava a cautela de assegurar a permanência curta - dois ou três dias - do *tiete* - posto que não recebia o apoio dos outros; em sinal de protesto chegavam a retirar-se do palco mesmo quando o *tiete* em questão era uma pessoa de conhecimento público(ator). Ou, sendo uma 'maquinação' voluntária ou não, no momento em que o *pai* estava ausente (viagem, acidente) apareciam vários *tiete* fazendo exercícios no palco junto aos Croquettes.

As experiências de campo provam que as exceções à regra para a penetração do *tiete* não provêm (com as devidas restrições) dos privilégios dos líderes circunstanciais, mas de um fator mais sutil e próprio da organização interna. Tomemos o exemplo das *reuniões de família*. Escolhia-se como lugar de intimidade um dos camarins, vedando-se a entrada até dos empregados do teatro (não necessariamente dos *empregados da Companhia* - administrador ocasional, etc - isto dependia do tema a ser tratado). Os temas confidenciais tratavam dos compromissos econômicos, dos projetos novos, da indisciplina de algum membro, etc). O *tiete* - eu por exemplo - para assistir a uma das *reuniões* deveria fundamentar muito bem sua solicitação. Aceita uma vez, a situação continuava delicada no futuro. Tinha que se reiterar o pedido de consentimento cada vez e a cada ator. Se isso não acontecesse, ou tomasse desprevenido algum Dzi, este faria uma reflexão alusiva mostrando sua desaprovação a todos, e também ao *tiete*. Esta reivindicação de direitos de decisão do(s) ator(es) não implicava no entanto, na retirada do *tiete* a menos que a pressão fosse de conjunto ou desgastante para o *tiete* em questão.

180

Desenha-se nas entrelinhas que um *tiete* consegue ter um status,

ainda que simbólico, que se iguale em poder a um Dzi nalgum momento. A constatação não se baseia somente na posição relativa do *tiete* perante o *grupo* mas no que sustenta esta possibilidade: a fragilidade do argumento do *consenso*. Quando os Dzi se acham em situação liminar frente a invasão dos *tietes* apela-se pressupostamente ao *consenso* como estratégia para preservar os limites externos, quer dizer a relação *família/tiete*. Por este meio se restringe o grande número de *tietes* que se intrometem nas suas coisas. Mas em si não é um critério categórico e às vezes é pouco consistente. Isto porque o *consenso* - como vimos na organização interna do *grupo* - serve fundamentalmente para garantir a "liberdade e igualdade" de direitos de decisão e contestação de cada ator em particular. E de fato, por evitar o enrijecimento das normas internas, poucas vezes se chega a ele.

181

Nessa realidade que encobre outras, os *tietes* vão achar a brecha tangível para se infiltrar na *família*. Os limites desta estão a priori demarcados, mas de maneira grosseira. Se o ponto real da decisão sobre a presença do *tiete* se faz pelo suposto *consenso* e se reitera a cada circunstancia, sua vantagem advém de que não há jamais uma decisão categórica ou irreversível, mesmo quando negativa. A superação das barreiras liminares pelo *tiete* é consequência direta da frouxidão das normas e valores do *grupo*. Mas também porque atinge um ponto fraco dos Dzi: o de não se fechar aos de fora, senão de certa forma absorvê-los.

Os Dzi se envolvem com os *tietes* e os procuram, mas não resistem a um acúmulo de pessoas. Duas *tietes* foram afastadas na hora da viagem para a Europa (cf.166). Outros tiveram um destino mais feliz. A princípio somente a *família* viajaria. Tinha

sido objeto de discussão o acompanhamento de um dos integrantes: ele não sabia ainda dançar. Por outras razões, o foi também o do operador do som: acompanhava os Dzi desde a época da boate Ton-Ton. Acabou não partindo junto com eles. Talvez para mediar esta perda, ou melhor, a perda de todos os *tietes* locais na véspera do embarque, convidaram três dentre eles: um homem e duas mulheres. Dois atores até assumiram o preço da passagem de uma delas. O evento seria menos insólito do que parecia inicialmente ou pelos menos criou antecedentes. Na sua viagem de volta, um ano e meio mais tarde, a situação era quase análoga: duas outras *tietes* voltaram com eles para o Brasil. As mulheres que foram na ida eram já velhas amigas, por assim dizer, e ficaram um tempo razoável junto a eles. O homem tinha se ligado a eles recentemente. No começo da viagem sofreu certa discriminação mas superando a situação desconfortável passou a ser o novo operador de som. No futuro levaria o nome Dzi Croquettes.

182

O tema deste relato se introduz com a nota da possibilidade de permanência do *tiete* junto aos Dzi. Dentro desta, a permanência segundo o sexo de ego. Na viagem aconteceram certos fatos incomuns, mas por isso interessantes. Indicamos anteriormente a equivalência na proporção de sexos entre os *tietes* para cada situação. A diferença considerável entre os dois sexos se dá no tempo: as *tietes* criam relações mais estáveis e duradouras envolvendo tipos de trocas mais consistentes com os Dzi. A opinião de um deles num depoimento à imprensa era: "É estranho ! (os *tietes*) são principalmente as mulheres, elas se sentem mães, querem cuidar, proteger"⁶. Efetivamente, elas parecem mais prestativas para pequenos serviços. Quanto aos *tietes* é difícil saber até que ponto não desempenham estes papéis miúdos, seja

por falta de hábito social, ou porque este se reforça com a não conveniência, isto é, não envolver-se em relações onde não se lhes reconhece um status determinado. Mas a longo prazo ou a curto, de um sexo ou de outro, para os *tietes* as relações com o *grupo* são desgastantes (e vice-versa). Nisto, os argumentos dos Dzi para explicar-se o esgotamento da permanência do *tiete*, são um ponto forte de discussão. Os termos são violentos e absurdos para com os homens, informes e descomprometidos para com as mulheres.

As acusações são da ordem de roubo, malandragem ou abuso financeiro, de alojamento, comida, convites e assim por diante para os homens. Mas falta a consistência com os fatos reais. Pelos casos recolhidos ou pelos sinais próprios de cada indivíduo, observa-se rapidamente que se trata de uma justificativa própria aos Dzi para explicarem os afastamentos. O *tiete* julga do nestes termos, sem dúvida sentiu vários tipos de pressões ou segregações, mas dificilmente estará a par da acusação. E, apartando-se por um tempo dos Dzi, no futuro reata sem problemas as amizades. Inversamente, o *tiete* estando fora do campo de visão do *grupo*, este deixa de comentar o assunto. Este artifício usado pelos atores vê-se reforçado quando comparado ao caso das mulheres.

Após uma larga temporada, elas são acusadas de serem "muito *tietes*" no sentido de intromissão, ou de "não assumir" subentendendo dependência psico-moral ao *grupo*. Observe-se que é uma retórica da condição da mulher na sociedade mais ampla. Mas no contexto de estudo, curiosamente, não são a priori qualidades pejorativas. Os Dzi por seu exemplo, estimularam as pessoas a serem *tietes* e "assumir" é uma questão de aprendizagem e de tempo. Em suma, os delitos das mulheres são insignificantes e

irrisórios. Agora, a defasagem entre as acusações aos homens e às mulheres junto a repetição dos afastamentos, levanta uma pergunta. Quais são os atributos dos *tietes* que fazem tremer os Dzi? Voltemos a viagem. Um tiete embarcou e se transformou num Dzi. Este caso 'excepcional' aponta para o perigo que cerca o grupo continuamente. Os *tietes*/homens são sempre prováveis Dzi Croquettes. Uma permanência prolongada, a aprendizagem dos códigos dos atores, apagam quase as diferenças. A brecha estando aberta, basta percorrer o caminho dos predecessores. O núcleo principiante dos Dzi se engrossou com *tietes* e outros empregados - *camareiros da Companhia* entraram na família.

As mulheres, pelo seu sexo, são explicitamente descartadas no palco. É um espetáculo de homens, sendo uma base de definição. É importante indicar de passagem que nas primeiras tentativas de formação do grupo existiam mulheres. Por razões várias e que não vêm ao caso, não se apresentaram publicamente junto a eles. De fato a definição dos Dzi Croquettes como um grupo de teatro composto somente por homens foi devido às contingências e a aceitação como tal pelo público. Ainda assim, passaria a ser uma definição com reservas. Próximo ao fim do espetáculo, a família cindiu-se, perdendo quatro de seus integrantes (Janeiro de 1976). Por motivos de fidelidade à concepção da peça e do grupo, os desistentes não deviam ser substituídos. A ausência acidental de mais dois atores que continuavam atuando no espetáculo, exigiu um reforço do elenco posto que o espaço cênico vago era excessivo (T. das Nações, SP, 13-3-76). Foram escolhidas três mulheres. O conteúdo e simbolismo da peça, se viram pouco alterados com a substancial mudança. Pela improvisação de última hora e falta de prática das convidadas, a deficiência era mais técnica. Esta constatação fez os Dzi discutirem muito as novas incorporações. Aliás o assunto se aliava a uma experiência

anterior. As mulheres eram ex-Dzi Croquettas, ou seja, as participantes do espetáculo empresariado pelo *grupo* outrora e colocava, mais uma vez, sobre o tapete as delimitações da *família*. A solução engatou-se numa proposição anterior a presença delas: acabar com a peça e, conseqüentemente, dar as costas ao problema (31-3-76).

A discussão sobre a *família* e os *tietes* está recheada de rupturas, dramas emotivos, sentidos duplos, saídas desagradáveis, exceções às regras, demonstrando pela própria redundância como os Dzi procuram o tempo todo preservar seu núcleo original. A necessidade de afastar os de fora se justifica em termos de lugares no palco ou de compromissos econômicos e inclusive de ordem interna que nem sempre os Dzi conseguem contornar para si mesmos. Simultaneamente fazem tudo para que os *tietes* entrem na engrenagem: o vaivém emocional, e de aprendizagem à semelhança de sua escola. Ter adeptos é dilatar a fórmula de vida adotada; é reforçar os padrões e valores; é respaldar suas deficiências econômicas e demais; é nutrir-se de novas idéias e ideais; é reconhecer-se a si mesmos. Os *tietes* alargam a *família* e ao mesmo tempo precisam seu limite.

O que forma a penumbra e se alimenta do prestígio dos Dzi, carrega, no entanto, o peso dos significados ambíguos do papel que desempenha. O *tiete* está, por assim dizer, numa categoria de igual e de diferente perante o *grupo*. Ora é ou anseia ser um 'semelhante', ora se deleita na 'complementaridade', ora adquire um status de igual aos Dzi. São papéis que somados são as qualidades e as características dos componentes do *grupo*. A assimetria inicial entre os Dzi e os *tietes* as diferenças que lhe seguem não apagam as margens, às vezes sutis, entre ambas

as categorias. Mas, para entender melhor a posição do *tiete*, é ainda necessário analisar o conteúdo que abstrai da assistência ritual da peça e as possibilidades que ele tem de pôr em prática as interpretações simbólicas, à semelhança dos Dzi Croquettes.

NOTAS

(1) A intenção nesta parte do trabalho é analisar o grupo a partir de sua rede de relacionamento formada pelos *tietes* aperfeiçoando noções sobre a organização do grupo e delimitando melhor as suas fronteiras. Segundo as palavras de Barnes, J. (1969) "Networks and Political Process" in Mitchell (ed) "Social Networks in Urban Situation", Manchester University Press (1969). "The interpersonal links that arise out of common group membership are as much part of the total social network as are these that link person in different groups, and analysis of action in terms of a network should reveal, among others things, the boundaries and internal structure of groups" (1967:54).

Muitos assuntos tratados nesta parte e na seguinte dizem respeito ao tipo de análise micro-política de grupos, tais como fizeram Homans, G. (1950): El Grupo Humano, ed. Eudeba, Bs. As. 1972; Whyte, W.F. (1969) Street Corner Society, the social structure of an italian slum ed. University of Chicago Press, 1969; os interesses envolvidos no desempenho de certos papéis sociais pelos indivíduos como no trabalho de Blau, P. (1967) Exchange and Power in Social Life ed. John Willey and Sons, N.Y. 1967; os conflitos e resolução das quebras proposto por Turner, V. (1957) Schism and Continuity in an African Society, a Study of a Ndembu Village Life in Manchester University Press, 1968; foram também de grande ajuda as análises feitas sobre "redes de relacionamento" seguindo a proposta de Radcliffe-Brown, R. (1952). On Social Structure in Primitive Society, London (1952); e especialmente Bott, E. (1970) Family and Social Network in Tavistock, 2 da. ed., 1970.

(2) A constatação me foi confirmada pessoalmente por um membro da FUNARTE e do SNT, em fevereiro de 1976. Porém os órgãos oficiais começaram a fazer algumas concessões a partir de 1975. Por exemplo, o segundo repertório teatral dos Dzi Croquettes - a peça Romance - classificada de Comédia dell'Arte, composta de um elenco exclusivamente masculino assumindo papéis teatrais -

tanto femininos quanto masculinos - foi em parte patrocinada pela FUNARTE; ÓRGÃO do Ministério de Educação e Cultura, e da secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo de São Paulo.

- (3) Estudando a produção cultural em bairros populares da cidade de São Paulo, Antonio Augusto Arantes Neto 1978- Produção Cultural e Revitalização em Bairros Populares: o caso de São Miguel Paulista (mimeo), também chama a atenção para essa constante tentativa de apropriação do trabalho de grupos autônomos pelas instituições locais- como o Lions Club do bairro, por exemplo.
- (4) Se é por problemas analíticos que estou restringindo o campo de discussão aos temas mais evidentes, pode-se dizer também que este é o fruto de estudo prévio do material. O conceito de *família* Dzi Croquettes era aplicado tanto aos membros do *grupo* quanto às mulheres que fizeram parte da versão paralela do espetáculo: "As Fadas do Apocalipse". O critério escolhido era a participação efetiva no palco. No entanto na mesma época o 'camareiro' do *grupo*, que também era ator, era publicamente apresentado como a "*mágica da Companhia*", desinvestido desde modo do status familiar, apesar de sempre ter sido considerado um Dzi Croquettes. A discussão deste assunto não acha sua pertinência aqui. Eu uso, pelo momento, *família* como equivalente de Dzi Croquettes.
- (5) Saberá aqui uma distinção teórica entre diferença e desigualdade. Mariza Corrêa (comunicação pessoal) sugere que há uma tendência em nossa sociedade de reduzir aquela a esta, enquadrando elementos que aparecem socialmente dispersos numa escala vertical, hierárquica, como forma de aceitar ou rejeitar dissemelhanças em termos de superioridade ou inferioridade. A tendência dos Dzi Croquettes é exatamente contrária a esta, como se se tratasse de desmanchar escalas hierarquizadas, recuperando a possibilidade de aceitação (ou negação) das diferenças.

(6) Diário *Aqui*, S.P. ed. 20/2/76.

(7) Para uma discussão de noção de pessoa e análise dessa noção entre os índios Krahô, ver M. Manuela Carneiro da Cunha, Os mortos e os outros, editora Hucitec, São Paulo, 1978.

10. O lado apoteótico do espetáculo ou a nova cabeça sem pé no chão?

"Eu não aprendi o que é ou o que não é mas a ser uma pessoa! Aproveitar toda a minha experiência e botar tudo para fora".

Um tiete.

A proliferação de símbolos possíveis inerentes à ambigüidade da peça constrange inicialmente a dissertação fluente do espectador, sobre sua trama. Seu profundo impacto emotivo estimula melhor uma parte do público à ação. Porém as ações coibidas ou sem margem de expansão no contexto singular dos Dzi ou mais amplo impulsionam, geralmente, à reflexões secundárias. Estas interpretações catalizando as experiências concretas vividas pelos *tietes* se vinculam a seu momento histórico e aos valores fermentados entre os Dzi.

187

Magnetismo e desorientação marcam a primeira fase do confronto dos Dzi Croquettes e dos *tietes*. É o que desliza pela exaltação: "é muita coisa", "eles são maravilhosos", "eles dizem tudo" ou ainda "eles falam de paz, amor e união"; e pela desconfiança: "não sei o que dizer", "eles são muito agressivos" ou "é um bando de malabaristas mais do que atores". Este padrão de resposta encobrindo quase todas as manifestações verbais dadas pelos *tietes* (e o público mais amplo) se repete nos distintos lugares geográficos onde os atores se apresentaram. E o espectador mesmo se colocando posteriormente como *tiete* (no sentido utilizado na pesquisa, isto é, ligando-se de alguma maneira mais sólida aos atores) mantém ainda este padrão de resposta por muito tempo. É um discurso entusiasta,

reverente ou, às vezes, de dúvida e questionamentos. Ele transmite de maneira direta por um simbolismo abstrato a adesão ou, pelo contrário, um certo distanciamento para com os Dzi. São abreviações do impacto emotivo mais que profundas reflexões pessoais. Ao mesmo tempo a adesão, em primeira instância, não parece precisar ser mais substantiva. Dizer: "eles são maravilhosos" reafirma verbalmente a aprovação do *tiete* constatada ao indicar, pela sua permanência, o contato com o grupo. A ação toma o lugar das palavras.

Como sabemos a primeira ação é sentar ritualmente na cadeira do teatro, até quando implica mobilizar certa soma de dinheiro para pagar o ingresso. A constância dos *tietes*, lucrativa para os Dzi, não deixava estes menos perplexos, curiosos ou inquietos. A segunda ação é esperar os atores na saída do teatro após o espetáculo. É o momento propício para felicitar os atores mas especialmente comentar o desenvolvimento do espetáculo e mostrar a sua familiarização gradativa com as regras do jogo cênico. Trata-se de uma revisão geral de todos os pequenos e grandes detalhes que fizeram da versão recém assistida, um espetáculo diferente daquele visto anteriormente pelo *tiete*. Invariavelmente os discursos salientam as mudanças da peça. Elas parecem incitar os *tietes* a este nível de percepção aparentemente em prejuízo de uma visão mais globalizante proposta pelo enredo, como poderiam ser as transgressões, a ambigüidade ou qualquer outro tema. No entanto, a constatação desta atitude nos permite retomar alguns aspectos inacabados da relação *tiete*-Dzi, como formular outras consequências imediatas.

Da aprendizagem da leitura pontual do espetáculo, o *tiete* perde a noção da periferia à qual está relegado como público. A sua participação no programa dos Dzi Croquettes não é totalmente fictícia, ele entra primeiro no jogo dos louvores. Nos seus ademanes precoces aponta para as virtudes gerais, que se bem preza, não dão conta do fundamental. Com o risco de recuar na estima dos atores pela repetição do mesmo estratagema, seus olhos se agudizam e começa a apontar detalhes marcantes para ele e para os que atuam.

Após o espetáculo um *tiete* se aproxima de um dos atores para comunicar-lhe que "achou um barato a briga de Maria e a Old City" na cena das *Bailarinas*. De fato não passa de um detalhe, na mira da lupa de uma sequência onde cenas simultâneas se multiplicam, que foi novidade para o *tiete*. A ocorrência casual de um enorme urso de pelúcia levado no braço por um personagem que o atira na cabeça do outro, vira assunto de notícia: o insignificante toma consistência. Ora, bem pode ser o fluxo ininterrupto de uma briga real entre dois atores, que dos bastidores irrompeu no palco. Como sabemos a legitimação dos problemas pessoais dos atores frente ao público é um recurso muito usado neste espetáculo que abriga tal flexibilidade. Se o enfrentamento é sério e atrapalhou o trabalho dos outros atores sem dúvida se seguirá uma reprimenda pelos outros por "envolver a parte sentimental com a profissional". E até os ausentes em cena no dito trecho, podem entrar a opinar pela 'fofoca' do *tiete*.¹

189

A interpretação contrária, dada pelos atores, se não houver mágoa envolvida, não é menos eficiente e aliás muito mais frequente. O detalhe novo se absorve rapidamente em terra fértil: no dia seguinte se lhe dá perfeição ou relevo. Já não é

uma pancada de urso o que leva o parceiro da batalha, mas várias, enquanto mal se defende com sua terrível arma: uma enorme pena de avestruz. O espaço cênico que leva este anexo, o divertimento do público, chama a atenção para outro ator, talvez ainda por fora do que acontece (entre tantas variações de um dia para o outro, nem todos os Dzi controlam o desenvolvimento real da peça). Ele se intromete seriamente chamando o apoio do público, que no entanto, se diverte: "Gente não é para se rir, gente, isto é assunto sério, acontece todos os dias". Os *tietes* iniciados aos problemas do grupo riem mais ainda pelo recorte duplo da vida real com o palco. Aos ecos destas gargalhadas, devidas à insistência da reclamação do ator, acompanhada pelo martelamento do chão com seu salto fino, junta-se o coro das risadas de um público maior. A outro ator cabe entrar em ação conciliadora para o último: "Ah! deixa que se acabem de uma vez!". Do negativo aspira-se o construtivo, tudo se desvenda em cena. O entusiasmo da plateia conscientiza-os do ridículo da situação e os atores se incorporam na brincadeira. O acidente vira momento culminante da cena ao participarem pouco a pouco todos os integrantes nos dias seguintes, até que um novo incidente tome precedência. Este é um exemplo do processo que se estabelece entre os Dzi e os *tietes* e cujos pormenores analíticos retomaremos.

190

A atribuição de valor às mudanças do espetáculo pelos *tietes*, assim como a observação penetrante do desempenho de cada ator, a coordenação das coreografias, etc., a expensas de outros símbolos irá ser o resultado de uma aprendizagem social. São padrões verbais aprendidos através de várias assistências à peça e da convivência com os atores. A repetição do mesmo

modelo de expressão, ou melhor, a sua importância como manifestação entre quase todos os *tietes* só pode ser entendida no ângulo do fenômeno social e não (ainda que seja possível) como observação espontânea dos indivíduos. Os próprios Dzi já estimulam este tipo de participação perguntando o que se achou de tal roupa, personagem, variação de cena, etc. Mas do momento em que o *tiete* incorpora este tipo de leitura, derivará suas preocupações para a intromissão dinâmica - ainda que indireta - na composição da peça, em detrimento de qualquer outra reflexão mais pessoal. Simultaneamente, comunicando aos atores as mudanças do espetáculo, reafirmação para estes a validade do significado social desta prática e em consequência a reforçarão. A complementaridade latente dos *tietes* na produção da peça se dá também em função de outros papéis sociais.

191

O discurso permanente e, no mesmo nível que os membros do grupo mantêm entre eles, leva os *tietes* a serem árbitros do desenvolvimento geral do espetáculo. De fato, todo o público é árbitro mas os *tietes* conseguem sê-lo de maneira análoga a instituída pelos Dzi. O impulso tortuosos de pequenos incidentes cênicos comentado pelo *tiete*, pode chegar aos ouvidos de quem no grupo não acolhe o desfecho desta maneira. Entre os Dzi será usada a palavra do *tiete* como testemunha da desorganização da cena. Para o exemplo ser correto seria necessário analisar cada situação particular, ou seja, qual é o *tiete* que fala, seu status momentâneo, a quem se refere, etc. Porém são elementos prescindíveis. Se de vez em quando aparece um *tiete* tendo condições objetivas para fazer observações pertinentes e que são seguidas ao pé da letra, já sabemos também que a nenhum deles é concedido o poder de controle sobre o grupo ou que não conseguirá aplicar sua supremacia por

muito tempo. E aliás as constatações dos *tietes* são manipuladas conforme as conveniências dos atores em particular ou do grupo na sua integridade. A questão, por enquanto, se inverte: porque os Dzi não só escutam os *tietes* ensinando certas regras como os estimulam a falarem continuamente sobre a peça?

O que anima fundamentalmente o espírito do grupo são aspectos insignificantes para um público alheio que tem por primeira tarefa decifrar a peça na sua integridade. A livre iniciativa no palco impulsionada pela concepção ideal do funcionamento da peça, e ainda multiplicada por treze (número de atores) só pode ser destacada por um ou vários espectadores competentes por lhes serem familiares as regras do espetáculo. Nesta visão um público mais familiar é portanto conveniente para destrinchar os mínimos detalhes. O conhecimento dos atores, sua localização no palco, as seqüenciais do espetáculo aprendidas na assistência repetida, permite ao *tiete* uma identificação rápida das mudanças. E, por dedução imediata, se pode sugerir sua importância ao nível individual de cada ator e do grupo em geral. O interesse de um Dzi particular na observação do *tiete* pode ser entendido como a avaliação de seu próprio trabalho no conjunto na medida que tem certeza de que foi observada a variação do personagem, texto, roupa, etc., que tinha programado para a sessão do dia. A nível do grupo a participação do *tiete* poderia ser entendida como uma tentativa de fracionamento do poder interno de todos os atores em conjunto, ao serem os *tietes* árbitros como os Dzi Croquettes.

192

Entretanto, aprendendo os padrões sociais do grupo, cumprindo papéis optativos de complemento na produção contínua

da peça, sendo árbitros e assim por diante, mais uma vez se reafirma (como o leitor deve estar cansado de saber) que a receita positiva para os *tietes* parece ser viver uma realidade próxima ou similar a dos Dzi, em vez de parar e fazer dissertações objetivas (exigidas por mim) sobre a estrutura simbólica do espetáculo. De fato, estas posturas já eram respostas a minhas perguntas.

Se a ambigüidade era inicialmente um impedimento a formulações claras de temas gerais de reflexão, a multidão de signos e símbolos da peça são decifrados com o tempo. O cunho social da proposta cênica dos Dzi aparece na medida em que as pessoas vão se articulando e 'politizando' por meio das experiências vividas, vão se comparando ou pensando nas que contrariamente não optaram por este estilo de vida ou vai se espalhando o novo padrão de comportamento. E ainda, na medida em que se amplia o significado da peça por repetidas opiniões parceladas dos próprios indivíduos em estudo, da imprensa e do público mais afastado, construindo as versões e temas de sua preferência. Além da temática dos gêneros sexuais, óbvia e chamativa, adquire o mesmo peso e em sentidos diversos o que parece ser uma catársis para um público jovem nessa época (...72-76..?)². Ainda que pareça curioso em vez de falarem diretamente sobre os Dzi ou sobre a peça, os informantes invariavelmente fazem referências sobre si mesmos. É pela conversão de uma temática pública para sinais individuais que os dados a seguir tomam relevância. Saliendo as condições que os levaram a compartilhar os mesmos valores e padrões de vida que os atores, indiretamente dizem respeito a um ordenamento dos símbolos sociais extraídos das leituras repetidas da peça. Um *tiete* recapitula

sua experiência assim:

"Eu tive todas as sensações de público:tesão por determinadas pessoas, rir de coisas visuais, coisas transadas no espetáculo, até ter um novo jeito na minha vida. No visual você percebia disciplina do corpo, do trabalho, mas era uma coisa livre e individual , era um relacionamento de pessoas. Minha transa como espectador era da liberdade de expressão, da criatividade... eles, cada uma fazia sua própria crítica, ninguém falava ponha essa roupa, tira essa roupa, a sensação era de liberdade"

Os desejos e as explicações dos *tietes* retomam o tom dos atores e a gama da sua vida cotidiana.³ Muitas vezes são desejos mais do que realidades e, em todo caso, as explicações estão mediatizadas pela experiência atual vivida pelo *tiete*. Isto é, o desvendamento do significado profundo de sua adesão estará carregado de conteúdos sócio-culturais do grupo, devido a sua permanência junto a ele e aos conflitos. A maioria dos argumentos dos *tietes* foram impugnados por situações que vinham à tona, porém bem peculiares: uma crise das relações do *tiete* com o grupo; uma ocasião social particular como, por exemplo, um clima de confiança com alguns Dzi (eu estando presente); uma crise existencial; ou como retrospectiva após um longo período de tempo. A compreensão do fenômeno, a consciência social aflora como reinterpretação circunstancial do que chamaríamos situações especiais ou limites vividas pelos *tietes*. Nas entrelinhas dos depoimentos se desenham os pontos de frustração ou coibição para o desenvolvimento da prática adotada, no contexto mais amplo. Assim os discursos

nos permitem situar os *tietes* na sociedade brasileira de seu tempo e, por comparação, localizar melhor os Dzi Croquettes.

Para destrinchar este processo, o ordenarei por temas, ainda que para alguns *tietes* muitos se sobreponham. Começarei pelas "carências gerais e indefinidas" na versão de um deles. "Eu era muito tímida, muito fechada nos meus relacionamentos. Fui ver o show uma vez e amei. Aí voltei com amigos meus e vi que era maravilhoso. Depois fui todas as semanas do Treze de Maio (teatro em São Paulo). Só me atrevi a falar com eles o último dia, eles me deram muita força em tudo o que eu faço, a questão é que eu tinha que assumir..." No entanto ela trabalha há tempo num cargo de responsabilidade numa agência de viagem. Outra *tiete* apresentando-se como uma pessoa "independente", estrangeira que veio ao Brasil dar uma conferência mas acabou ficando, diz: "eles me convenceram que se pode viver em grupo, me mostraram como se constrói um relacionamento". Já experiências anteriores ao conhecimento dos Dzi, mais ancoradas, colocam condições a convivência em grupo. Uma delas afirmando ter "desbundado" muito a partir de seus 16 anos e tendo vinte na época reclama: "eu quero trabalhar com pessoas numa boa; eu dou tudo de mim, mas que eles me deem também uma coisa, sabe..."

E então, o que norteou até agora essas opções individualistas ou de grupo? "Meus pais sempre falavam que eu era muito esquisito, não fazia como as outras crianças da minha idade e que tinha mania de gente grande" explica um *tiete*, mas pela pesquisa eu diria que essa frase poderia ser dita por todos: 'éramos muito esquisitos'. Com pais, sem pai ou sem mãe, com irmãos ou sem eles, por problemas de educação ou

sociais, por comportamentos individuais ou a exemplo de outros, toda idiosincrasia de razões possíveis comuns que surgem preferentemente nas classes abastadas, não são ignoradas geralmente pelos *tietes* como justificativa das carências pessoais mas, em última instância, comprimem-se fundamentalmente no caráter, na sensibilidade pessoal.

"Como explicar o fracasso -- barras no universo dos Dzi -- senão pelo recurso às falhas do indivíduo em seu relacionamento (função da psicologia) ou através de forças ocultas cegas e superiores que transcendem a sua responsabilidade (função da superstição)?" diz pertinentemente a psicóloga E. Bosi repensando um tema de Merton (1977:118). A propaganda já cria uma "aspiração comum, uma linguagem universal de sucesso" (ibidem). Seja por esta, ou pelos padrões tradicionalmente transmitidos entre o desejo comum e a realidade cotidiana, o que os *tietes* enfatizam é a diferença individual de comportamentos sociais frente ao contexto familiar ou mais amplo. Não obstante, como diz um *tiete*: "o que eu sei é que as barras da gente, anormais não são, olha que já andei muito por aí e vi muita gente igual. Minha teoria é que meu problema é com meu pai, foi meu trabalho psicanalítico. Agora para os outros não sei, tem 50 barras na vida da gente, tem 350 que opinam e tem 3.500 idéias, realmente não sei..."⁴

Realista pelo menos na multidão de fatores possíveis para explicar carências individuais, não o são menos as alternativas que a idéia de grupo fixa para alguns *tietes*: "em grupo tudo o que você sofre, não deixa de existir mas você fica mais acomodado" diz um deles, e outro "eu quero gente que compartilhe minhas alegrias e segure minhas barras". Há quem veja o

lado prático do grupo dizendo "as responsabilidades em grupo se dividem" o que resulta na mesma para quem pensa que "ficar só é mais difícil". Mas quando as expectativas não se realizam é porque "as pessoas nunca querem ter responsabilidade perante o grupo". Dito isto em ocasiões especiais por estas pessoas, a maioria dos *tietes* pensa que entre os Dzi Croquettes tudo se resolve. Na realidade é que em certo nível, através da sua representação teatral, recriam "uma linguagem universal de sucesso".

O grupo de apoio é portanto um estimulante para as tempestades da alma, quando elas são sentidas assim mas, sobretudo, porque ele é uma "acomodação de luta que eu já tinha". Esta frase expressa ainda um nível diferente de leitura do espetáculo: a possibilidade de identificação das necessidades dos atores com os *tietes*. É o que um destes chamou o "lado apoteótico do espetáculo". Em geral expressa-se assim: "são pessoas que falam dos meus grilos e das minhas divindades" ou: "vi coisas que eram muito minhas, eu não me coloco em termos de palco, mas através dos personagens que fazia cada um, a agressividade que cultivava um, o humor do outro".

A solução que acharam os Dzi Croquettes para si mesmos era a de parte de seu público também. E, na repetição da assistência ao espetáculo, os *tietes* aprendem o que é para eles uma espécie de escola de vida: "a proposta é que as pessoas têm que fazer coisas bonitas e coisas desagradáveis. Eles falam claramente que é trazer coisas fortes, mas com grande beleza.. como por exemplo esses lados de mim jogados num espetáculo para todo mundo saber. Isto ainda não estava feito e podia se mostrar".

Aqui talvez seja o lugar de discutir a diferença de padrões familiares prescritos ou do contexto e as opções de critério dos *tietes*. Em termos de comportamento diferencial, nem todos dizem ter sofrido para se impor no seu meio ambiente. Um *tiete* o confirma com os seguintes argumentos: "entre nós - uma turma - eu vejo que para todos é uma boa, fazemos o que mais gostamos e eu vejo que entre todos não foi muito conflitivo"(trata-se de uma faixa etária baixa - 16-19 anos). O que nos primeiros depoimentos transcritos sentido como 'carência', aqui é muitas vezes visto como 'preconceitos'. Dois *tietes* contaram que costumavam ter "longas mesas redondas de família para discutir sobre meu destino" por manifestarem aspirações que desafinavam com o que se lhes predicava em casa. Ora, mesmo assim, o 'preconceito' é dele e não do contexto familiar, como diz um: "ora, não vamos nos perder por causa de preconceitos, por causa dos grilos, tem mesmo é que cagar com os pais", e outro: "eu aprendi a ser crítico comigo mesmo e com os outros", um terceiro ainda diz: "Na época eu dava muito valor ao que a sociedade pensava, por mais que eu tivesse tudo por debaixo do pano. É o grupo (os Dzi) e a transação com a dança que me fez olhar e cagar com o que os outros falavam, pensavam ou pediam. Só indo à luta é que você consegue, que encontra o equilíbrio, você não tem decaídas, aí fui ver minha vida..." (o *tiete* era treinador de um time de futebol e começou a assistir aulas de dança).

198

A valorização da experiência empírica - usar suas 'qualidades' e seus 'defeitos', o desempenho de novas atividades pelos *tietes* mais entusiastas, acompanha-se frequentemente pela insistência numa ruptura com um de seus pontos de

referência anterior, sendo este o 'preconceito'. Assim como se desinveste a sociedade de um poder sobre si mesmo, faz-se uma concessão pessoal para explicar a mudança formal: acusar o contexto seria, de certo modo, 'não se valorizar' e sim reafirmar a sua dependência. A importância do grupo ou de grupos é a de dar apoio e aprovação às novas opções embora o eixo de mudança permaneça no esforço pessoal, no mesmo molde que o proclama a sociedade de consumo.

Esta reedição do "querer é poder" faz parte das representações ideais dos Dzi Croquettes, no entanto, com uma composição de conteúdo diversa se ela diz respeito às normas de comportamento o é também por meio de funções ocupacionais alternativas que poderiam desempenhar as pessoas. A reavaliação social das atividades ocupacionais transparece identicamente na maioria dos depoimentos dos *tietes*. Tomando a versão de trabalho a ser remunerado, implica na integração tanto de opções ocupacionais diferentes e/ou oportunidade de lazer não convencionais. Faz figura central a dança, como é de se esperar. À semelhança do histórico dos Dzi muitos *tietes* descobrem tardia mas eficazmente - por causa dos padrões ainda vigentes na época (73...?), seus dotes pessoais: "eu descobri que tinha possibilidades (de dança)" diz um *tiete*, de 18 anos, voltado até então para aspirações de ser arquiteto. O peso social das profissões liberais é marca congênita de quase toda a geração dos pais, segundo eles, - homens ou mulheres, o qual fica pendente na escolha para quem ainda não se definiu: "amanhã vou estudar, hoje vou curtir o que é dos jovens" diz euforicamente uma *tiete* que descobre um grupo de apoio para as suas aspirações mais escondidas.

Mas a "dança é um trabalho", a exemplo dos Dzi Croquettes, e isto é muito importante. A noção de "trabalho" impera por mais que ela seja permeada pelos meandros complexos da "curtição" e, ela é diferente da de "estudo" escolar ou universitário. Frequentemente entre os mais novos ela justificaria o que aqui não se faz ou, pelo menos, não se faz seriamente : "matam as aulas" como dizem. Ao perguntar a um deles o que era mais importante, respondeu: "o bom seria fazer as duas coisas: estudar e aprender a dança mas, eu já não tenho diploma. Queria ver se conseguia comprar um do científico para não ser uma pessoa fodida mas, também já tinha aprendido muita coisa entre meus 14 a 17 anos para voltar à escola". Ao não receber mesada por parte dos pais, em geral, os rapazes com histórico de vida semelhante trabalham avulso por temporada em laboratórios fotográficos de amigos, em confecções, às vezes como modelo, em boites para vender cigarros.

200

Seria pertinente, aqui, situar outra referência que incide sobre as condições de sobreviver desta maneira. Trata-se de um movimento anterior à aparição dos Dzi Croquettes, mais amplo que a do aspecto que possibilita o teatro e que se localizou especialmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, onde vivem geralmente os *tietes* de quem estou falando: os 'hippies'.

Sem entrar demais no tema vou transcrever somente duas experiências contadas. Um *tiete* diz: "eu fui hippie durante dois anos, para mim só serviu para ver quanta gente grilada temporariamente. Eu tinha 16 anos e foi até os 18. Mas você já vê, todo mundo fica sabendo, os vizinhos ficavam reclamando que iam chamar a polícia. No ônibus você não podia andar de calça

vermelha, na rua, num cinema, todo mundo olhava e depois a polícia perseguia. Eu fui a juizado de menores e até reformatório.. mas, bom, eu era vagabundo de primeira classe, não trabalhava nem tinha documentos". Esta é uma história de vida de certa forma incomum pelo extremo a que é levado o padrão de vida na moda, que já fez parte de novas expectativas onde se cimentam as atitudes atuais de muitos *tietes*. Esse movimento abriu novos horizontes: a solidariedade em assuntos comuns a certas faixas etárias. Porém, com o tempo, vira uma "etiqueta pregada nas costas", como diz outro, e não traz mais benefícios. A negação de ter pertencido a um movimento que já passou de moda se traduz agora com o pilar do panteão de referências de seus opositores que seguem mantendo os valores tradicionais: "não se trabalha".

201

Por trás de outro ângulo chega-se também às mesmas conclusões: uma *tiete*, que na mesma época entrou nesse estilo diz: eu bati muita bunda por aí, sabe, fiz de tudo... mas era muita loucura... a gente tem mil buracos na cabeça e não sabe o que fazer com eles. Eu sempre falo para meu pai (que foi juiz de menores) que com a metade do dinheiro que ele quer dar para eu fazer cursinhos, eu poderia dançar... agora tenho 22 anos você já pensou eu dançando bem aos 30".

As decepções às quais foram levados estes dois *tietes* nas suas experiências 'hippies' não provêm exatamente das mesmas razões. Se os homens, sem sustento familiar, procuram outro meio de vida, as mulheres, no entanto, seguem sendo mais protegidas pelo núcleo familiar quase em todos os casos. Sendo a maioria das pessoas situadas na pequena burguesia e outra mais assentada, pela renda familiar ou pelo desempenho pro-fissional dos pais, é difícil, porém, apreciar as

diferenças nítidas que decorrem de um histórico de vida ou de uma distribuição particular na escala social. Às avessas fica claro que, no limite, vocações artísticas ou alternativas aos padrões tradicionais não eram as ocupações melhor consideradas pelas famílias desses *tietes*. O *tiete* citado acima diz ainda: "eu numa época fazia cursos de teatro (a mãe tinha sido artista numa época) mas eu na época pensava que era só uma fuga". Não chega a ser, tampouco, uma divisão sexual de trabalho. Um *tiete* argumenta que, há alguns anos, quando sua irmã, 8 anos mais velha do que ele, escolheu fazer teatro e cinema, em sua casa isso foi interpretado como "vida marginal". E outro ironizando diz: "Você não sabe que homens que fazem estas profissões são viados e as mulheres putas?".

202

Falando em reavaliação de critérios sociais, existem exemplos diversos entre os *tietes*. O que já era encarado por alguns deles como um meio de trabalho "indigno", para outros o exemplo dos Dzi significava incorporação da sua dignidade como valor: "Eles (os Dzi) me mostraram que com o corpo se diz muita coisa, trata-se de uma verdadeira linguagem" comenta uma graduada em literatura. Uma economista decide-se a aprender a cantar, um velho desejo. Outro *tiete* opta francamente pela fotografia após uns ensaios feitos sobre o espetáculo. E assim por diante. Significativa é a observação de um *tiete* que cursou duas carreiras universitárias, uma nas artes plásticas e outra científica, tendo optado no seu cotidiano por esta última ainda que seja pouco lucrativa para ele: "A mim ninguém me ensinou a fazer duas coisas por vez". A especialidade em determinadas tarefas que não as alternativas apontadas aqui tem seus bons

fundamentos no sistema produtivo e nas relações de produção do contexto global.

E no contexto da pesquisa o desabafo desta opressão é muito frequente. Os *tietes* que enfatizam suas escolhas de trabalho como pouco satisfatórias estão conscientes, no entanto, de que as opções feitas reafirmam o que é prescrito pela sociedade. Uma estudante universitária expressa assim a sua angústia na decisão da alternativa: "ele piram minha cabeça, às minhas coisas. Eles me dão força. Eu sei que eles (os Dzi) e os outros (os *tietes*) por aqui estão por fora da realidade. Eu já não tenho vontade de fazer minha tese que estava curtindo, transava um menino e deixei ele. Eles fazem um corte, mexe tudo"...

203

Os conflitos de interesses se resolvem de várias maneiras, e uns dentro dos outros. Ao desempenhar funções para as quais nem todos os membros que compõem o *grupo* estavam preparados - bailarinos, ator, cantor, etc. - ativam em sentido duplo pelo menos as expectativas dos *tietes* que os observam diariamente: o sonho das múltiplas funções e a possibilidade a priori de realizá-las. Ao afirmá-lo e confirmá-lo dia após dia os atores conciliam uma nova variante: aperfeiçoam-se e especializam-se. A equação do palco converte-se em necessidades e, a singularidade, reativa a crença dos *tietes*. A corrente não se esgota aqui, os *tietes* também entram em ação: "são as primeiras pessoas que acreditaram em mim e falaram, "então faz" diz uma delas apresentando com orgulho sua peça teatral recém escrita e perto da qual já se reúne um grupinho entusiasta para botar 'mãos na massa'.

E conseqüentemente ao fazê-lo reafirmarão a proposta dos Dzi

Croquettes. Mas, as condições reais de aplicação de novas atitudes e padrões profissionais em grande escala no mercado de trabalho brasileiro, como é o desejo manifestado por muitos *tietes* ultrapassa os objetivos da pesquisa. As dificuldades de reproduzir o sistema Dzi Croquettes, pressentem-na os próprios *tietes* que se aplicaram a segui-lo ao pé da letra:

- "Pode ser que algum dia façamos algo semelhante, mas antes de tudo é necessário a infraestrutura", diz um *tiete* contando a formação de um grupo de dança à semelhança dos Dzi.

Condições econômicas e sociais, são obviamente fatores imprescindíveis para aplicar essa "coisa inteligente e ao alcance da mão" na expressão de outra *tiete*.

204

O discurso geral dos *tietes* aponta para uma série de símbolos sociais extraídos do espetáculo e da sua convivência com os atores. Todos estes símbolos denotam profundamente suas normas e seus valores e as expectativas de utilização pessoal imediata. Se nos abstermos do que eles reivindicam - ser um indivíduo reconhecido, trabalhar em grupo, poder cumprir funções múltiplas, ter desempenhos profissionais reconhecidos socialmente, poder fugir de certos padrões prescritos, etc. - não existe quase diferença em relação aos valores dos Dzi. E aliás foram os princípios que levaram os Dzi Croquettes a montar e produzir seu espetáculo. Ao permanecerem perto do grupo, ao repetir sua assistência ao espetáculo *tietes* vêem a possibilidade de participar na produção simbólica do espetáculo assim como se identificar mais ainda com os membros que integram o grupo. Com as devidas restrições, é o sonho que se realiza.

O desvendamento das necessidades sociais profundas, em situações especiais, pelo *tiete* - crise de vida, crise com o grupo, etc. - traduzem as diferenças fundamentais entre estes e os Dzi Croquettes. Diferenças estas que dizem sobre a inserção dos *tietes* no contexto social mais amplo. Os Dzi Croquettes se realizam concretamente fazendo seu espetáculo. Os *tietes*, quando deixam de estar sob a asa protetora dos membros do grupo, seja por desgaste das relações, seja pela não possibilidade material ou qualquer outra razão, confrontam-se uma vez mais com a realidade concreta da sociedade, onde suas reivindicações não são tidas como imprescindíveis.⁵ Ao não encontrarem uma fórmula de sucesso como os Dzi, os *tietes*, apesar desta experiência de conscientização sobre os limites de sua vida pessoal e profissional, reduzem seus desejos de transgressão a uma constante imitação e acompanhamento do grupo. O que não impede que mesmo suas mudanças sutis de comportamento sejam vistas como agressão aos agentes sociais que procuram manter os padrões vigentes, socialmente prescritos, criando situações conflitivas com sua família, em seu emprego, etc. O exemplo do "movimento hippie", sem dúvida, aponta nas entrelinhas que, ao acharem um grupo de apoio e ao não se verem tão isolados como o presumiam, os indivíduos têm tendência a consolidar ainda mais as novas normas procurando um reajuste na base da colocação das suas reivindicações. Os *tietes* insistem que se tem que "trabalhar, ao invés do que proclamavam os 'hippies', porém reformulando essa noção. O que persiste do movimento hippie na escola dos Dzi Croquettes é uma grande analogia ao nível das normas gerais, algumas até sendo reforçadas: viver em grupo, vestir-se pouco convencionalmente, sobreviver através de mercados de trabalho marginais, etc.

Os propósitos, a realização, o sucesso e a adesão de um enorme contingente de pessoas, levaram os Dzi Croquettes, num primeiro momento - como veremos - a acharem que a proposta que tinham procurado como solução para si mesmos o será também para seu público. É neste sentido que se reafirma continuamente a representação que eles fazem sobre este público ao dizerem "o público quer se divertir".

Se o espetáculo sempre foi bem acolhido, a sua manutenção no palco em diferentes cidades e países criou-lhes sérios problemas ao longo de sua carreira teatral. Por mais que vissem estes transtornos com humor, como "coisa a se aprender", a batalha contínua os confrontou várias vezes com exigências do contexto que não conseguiam manipular à vontade (Censura, crises econômicas, falta de público para o mercado teatral, etc.). Após o primeiro ano de sucesso investiram o seu dinheiro e seus esforços em vão num grupo de vinte mulheres com a intenção de fazer a réplica do seu espetáculo em versão feminina. A Família Dzi Croquettes se engrandecia. Mas o saldo da história foi trabalhar um ano para cobrir as dívidas nas quais se tinham engajado.

A lição ensinou-lhes a prudência de restringir e proteger o número de seus componentes ao seu número inicial.

Sem estender-nos sobre a densidade das relações sociais criadas entre eles, o que mantém através do tempo os atores é o seu espetáculo na medida em que ele é "livre". Ora, esta liberdade é concebida através de mudanças cotidianas que entrelaçam a vida com o palco, isto é, a exploração permanente de discursos sociais diferentes e as suas nuances, e dentro destes a discussão dos conflitos que emanam do seu

seio. Mas o que estimula a elaboração e abundância de temas novos para o espetáculo não se singulariza somente no convívio cotidiano do *grupo* e dos *tietes*, mas o contato intermitente com pessoas que dispõem de valores e normas sociais, em certa forma alheios aos que entre eles já compartilham. Ora, é na intrusão contínua de um público que se renova e fala sobre o espetáculo que enriquecem seu patrimônio cultural e o alargam, de forma indireta, para problemáticas que dizem respeito à sociedade mais complexa e global.

Pelo contrário, é de se perguntar se os atores vivessem de maneira isolada conseguiriam multiplicar e manipular ao infinito seus personagens e os quadros e se o espetáculo não se esgotaria numa versão mais simples? Sugere-se aqui não somente a necessidade para os Dzi da disposição de um público potencial - que manifesta interesse na condução do espetáculo diariamente - como de um público novo e variado para ampliar o seu significado geral.

207

O detalhe que me induziu a estender-me sobre uma análise de certo público é a reflexão sempre repetida: "o público não deve entender nada". Esta opinião bem humorada traduz o esforço dos Dzi na preservação da identidade do seu espetáculo e das características da sua organização social. Desnortear o público é a tática para não entregar a "fórmula mágica" que prometem ao iniciar o espetáculo, ao oferecerem um discurso ambíguo que absorve as reformulações constantes, e manter a exclusividade para eles mesmos. Entretanto, a proposta do discurso sobre papéis sociais e sexuais e a junção do cotidiano com o palco, à maneira do imã, recruta seguidores que quebram a distância inicial entre atores e público.

Os *tietes* são parte da platéia que "entende" e decifra o código entremeado nos canais de expressão artística, e ao fazê-lo aproximam-se da categoria Dzi Croquettes. Num certo sentido os *tietes* realizam uma aspiração do grupo encaminhando seu espetáculo para uma proposta social que transborda os limites reduzidos do palco. Mas ao mesmo tempo a problemática do grupo, ao ser desvendada, passa a ser a do seu público ou pelo menos especificamente de seus *tietes*, sendo que não passa de uma utopia deles, a reprodução ao infinito de Dzi Croquettes no mercado artístico da sociedade complexa. Servindo como catalizador de uma problemática insistentemente expressa pelo público jovem dessa época, os Dzi colocam no palco as suas preocupações cotidianas. A influência desse público na trajetória dessa peça e nas definições do universo Dzi é o tema que explorarei em seguida.

NOTAS

- (1) Existe muita analogia entre o discurso sobre o espetáculo dos Dzi Croquettes e dos *tietes* e a "fofoca" utilizada como elemento analítico por certos antropólogos. Segundo Gluckman, M. (1963) "Gossip and Scandal" ed. Current of Anthropology, Vol. 4, pg. 307-315, (1963) , a "fofoca" é determinada socialmente e serve para manter a "unidade moral e dos valores "de um "grupo". Ainda agrega ele que quanto mais as relações são íntimas, tanto mais a "fofoca" vai ser vista como insignificante para um membro de fora. A partir deste ponto Epstein, W. (1969) ."Gossip, Norms and Social Network" ed. Mitchell, C. "Social Network in Urban situations", in Manchester University Press, 1969, desenvolve a idéia que o fato de poder elaborar um discurso sobre "pequenos detalhes" é um detector de distância social entre indivíduos.
- (2) Sobre antecedentes históricos de adesão do público a propostas teatrais brasileiras, ver Schwarz, R. (1969) "Cultura e Política 1964-1969" in O Pai de Família e outros estudos, Paz e Terra, T.J., 1979; Goldfeder, S. (1977) Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o Revolucionário - Tese de Mestrado em Ciência Política, UNICAMP, 1977 (texto mimeografado).
Revista Teatro -
- (3) Os dados provêm da conversa com aproximadamente 50 informantes.
- (4) Pouca atenção os pesquisadores deram até agora sobre a maneira dos indivíduos verem eles mesmos suas carências e as variáveis que eles manipulam. Em vez disso procuram justificativas determinadas pelos sistemas das ciências que promovem.
- (5) As reflexões dos *tietes* sobre suas opções preferências e condições reais de aplicação tem apoio no argumento central da reflexão de O.Ianni sobre o comportamento social dos jovens.(1964). "O Jovem Radical" in Sociolo-

gia da Juventude I, Da América de Marx a América Latina
Latina de Hoje, Zahar ed., R.J., 1968. Diz o autor "A
consciência de alienação do jovem, produzida muitas ve-
zes quando ele apenas começa a desenvolver ações so-
ciais inerentes a papéis de adultos - portanto inseri-
das no processo produtivo - é a maneira pela qual são
estruturados os elementos da situação (relações entre
os sujeitos e as cristalizações de trabalho humano; re-
lações de dependência e dominação; a descoberta das li-
mitações e sentidos restritos abertos a atividade cria-
dora; conflito entre os valores universais, o comporta-
mento efetivo dos adultos e as exigências sociais do
comportamento do jovem). É um momento da sociabilidade
produzido por condições objetivas, atuais e prospecti-
vas" (1968:224).

(CONCLUSÃO)

DZI CROQUETTES

"Os homens dotados de uma imaginação desmedida precisam ter em troca essa grande faculdade poética: a de negar nosso universo e seus valores afim de agir sobre êle com uma tranquilidade soberana".

J. Genet, NOTRE-DAME-DES-FLEURS, 1951.

VERSUS

PÚBLICO

"adiamentos ou ambigüidades sendo , aqui, possivelmente perigosos - e então classificados, catalogados e colocados em seus devidos lugares nas prateleiras. Ou se preferirem num computador"

D. Lessing, THE SUMMER BEFORE THE DARK, 1973.

Guerra às classificações: o andrógino?

"Qual é essa mania de classificar?"

Um Dzi

"Dos rótulos que tentaram usar para classificar as Dzi nenhum foi exato. Inexato também não foi".

Dario Menezes, *Última Hora*, S.P.,
12-8-74.

Eclipse de fronteiras associadas (tradicionalmente) aos gêneros sexuais; irrupção de brilho, roupas e cores prolongando barbas, pelos: corpos masculinos; palavras, gestos, temas "assumidos e criticados" atormentando classificações usuais registraram um dos selos ético e estético dos Dzi. Na gama das propostas colocadas no espetáculo, a discussão sobre estereótipo de papéis (gêneros) sexuais está presente: suficientemente articulada para que a imprensa e o público selecionasse de preferência este tema como imagem de marca dos atores. Numa época e contexto favoráveis para desclerizar conceitos e categorias sócio-sexuais as respostas dos Dzi assumiriam o destino das perguntas que as pessoas reconheciam como pertinentes. A audiência ergueria os atores como bastiões da "Androginia" pouco após o surgimento da peça nos palcos brasileiros (1972-1973).¹ Não obstante, objetos (promotores?) desta repercussão, os Dzi o lamentam e em certa forma a negam: "o tal do andrógino você sabia que não passa de uma utopia comercial?" (março 1974). Esta questão, específica, que confronta o reconhecimento do público mais amplo com a proposta dos atores, se coloca e ao mesmo tempo vai ao encontro dos problemas subjacentes a esta dissertação.²

Por parte dos Dzi, além das possibilidades de ter uma

experiência teatral e de grupo, o espetáculo era também um ponto de partida para a reflexão: "É claro que como autor bo tei nele *todos* meus problemas (...) o homossexualismo era meu problema ..era o problema dos outros também e tudo mundo achou ótimo. Não era questão de fazer Travesti, Gay-Power nada disso, uma brincadeira de teatro". Como resultado, a consciência de seus problemas ensinou-os a enfrentá-los ("as sumir") e, no caso, deles tirar partido: "nem que fosse um show de travesti". Se concretamente "travesti dá dinheiro", no entanto, "tinha que ser uma coisa indefinida" já que: "não tem nada a ver fazer travesti com peito e tudo, a gente não é mesmo mulher". Desvirtuando propositalmente as formas tradicionais de representação artística do gênero feito por homens, conseguiriam confundir as fronteiras dos demais estereótipos sexuais conhecidos. A combinação desusada de roupas compondo seus personagens questionariam tanto o gênero cultivado do 'travesti' quanto o de 'homem' e o da 'mulher' (mencionando só isso) invocando, mas simultaneamente, escapando de todas as representações e classificações utilizadas no Brasil até então. 210

Mesmo assim, a surpreendente contraposição de símbolos masculinos e femininos recorrentes no vestuário, nos gestos, nos temas escolhidos levou a classificação de "andróginos" aos atores, por um jornalista ao par da moda surgindo no estrangeiro. Era a manchete de uma reportagem sobre um ensaio dos Dzi anterior à estréia da peça na Boate Mr. Pujol (R.J. Dez., 1972). A reflexão do repórter, o excelente acolhimento da peça pelo público, a adesão às idéias veiculadas pelo espetáculo por parte da juventude paulista e carioca ajudarão os atores a assumir certa imagem e criar a seqüência - até então

inexistente - do *Andrôgino*, na época da passagem das boates para o teatro (S.P. maio 1973). A seqüência do *andrôgino* apresentada como climax do espetáculo define o "andrôgino" como a soma de essências (algo inato) sexuais isto é a "força do macho e a graça da fêmea", simultaneamente esta colocação é posta em dúvida pela ironia, ou melhor, sugerindo que cada pessoa faça o que quiser: em suma todos os indivíduos podem apropriar-se dos atributos associados as categorias genéricas. A falta de compromisso já estava resumida no então atual subtítulo irônico da obra: "Andrôgino: gente computada igual a você". E, o seu discurso, apesar da nova inclusão, continuava não se definindo dentre a crítica às categorias e gêneros sexuais ou a sua aceitação tradicional em conjunto.

Porém um ano mais tarde - 1974 -, entre os Dzi começa um processo de deterioramento do valor do quadro artístico do *Andrôgino* e seu significado, implicando na vontade de alguns atores em suprimi-lo. Agindo como contrapeso pela sua manutenção, influia o apego dos intérpretes do valê, a facilidade de remontagem a cada estréia devida ao número de somente três bailarinos, sua força e beleza plástica no conjunto do espetáculo. Com a saída de dois membros do grupo que enfatizavam estes argumentos, além de serem os principais intérpretes do quadro, foi que se desencadeou concretamente o abandono dessa seqüência (Bahia, Janeiro de 1976). Entretanto, no processo do tempo, devido a manipulação contínua da peça - foco desta tese - o quadro do *Andrôgino* tinha se visto deslocado do seu lugar central na obra deixando o lugar a outros temas que tinham tomado precedência. Tanto a disposição de abandono ou a solução alternativa de deslocamento na diacronia da peça respondia - como para sua criação - a razões

de índole diversa para os atores: a exposição a mecanismos de criação e dinâmica do *grupo*; mas também o encaminhamento particular e privilegiado no contexto da categoria em questão à expensas das demais encenadas; 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 teatrais, etc.; e, o gradual confinamento da palavra 'andrógino' como uma simples alternativa do vocabulário da categoria 'homossexual'. Em suma, (como veremos) e apesar da postura dos atores, na aceitação da peça pelo público geral, a palavra e categoria "indefinida" viu-se pouco a pouco "definida".

A margem dos atores, autores (produtores etc.) ou na proximidade deles, determinado pelas normas e valores das pessoas em particular e (ou) pelos valores e investimentos ideológicos da época em que vivem, a platéia interpreta, reelabora e permeia, por sua conta, os conteúdos simbólicos das peças que assistem. Depositários do universo - catártico - dos Dzi Croquettes, o público que não somente legitimou mas também inoculou idéias, contribuiu, freou, guiou a produção do espetáculo, se engajou em especular sobre interpretações possíveis da peça, outorgando-lhe uma dimensão sócio-histórico-contextual não prevista e aceita como tal pelos autores. Temos visto a imprensa se debater para classificar o espetáculo (cf: II-3); retomemos o que a audiência subtraiu da confusão de categorias sóciossexuais na formulação ambígua da peça.

Quem como M. Douglas se preocupou em analisar categorias ambíguas nos antecipa que as pessoas reagem a elas de várias maneiras. Por um lado: "negativamente, pode-se ignorá-las, simplesmente não percebê-las; ou ainda percebê-las e ignorá-las"

(1970:51). Dois comentários irônicos, extraídos de críticas jornalísticas sobre a peça *Dzi Croquettes*, resumem estas duas posições. Aqui, "até mesmo papai e mamãe, que voltam para casa frustrados de ter visto pouco (sempre esperam mais dos "marginais") e agradecidos a Deus pelos filhos bonitos que tem" ³ ; lá: "O responsável pela compra de ingressos para os alunos da Escola de Comunicações ficou apavorado. Quando soube que iriam assistir "*Dzi Croquettes*" cancelou as entradas e não permitiu que as alunas comparecessem para assistir a um dos melhores musicais já apresentados em São Paulo". ⁴

Por outro lado, ainda segundo a autora que usa propositalmente "anomalia" como sinônimo de "ambigüidade" ⁵ : "pode-se enfrentar a anomalia positivamente e tentar elaborar uma nova ordem de realidade onde a anomalia poderia inserir-se. Não é impossível que um indivíduo faça uma revisão de seu esquema de classificação" (idem: 51). Poderíamos ilustrar a primeira parte da frase com outra referência jornalística: "Homens-mulheres dançando ao fascínio-pânico do público paulistano" ⁶ ; quanto a segunda parte, já temos visto várias influências dos *Dzi* sobre os *tietes* e também que a "revisão de esquema" não diz respeito somente à prática artística: o "novo padrão de realidade" tem guarida na expressão "ganhar uma nova cabeça" como a oferecida ao iniciar-se a peça e cujas conseqüências foram longamente analisadas (cf: III-8).

No entanto, é importante remarcar que o nível social dos atores e o nível artístico entrelaçados no mesmo plano discursivo da peça ia contribuir para que um público muito mais abarcativo que os *tietes*, acolhessem a obra teatral como uma proposta de ação. Fundidas às preocupações próprias da época,

lhes foi permitido que aflorasse publicamente. Por mais que os Dzi se defendessem a tendência geral foi atribuí-lhes uma postura reivindicatória de sua preferência e opção sexual, identificando-os primeiro a um "Croquette Power",⁶ com franca alusão ao 'Gay-Power' norteamericano, logo como "Após tolos da Androginia".⁷

Na raiz deste efetivo, se bem que particular, sucesso da peça e dos autores, uma dupla suposição - ao menos - tem de ser colocada. Por um lado se sabemos que os atores vertem no espetáculo seus "problemas", nem por isso são menos os "problemas" de uma parcela de seu público ou da população mais ampla, na mesma época e no mesmo contexto. Isto já explica em parte a empatia imediata com as proposições simbólicas de cunho social da peça. Por outro lado, é sensato acreditar que os sistemas de valores próprios aos Dzi e também a várias pessoas que formarão seu público, tinham anteriormente incorporado e permeado idéias e fatos do estrangeiro (reivindicações das chamadas 'minorias' na Europa e nos EUA) preparando um terreno favorável à recepção da peça. No ângulo destas considerações, o espetáculo Dzi Croquettes surgiu como um catalizador deste enfoque da realidade local, inaugurando um canal de expressão próprio que seria reaproveitado e intensificado.

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' roupas imprevisíveis e gestos sexualmente intimi-
dantes para a platéia na época.

Posto como alternativa às classificações sóciosexuais conhe-
cidas e definidas no Brasil, o "andrógino" disseminou-se tam-
bém ao nível do público que acompanhava mais de perto a car-
reira dos Dzi. Muitos *tietes* dizem ter acreditado nas pro-
priedades desmistificadoras do que pudesse ser visto como
"marginalizado", "transviado" e professavam a mesma identida-
de social autoclassificando-se como "andróginos". Como defi-
nição iam de boa fé na apresentada no espetáculo: "é isso aí,
a força do macho e a graça da fêmea".

Simultaneamente, mas opondo-se a essa moda e rótulo que se
espalha os Dzi se esforçam em esclarecer sua posição: "Os
Dzi Croquettes não são representantes do Gay-Power, nem dos 215
andróginos, nem dos homens, nem das mulheres, nem dos bran-
cos, nem dos pretos, mas de todos. Porque ou a gente repre-
senta todos ou então não representa nada" ⁸. Em suma o
grito era para mostrar que tudo isso era simplesmente "gen-
te". Este desafio dos atores às interpretações públicas fei-
tas sobre seu trabalho provoca também questionamentos em al-
guns de seus *tietes*, e repórteres: "Talvez não valha mais a
pena, se é que um dia valeu, comentar os Dzi Croquettes em
nível puramente racional (...) O espetáculo Dzi Croquettes
passa a ser assim justamente o que não é" ⁹. Mas a ne-
cessidade dos Dzi em esclarecer sua postura, a disparidade
desta frente a compreensão mais freqüente do público não é re-
almente uma questão de "racionalidade" mas de confronto com
fatores concretos subjacentes aos processos sociais (histó-
ria, forma da sociedade, conjunturas etc.) que atuam com for-
ças de peso, conseguindo levar a deriva propostas determinadas

ou desviá-las de seu impulso inicial.

Assim a "aceitação positiva" das propostas múltiplas de transgressão existentes na peça (por exemplo não enquadramento num estilo teatral conhecido, etc.) Se encaminha para certo público na direção única da mensagem mais gritante; o questionamento de categorias sócio-sexuais *per se*. Se coloca então o porque desta interpretação. Sobre a questão sexual, Foucault ressalta certos pontos teóricos que ainda não tinham a florado com tanta claridade. Suscintamente o autor sugere que um dos mecanismos do capitalismo europeu - sobretudo a partir do século XIX - se manifesta não somente por uma gradativa repressão da sexualidade como além disso uma sub-rep-tícia incitação no discurso. Este é dirigido mas, controlado, fundamentalmente por determinados setores: do domínio da Igreja (pelo menos desde o século XVII) passa à Ciência, Psiquiatria, Jurisprudência, Literatura etc. Surge, por exemplo, uma nomenclatura das sexualidade onde o interesse e as formulações de diversas categorias sexuais consideradas "pervertidas" se contrapõem e reforça a "sexualidade regular".¹⁰ A sexualidade é classificada, ordenada, destrinchada por aqueles setores públicos com limites de manifestação bem precisos. Desta forma e segundo as palavras de Foucault, todo o assunto ligado ao sexo passou a ser o grande "segredo" da socialização dos indivíduos. Se pudermos utilizar estes conceitos no marco da sociedade brasileira, voltemos ao assunto da dissertação. Ter a ousadia de por a nu este "segredo" a maneira in-discreta dos Dzi, infringir os limites de forma contextualmente inusitada e fora dos padrões adequados as circunstâncias (não numa boate de 'strip-tease' por ex.) só podia ressaltar aquela transgressão, para o público. Resumindo, a

multiplicação de leituras possíveis a priori dos conteúdos simbólicos foram de preferência apanhados no nível referente a sexualidade. Desencadearam-se outras reduções. O valor da obra teatral em conjunto foi também simplificado ao ser traduzido em postura ética: "tudo mundo pode transar sexualmente com quem quiser". Não se trata de um comportamento sexual que deixe de ser sugestivo como proposta social, porém sem outro respaldo sólido seria uma argumentação pouco sutil para uma aceitação social maior. A postura de enfrentar mais ou menos abertamente os padrões de comportamento sexual tradicional prescrito (por exemplo, manter relações sexuais entre parceiros de sexo diferente, conservar a virgindade antes do casamento ou evitar relações extra-matrimoniais no caso das mulheres, etc.) é claro, só seria adotado pelas pessoas mais interessadas; alguns homens e mulheres conscientizados da pressão social ou simplesmente por estarem do lado ruim do poder e do bom tom tradicional. Porém, simultaneamente após a divulgação escrita ou ilustrada dos Dzi na imprensa - no entanto pré-censurados nas suas vestes teatrais, pela televisão - mobilizou outro setor de pessoas, àquele indicado por Foucault. Surgiu um batalhão de profissionais (geralmente selecionado pela imprensa) para dissertar sobre a popularização dos aspectos formais de comportamento (roupas, gestos etc.) divulgados a partir da peça Dzi Croquettes e as expressões artísticas paralelas. Alguns dos profissionais estavam particularmente interessados em recolocar a categoria "andrógino" no devido lugar da prateleira (como diz a epígrafe). Nestes casos as classificações eram taxativamente "bissexualidade", "homossexualidade" etc., ou no estilo de uma irônica manchete: "quanto sexo" 11

Entretanto e para continuar a breve exposição sobre o confinamento do significado sócio-simbólico da peça, a repercussão denuncia que o ponto crucial para a platéia foi uma preocupação com uma sexualidade - de preferência masculina - definida pela sociedade como centralmente "desviante" (Becker: 1963:14).¹² Mary Douglas já nos previnha que a "cultura" tende imediatamente a "reduzir a ambigüidade ao adotar uma ou outra das interpretações possíveis" (1970: 52). A canalização para um suposto 'Gay-Power' sem dúvida foi provocada pela presença exclusiva de homens no palco; mas as mulheres poderiam ter cabido no seu discurso teatral.

No mesmo episódio da "androgínia" pecou-se freqüentemente com outra "redução da ambigüidade" ao separá-la das "definições as quais a anomalia não se conforma" (M. Douglas, ibidem). Para definir os Dzi criaram-se expressões como "Travesti sem bichismo",¹³ "Travesti¹⁴ sem cara de homossexual" . A imprensa, às vezes, recorreu a essa tática para apresentar os atores pelo menos até se difundir a palavra "andrógino". Menos condescendentes consigo próprios e mais conscientes das diferenças de classes, os Dzi ironizavam "no fundo, no fundo é tudo a mesma coisa: "travesti é bicha de classe baixa, agora, andrógino é filho de militar". Frente à redução da primeira redução, isto é, de um projeto mais amplo para uma temática definida, de uma nova definição separando-a das exceções, os atores mantinham uma posição tão vaga ou tão abrangente como qualquer de suas afirmações: "existem muitas palavras (para definir a categoria homossexual) porque as tontas não sabem que não é para se dividir, impondo, dirigindo, se botando para cá de um esquema ou outro. Eu acho que é falta de assumir também botar termos pejorativos nos outros quando

eles tem uma coisa que você também tem..no heterossexual não tem tantos termos. Mas tudo isso é também terminologia antiga. O fato de ter agora menos diferenças é que deve ter mudado a minha cabeça".

A última parte do depoimento insinua uma espécie de revisão nos esquemas de produção de categorias sóciossexuais ¹⁵.

Neste sentido os malabarismos da imprensa com as palavras "travesti", "homossexual" quando referidos aos Dzi Croquettes interessam porque revelam simultaneamente os pressupostos valores ético-morais da imprensa vigentes no Brasil da década dos anos 70, assim como expõem as dificuldades em utilizar categorias verbalizadas na literatura de massa e na imprensa fora das situações em que geralmente eram aplicadas. A terminologia "travesti" enraiza-se fundamentalmente por meio da produção artística-comercial considerada de segunda categoria ou excepcionalmente permissiva no carnaval. Enquanto "homossexualismo" é visto pelo ângulo do sensacionalismo relacionado geralmente com o noticiário criminal ou a prostituição masculina. Assim ambos tratamentos, nesses veículos de comunicação, visam quase sempre reificar a 'normalidade' dos padrões prescritos vigentes numa sociedade impregnada pelo 'machismo'.

219

No quadro da sexualidade "desviante" a difusão da terminologia "andrógino" foi cronológico e contextualmente o encaminhamento para um desvendamento público de um discurso variado sobre categorias sóciossexuais a nível de certos setores da população. A imprensa sempre avida para renovar-se aproveitaria amplamente o filão. Revistas como: Veja, Manchette, Ele e Ela dedicarão matérias sobre o assunto deslocando o espaço tradicionalmente exclusivo sobre a categoria masculina

e feminina: do "andrógino", que serviu como elo introdutório para abordar publicamente o tema (sem criar grandes constrangimentos aos leitores) posteriormente voltou-se a palavra "homossexual" (1973-74). Para outros setores da população, informados pela divulgação imprópria que dava maior peso ao sensacionalismo, o assunto passou como uma moda mais do que um motivo para reflexões profundas sobre segregações e preconceitos. A irritação de um leitor do Jornal da Tarde (S.P.) a invasão no teatro brasileiro, durante os anos 73 e 74 de peças teatrais questionando a "homossexualidade" esclarece a desaprovação de sem dúvida grande número de pessoas que não conseguiram sensibilizar-se com a temática particular; "não estou pedindo a criação de nenhum CCA (Comando de Caça à Androgínia), pois estas crianças têm lá os seus direitos. O que não admito é a confusão que se faz entre intelectualidade e homossexualidade; porque todo homossexual tem, obrigatoriamente de assumir uma atitude intelectual? Não há um homossexual que não se considere artista e o teatro é o lugar ideal para essas palhaçadas sem fim" ¹⁶.

220

Esta lamentável colocação periga ainda reforçar seus fundamentos tomando como alvo os que se orientam em falsas reivindicações. Na medida em que as pessoas, segregadas por alguma razão estrutural (forma da sociedade, sistema de produção, história etc.) tentam reagir à discriminação correm o risco, no entanto, de achar soluções nem por isso despojadas de seus males originais. As opções escolhidas para desviar-se da tradicional submissão só conseguem, na maioria dos casos, deslocar a questão posto que transformam em sub-versões (e não subversões) dos padrões dominantes. Refletindo sobre a questão J. Kristeva observa: "Até aqui se uma mulher tenta;

fazer-se notar, ela não tem senão, grosso modo, duas alternativas: seja identificar-se ao poder (revindicação viril, "ser como os homens"), seja tornar-se desviante (revoltada ou corpo calado, doente, conforme sua capacidade de dialetizar sua estranheza em relação à ordem" (1974: 224). Esta afirmação feita à partir de uma análise da situação da mulher é em seguida, generalizada, pela própria autora: "Mas pode ser, antes de descobrirmos que é muito tarde, que nem o Homem nem a Mulher existem ou tem a necessidade um do outro. Que todo sujeito deve manter-se numa instância abstracta, simbólica se quisermos, que não é obrigatoriamente seu companheiro sexual, seu psicanalista, nem seu Partido mas uma prática social: política, estética, científica" (ibidem). Eis uma concepção do mundo original e otimista frente a conturbada sociedade atual repleta de labirínticas perspectivas e soluções. Mas podemos concluir que a prática social e teatral dos Dzi aproxima-se em parte a esta visão?

221

Os atores se limitavam antes de tudo a sua realidade social como grupo e este composto são de homens. Assim sem dúvida perderam a primeira chance de mergulhar na profundidade da reflexão de J. Kristeva ao não se decidirem categoricamente por incluir mulheres no seu elenco, naquela pela teatral. Mas, por alguma ironia esta falta de disposição (como no caso das Dzi Croquettas) foi um tema tão persistente e inacabado de suas relações internas, perseguindo-os ao longo de seu histórico. O equívoco analítico seria procurar nos Dzi uma intenção de movimento social quando eles não acenavam para tal identificação. Suas preocupações essenciais não se apegavam a uma linha de liderança humanitária, política ou revolucionária em sentido estrito. Elas se acionavam primeiro sobre a

liberação de suas potencialidades como pessoas abaladas pelos valores antagônicos da época e contexto que lhes cabia. No entanto, é nos limites deste marco impressionista que acha-se a perplexidade do observador ao descobrir o brilho deste universo suspenso em fragilidades e mesmo, às vezes, a tivando respostas pouco sólidas. Talvez o impacto da proposta Dzi reside na faculdade de desdobrar seus significados so ciais para as mais diversas platêias e a capacidade de seus autores em antecipar os confinamentos que os sufocariam.

Enquanto prática social, a junção de diferentes níveis de re apresentação no *projeto do grupo* - formação do grupo em si, irrupção de possibilidades alternativas de expressão e trabalho, etc. - e sua conseqüente prática favoreceu, por exemplo, o desabrochar da postura específica adotada pelo conjunto dos componentes: "assumir a transa sexual". Neste particular não havia realmente uma ruptura com um modelo de comportamento anterior. Pelo contrário era um ponto comum a todos eles, e foi por esta afinidade que se conheceram entre si. A mudança real foi "assumir a transa sexual" publicamente concatenando resultados imediatos. Significou a integração de diversas esferas - fundamentalmente as áreas de trabalho e lazer - que se viam ou viviam de maneira separada (da mesma maneira que a maioria das pessoas em semelhante condição social e/ou moral) devido aos constrangimentos ou a marginali-zação provocada pela preferência sexual de conotação social negativa ¹⁷. Significou a concentração num grupo de "três gerações de pessoas" (tendo em conta a diferença de quase vinte anos entre alguns deles) tornando próspera a avaliação e reformulação contínua de valores e costumes. O sucesso aliando-se, significou a confiança na fórmula adotada

como campo de ação positivo e certa independência econômica. Pela contribuição destes últimos fatores, esta prática - como quase todas as formuladas no *projeto* - viu-se favoravelmente recompensada. Isto aponta para as razões básicas que invalidam a crença de que é suficiente um pequeno número de pessoas "assumirem" e adotarem novas atitudes éticas para se pular - ao nível de suas relações sociais ou da sociedade mais ampla - seus diversos problemas, aliás como aqueles intrínsecos a prática sexual apontada. (o enfrentamento aos preconceitos) no particular era, para os Dzi, tão mais eficaz quanto mais apoio de seu público, de seus *tietes*. Mas inevitavelmente aqui também os benefícios vêm-se falseados quando nos afastamos deste círculo (de apoio mútuo) privilegiado, ou o comparamos a outros setores da população menos favorecidos para postularem as mesmas reivindicações naquela época. 223

Nem com as vantagens adquiridas porém, os Dzi se preocupavam muito em reabilitar sua identidade social à maneira tradicional, aspirando novo status, papel ou reconhecimento social camuflando antigos estigmas. A figura e representação do "andrógino" parece mais ter sido um acidente nas suas propostas. A recusa da reificação da identidade sóciosexual não reside somente na áurea irônica que destinavam aquela imagem simbólica como fundamentalmente na constatação que resistiam a qualquer confinamento. A transgressão a certa ortodoxia já se assinalava nas próprias características sociais dos componentes do *grupo*, atravessando indistintamente os compartimentos clássicos de idades, ocupação anterior, origem social etc.; e o salto inicial se sustentaria ainda evitando circunscrever-se numa determinada categoria teatral, profissional ou inclusive de regras estritas para o funcionamento

interno do grupo.

A carência da necessidade de teorizar suas propostas, enquadrar suas respostas, definir-se como agentes sociais de uma certa linha parece ter achado saída na instituição da peça que conseguia consumir os excessos, disparidades e contradições. Articulado principalmente na ambigüidade, o espetáculo dava margem às manipulações contínuas que absorviam a prática social. Esta respondia a várias necessidades que tanto podiam ser a expectativa de satisfazer ou, em caso necessário, enfrentar a regular aceitação de sua platéia, a imprensa, os diretores de teatro ou empresários de ocasião, quanto a manter ativa as aspirações de cada ator confrontadas com as condições (psíquicas, sócio-econômicas, etc.) vividas momentaneamente pelo grupo decorrente do impacto contínuo destas influências e as vantagens e desvantagens em tirar-lhe partido.

224

O saldo desta harmonia desvendou-se no processo histórico da peça um deslocamento na ordem de produção das seqüências ressaltando certos símbolos e categorias de discussão a despeito de outras representadas simultaneamente, ou anteriormente. Como guia cronológico dos diferentes cunhos simbólicos servem-nos somente os sub-títulos anexados ao nome da obra no fio do tempo posto que de fato as mudanças eram cotidianas. O ponto de partida foi o "Underground", ou seja, a proposta anticonvencional de teatro (R.J. 1972-73). Seguiu-lhe a época de "Andrógino: gente computada igual a você" (S.P. 1973). Na medida em que lideravam um movimento para uma parcela da juventude paulista e carioca, destacou-se a idéia de Dzi Família Croquettes coincidindo com a organização do grupo teatral feminino (fim de 1973-1974). O lado folclórico e o

reconhecimento das raízes de seus autores sobressai na Europa onde se apresentam como Troupe Brésilienne (1975). E, voltando para o Brasil, já representariam para o público potencial os seus seguidores um estilo particular de teatro que pelos antecedentes do trabalho em vários contextos, tinha superado definitivamente a moda local passageira do "Andrógino" (1976).

Se o princípio de manipulação da peça sempre esteve permeado de fórmulas puramente teatrais e/ou comerciais delatando a dose de oportunismo dos seus autores-atores, o que questiona este efeito são dois aspectos da composição intencionalmente preservados: "falar de tudo e de nada" e "não revelar tudo ao espectador para que ele possa também curtir encima".

É no tema, tão ambíguo quanto as formas que o sustentam e na previsão da manipulação e re-ordenação das imagens e símbolos sócio-culturais por eles mesmos e por seu público, que não somente afastaram seu teatro da produção meramente comercial, como se desenha nitidamente o verdadeiro mundo dos Dzi Croquettes.

225

A característica de todos os temas do espetáculo, ainda que sejam de espécies diversas, é terem seus significados diretos sempre distanciados de qualquer referente imediato ou de peso no contexto onde os atores estão momentaneamente inseridos. Alguns deles tem a particularidade de não ter um conceito local claro como "andrógino" e sua simbologia na época da sua encenação inicial. Outros, pelo contrário, não se prendem a conteúdos precisos por já terem uma significação abarcativa para uma parcela grande da população. Esta série abrange a utilização da imagem de estrelas cinematográficas

como Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Carmen Miranda etc. Ao mesmo tempo são estereótipos inexistentes na vida real - senão produtos da indústria cultural - como formas desgastadas pelo uso recorrente dos meios de comunicação de massa. Neste sentido pertencem tanto aos filmes, como a programas de 'auditório' ou as figuras reprisadas especificamente nos chamados "show de travesti". Finalmente, há temas da peça Dzi Croquettes que de certa maneira recobrem os dois requisitos anteriores. São lugar comum por seu conteúdo preciso amplamente difundido mas que por um processo de transgressão ou deformação de seu significado primeiro adquirem outra dimensão. Seria o caso do conceito de *família*, na composição clássica de *pai, mãe, filhas* etc., mas cujos papéis são preenchidos exclusivamente por sujeitos masculinos.

226

O empobrecimento dos sistemas prévios de referência contextual denota a preocupação de seus autores em utilizar sua peça como veículo permanente de idéias novas e renováveis. A convenção é poder atribuir conteúdos múltiplos e diferentes a qualquer sistema formal e conseqüentemente eliminarão estes quando destruírem a qualidade da praxis. O esforço vai estar sempre ligado a manutenção das possibilidades de reformulação mais que a preservação dos temas em si mesmos. Como é um propósito básico, a ideologia do *grupo* é também uma precaução que se reatualiza no processo histórico que eles vivem ou nos seus deslocamentos em contextos diferentes.

Para poder fugir de pressupostos sociais que dificultariam ou anulariam o debate, corta-se a raiz dos valores, atitudes, regras de conduta que mesmo representadas teatralmente poderiam apresentar-se como verdades. Reciprocamente, ainda se "no espetáculo são ditas grandes verdades" elas são feitas

no tom de brincadeira" ou seja, aponta-se o lado fingido para resguardar-se que sejam tidas como posturas determinadas que modificariam sua proposta.

O engajamento real está na crítica de diversos pontos contrários da cultura social nos níveis do conhecimento que estão segundo eles "presos a regras de valores que não deixam a gente se expandir" ou seja, uma contestação ao nível das convenções sociais se bem que haja uma certa negligência em delinear ou aprofundar o conhecimento dos fatores que historicamente determinam essas regras sócio-culturais. Alguns DZI vêem esta questão com indiferença, para outros trata-se de uma proposta: "A gente vai pitar a cabeça das pessoas para depois propor o que? Primeiro não se pode falar o que se quiser. A gente já luta para sobreviver com nosso show. Segundo, eu pessoalmente falo tudo o que eu puder cada dia e entende quem quiser" (fevereiro 1976). Em termos gerais e por consenso vão resistir ao que se atribui o direito de classificar ou induz a tipos de comportamentos específicos. Do mesmo modo não pretendem "dar mensagens", isto é, moral às histórias que representam e se indignam de quem tire tais conclusões.

227

Mas o esvaziamento voluntário de conteúdo imediato e a pretensão de que cada pessoa do grupo ou da platéia tire suas próprias conclusões não impediu que a peça fosse portadora de significados - em parte filtrados pela própria eleição dos temas ou sua ênfase recorrente - que pela operação do complexo histórico e contextual adquiriam seu peso. Alguns foram localmente marcantes, outros foram peneiras de transformações múltiplas mas sutis.

Querendo ou não, a ousadia dos Dzi, seus paetês, plumas, flôres e purpurinas tiveram um impacto que foi muito além da proposta aparentemente descomprometida do grupo e cujos efeitos chegam até hoje, repostos e transmutados no trabalho de Lampião, do grupo Somos.

O confronto com uma dada experiência social é o ponto de partida dos grupos de vanguarda teatral brasileiros das últimas décadas. Diretamente político, assumindo uma postura didática, o Arena dá sua resposta ao governo militar instalado no país a partir de 1964, dando voz, a camadas sociais que não têm acesso ao teatro, De origem semelhante, o Oficina se opõe à forma didática e visa outros grupos sociais: caricatura e agride a burguesia espectadora. No auge de suas carreiras teatrais, as suas tendências são contemporâneas entre si, e como o foram do Tropicalismo. Todas estas expressões artísticas sofrerão as vicissitudes do imediato pós 68.

228

Só muito lentamente é que vão sendo descobertas as brechas na muralha que foi construída para conter esse tipo de manifestação. Caetano Veloso, Chico, Gil apreendem a contornar os obstáculos. Os Dzi Croquettes estouram na forte crise teatral que abalava o mercado brasileiro em 1973 e um ano depois eram censurados por recitar versos patrióticos ensinados às crianças. Algumas reformas no espetáculo e foram novamente liberados. O disfarce, o enfeite, a artimanha, foram os meios para abrir um novo discurso teatral que acabou servindo de caminho para certos grupos que se sentiam limitados pela força. Um grupo como as Frenéticas - onde participam Dzi Croquettes d'"As Fadas do Apocalipse" - é uma de suas expressões mais visíveis. Esse deslocamento do conteúdo para a forma - uma forma ainda não decodificável - constitui a fraqueza do grupo e ao mesmo tempo lhe deu a possibilidade de falar.

("Acabou")

Poscriptum

A desintegração do grupo Dzi Croquettes inicial significou a incorporação de novos componentes e, no tempo, resultou na subdivisão em novos grupos, novos trabalhos. De fato os Dzi criaram uma verdadeira escola de vida e teatro que se bem em parte esquecida localmente se expressa de maneira ininterrupta até hoje, principalmente na Europa. Romance, Amuse-Gueules, Speakearines (l'affaire Pëtrin S'ëpaissit..), um retrospectiva da vida e do teatro de Lennie, \$tupidas são os nomes de peças que continuam a carreira teatral do grupo. O que impede selar a experiência inicial que descrevemos é o fato de que, apesar dos diversos grupos estarem separados - uns moram na Europa, outros nos U.S.A., outros no Brasil - e trabalharem cada um nas suas coisas, não deixam de se comunicar intermitentemente de maneira direta ou indireta. Hoje as facções se defi-nem - como antigamente pelos camarins e domicílios circunstan-ciais - pela localização geográfica de cada indivíduo, se ali-nhando de um lado ou de outro no ritmo de sua grande mobilida-de espacial. Todas as resoluções das partes tem um fundo de in-centivo para os outros. Resumindo, todos êles vivem como se al-gum dia aquele espetáculos Dzi Croquettes pudesse ser ressus-citado.

NOTAS

(1) Alguma palavra tem de ser dita sobre a história do termo andrógino e os perigos que implica seu uso como categoria social referente a sexualidade.

A origem da palavra andrógino acha-se na mitologia grega. Platão na sua obra O Banquete nos dá sua versão. Inicialmente existiam três espécies de homens: o macho, a fêmea e outra composta com as características das duas primeiras chamada de andrógino. Todas as espécies eram seres de formas redondas, com quatro braços, quatro pernas e dois rostos numa cabeça só. Por castigo de Zeus todas as espécies foram divididas em duas partes, e a partir de então cada uma procura sua outra metade: "Tous les hommes qui sont une moitié de ce composé des deux sexes que l'on appelait androgyne aiment les Femmes (...); de même toutes les Femmes qui aiment les hommes (...). Mais toutes celles qui ont une moitié de Femme ne prêtent aucune attention aux hommes, elles préfèrent s'adresser aux Femmes (...). Ceux qui ont une moitié mâle s'attachent aux mâles (...) et ils sont parmi les enfants et les jeunes garçons les meilleurs, parcequ'ils sont les plus mâles de nature" (Traduç. E. Chambry: 1964:51).

A imagem do andrógino como ser completo tendo as características de gênero e dos papéis sócio-sexuais atribuídas às categorias masculinas e femininas foi reiteradamente cultivada por escritores como Anais Nin Journal 1931-1934, Stock/Brodard et Taupin Paris 1966, Antonin Artaud 1938 "Le Théâtre et son Double", Gallimard/Idées Saint Armand, 1964; é principalmente por Virginia Wolf, que elaborou a partir dessa idéia seu belíssimo romance Orlando (Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1979) cuja personagem intemporal é parte de sua vida homem, parte mulher.

Mas a categoria que é tratada ali como um símbolo de negação de determinismos sociais foi, na mesma época - nas primeiras décadas deste século - utilizada para elaborar teorias francamente racistas como a proposta por Spiess segundo o relato de um de seus seguidores Estève, L. 1927 "L'Enigme de l'Androgyne", ed. André Delpeuch, Paris, 1927 - por exemplo, afirmava:

"Au sein d'un même être nous avons l'hermaphrodisme double, la "bisexualité asexuelle ou psychique", l'androgynat axiomatique du Zahar, pour qui, seul mérite le nom d'homme absolu, ou intégral ("ethno-psycho-sexuel"), l'individu réunissant en sa personne comme l'enfant chez qui se confondent, les principes masculins et féminin.

L'homme est réellement plus humain que la femme, cette prééminence reflète sa double constitution sexuelle". (1927:63). Observemos que do relato de Platão a Spiess há uma derivação nos referentes da definição. Neste contexto o "andrógino" é o ser que compartilha espiritualmente as características tradicionalmente imputadas a cada sexo ambas tendo como baliza o sexo masculino.

Mas a utilização de classificações sociais são pode ser entendida no contexto particular em que são utilizadas. O exemplo da apologia do "andrógino" por Spiess, postura radical e intransigente, faz sentido se nos remetermos a Foucault (La Volonté de Savoir, Gallimard, Paris, 1976) Segundo ele, um dos mecanismos do capitalismo europeu no século XIX agia por meio de uma repressão crescente sobre o sexo mas também através de uma maior discussão (porém controlável) sobre o assunto. Esse discurso nascido no domínio da igreja (pelo menos desde o século XVII) passa pela ciência, psiquiatria, jurisprudência, etc.. O resultado é uma proliferação na nomenclatura das sexualidades em que o interesse e as formulações de diversas categorias sexuais consideradas "perver-sas" tem como referente o que é considerado a "sexua-lidade regular".

Em casos particulares (como o de Spiess e seguidores) as consequências deste fenômeno sócio-político se expressam através de reivindicações de legitimidade por parte dos agentes sociais que são ou se acham desqualificados dos padrões sociais dominantes.

E ainda como Foucault o aponta, as formulações cada vez mais especializados no assunto ou sublimações se enfrentam com uma contradição insolúvel: ao mesmo tempo que desenham suas propriedades, determinam seus próprios limites. Generalizando esta questão e numa

visão mais ampla que diz respeito ao processo histórico europeu, Foucault constata "l'homosexualité est apparue comme une de figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphroditisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce" (1967:59).

(2) Nesta parte da dissertação, vou considerar a imprensa como uma categoria de público.

Devemos ter cuidado nessa utilização da imprensa, lembrando que as afirmações aí feitas partem de pressupostos que definem o público/leitor. Como bem lembra E. Bosi: "a indústria cultural, como toda indústria, é um sistema que não se articula a partir do consumidor (no caso, a partir das relações concretas entre os homens na sociedade), mas em função de um público-massa, abstrato, porque homogêneo, nivelado a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens" (citada, 1972:49).

(3) Trigueirinho, R.: Shopping News City, São Paulo, 18-8-1974.

(4) Viana, H.: Diário da Noite, São Paulo, 29/6/1973.

(5) "I apologize for using anomaly and ambiguity as if they were synonymous. Strictly they are not: an anomaly is an element which does not fit a given set or series ; ambiguity is a character of statements capable of two interpretations. But reflection on examples shows that there is very little advantage in distinguishing between these two terms in their practical application. Treacle is neither liquid nor solid; it could be said to give an ambiguous sense-impression. We can also say that treacle is anomalous in the classification of liquids and solids, being in neither one nor other set" (idem : 51).

(6) Maciel, E.A. Diário de Baurú, 13-5-73.

(7) Dias, M. Veja, São Paulo, 14-2-72.

(8) R.A.P.D., Folha de São Paulo, São Paulo 2-8-73.

- (9) Trigueirinho, R.: Shopping News City, São Paulo, 18-8-74.
- (10) Em termos de jurisprudência, uma pesquisa sobre a manipulação jurídica de papéis sexuais no contexto brasileiro aponta no mesmo sentido - para uma exacerbação de detalhes corriqueiros e a priori não definíveis sexualmente mas cuja utilização conjunta serve afinal para desambiguar as ações das pessoas, caracterizando-as como masculinas ou femininas em termos quase absolutos - (Mariza Corrêa, Os Atos e os Autos, representações jurídicas de papéis sexuais. Universidade Estadual de Campinas, mimeo, 1975). Pode ser interessante apontar o fato de que a autora mostra, em sua análise dos casos de mulheres levadas a julgamento, que a mulher a quem foi atribuída a pena mais alta era justamente uma figura ambígua, que não pode ser exatamente enquadrada numa definição masculina ou feminina.
- (11) "Comportamento" in Veja, São Paulo, 1-5-1974.
- (12) Segundo Becker, H. (1963: Outsiders, Study in the Sociology of Deviance, The Free Press of Glencoe, Collier MacMillan Ltd-London, 1963): "some people may object that is merely quibble, that one can, after all, define terms any way he wants to and that if some people want to speak of rule-breaking behaviour as deviant without reference to the reactions of others they are free to do so. Yet it may be worthwhile to refer to such behaviour as ruling-breaking behaviour and reserve the term deviant for those segment of society-I do not insist that this-usage be followed. But it should be clear that insofar as a scientist uses "deviant" to refer to only rule-breaking behaviour and takes as his subject of study only those who have been labelled deviant, he will be hampered by disparities between the two categories: If we take as the object of our attention behaviour which comes to be labelled as deviant, we must recognize that we cannot know whether a given act will be categorized as deviant until the response of others has occurred. Deviance is not a quality that lies in behaviour itself, but in the interaction between the person who commits

an act those who respond to it.⁷⁾

(13) Savah, A.: Roteiro, São Paulo, 19-5-73.

(14) Giba Um: Última Hora, São Paulo, 1-7-73.

(15) É essencial indicar que a terminologia "homossexual" é utilizada como forma de generalizar a-priori para classificar formas alternativas da prática sexual masculina que não se adequam aos valores e padrões prescritos, numa linguagem pretensamente destituída de pressupostos valorativos.

As ressalvas fundamentais são duas. Por um lado esta é geralmente a terminologia de médicos, psiquiatras, jornalistas, sociólogos, antropólogos, etc. Ora, a maioria de estudos teóricos que abordam o tema mal conseguem no raciocínio sobrepassar o formato clínico estabelecido por seus próprios autores ('doença', 'anomia', 'desajuste' etc.).

Por outro lado, como P. Fry aponta "o termo homossexual é raramente usado no Brasil fora dos círculos de classe média e intelectual".

(Mediunidade e sexualidade in Religião e Sociedade nº 1, 1977).

M. McIntosh (1968: "The Human Sexual Role" in Bell, R.R. and Gordon, M. The Social Dimension of Human Sexuality, Little Brown and cia, Boston, 1972) aponta que os teóricos confundem frequentemente a relação sexual com o papel sexual, isto é, uma identidade social de conotação negativa.

A partir de uma leitura cuidadosa do Relatório Kinsey, em outro trabalho P. Fry (1976 "Mudança na Construção Social da Sexualidade Masculina no Brasil" comunicação ao XVIII Encontro da S.B.P.C., 1978) levanta um ponto essencial esquecido pela maioria dos pesquisadores que o leram ou o citam. Ele indica que o autor usa a palavra "homossexual" como um adjetivo e não como uma categoria sociosexual. Esta percepção faz que Fry consiga ir mais ao fundo da questão da construção das categorias pelos próprios agentes sociais. Embora os componentes do grupo que estudei resistam ao en-

quadramento em categorias sociais definidas, acho relevante lembrar como elas são formuladas no Brasil.

Fry (1976) analisando a questão indica pelo menos três possibilidades de formação de sistemas taxonômicos referentes a sexualidade masculina no Brasil. Um primeiro tipo seria daqueles sistemas que se baseiam no papel desempenhado pelos parceiros durante a relação sexual. Os termos correspondentes seriam "papel de homem"/"papel de bicha", "ativo"/"passivo" ou numa expressão comum "quem come" e "quem dá". O papel de homem, sendo ativo é independente do parceiro, ficando estigmatizado o parceiro que desempenha um papel semelhante ao da mulher. O autor localiza este sistema sobretudo no Norte e Nordeste do país entre as classes operárias.

Um segundo tipo é o daqueles sistemas que tomam como ponto de referência o sexo dos parceiros. O papel do homem está relacionado exclusivamente aos heterossexuais enquanto indivíduos masculinos que mantem relações do mesmo sexo ou de ambos os sexos, os quais receberão uma classificação específica (conforme o autor 'entendidos') Este seria um tipo moderno de classificação entre pessoas da classe média e se situaria nos grandes centros urbanos. Finalmente, um terceiro sistema que agrupa os critérios de classificação dos dois anteriores atingindo por isso uma classificação maior. Este fenômeno é possível localizar nas grandes cidades, abrangendo uma população maior que os sistemas precedentes resultando numa multiplicação tanto de critérios classificatórios quanto de designações para as preferências sexuais dos indivíduos masculinos: bicha, bofe, gilette, núria, viado etc.

- (16) Jornal de Tarde, S.P., 9/9/74. O comentário do leitor vêm como respostas a um artigo intitulado "Nossa Pobre Androginia" publicado no mesmo jornal em dias anteriores. Seu autor, o crítico teatral Sábato Magaldi, contata que "A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo" baseando sua reflexão no surgimento quase simultâneo de peças tratando o assunto: "Ladies na Madrugada" na esteira dos Dzi Croquettes traz implícita a mesma questão; Greta Garbo,

Quem Diria, Acabou no Irajá tem como protagonista um homossexual que gostaria de identificar-se com o mito cinematográfico; O Que Você Vai Ser Quando Crescer? satiriza e ao mesmo tempo assume o problema ao ligá-lo à imagem popular da gente de teatro; Oh! Gabriel, Gabriel a certa altura põe o protagonista em travesti; Orquestra de Senhoristas será interpretada por homens; e tanto Lulu quanto Entre Quatro Paredes apresentam homossexuais entre as personagens". (Jornal da Tarde - 6/9/74, S.P.).

- (17) Algumas profissões vistas como pertencentes à esfera feminina, quando desempenhadas por homens trazem conotações negativas, como a de cabelereiro, manequim, costureiro, etc. Evitando esta carga de preconceitos, a maioria dos indivíduos com comportamento sexual chamado "desviante" se vêem constrangidos a separar cuidadosamente seus universos de atuação social (por exemplo, lazer/trabalho).

Veja-se a dramática situação vivida pela rede de relacionamento social estudada por Carmem Guimarães (1977. O homossexualismo visto por entendidos, tese de mestrado, em Antropologia - Universidade Federal do Rio de Janeiro).

BIBLIOGRAFIA

- Abrams, P. e McCulloch A. (1976) Comunes, Sociology and Society, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- Adorno, T.W. (1968) "A indústria Cultural" in G. Cohn (ed) Comunicação e Indústria Cultural, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1977.
- Altman, D. (1971) Homosexual oppression and liberation , Allen Lane (ed.) London 1974.
- Arantes Neto, A.A. (1978) "Produção Cultural e Revitalização e os Bairros Populares: o caso de São Miguel Paulista" . São Paulo, 1978 (Mimeo).
- Artaud, A. (1938) Le Théâtre et son Double Gallimard/Idées , Saint Armand, 1964.
- Barnes, J. (1969) "Networks and Political Process" in Mitchell (ed) Social Networks in Urban Situation, Manchester University Press, Manchester, 1969.
- Barthes, R. (1953) O Grau Zero da Escritura, Cultrix, São Paulo 1971.
- Barthes, R. (1964) Elementos de Semiologia, editora Cultrix, São Paulo, 1972.
- (1957) Mitologias, Difusão Européia do Livro , São Paulo, 1972.
- (1964) Elementos de Semiologia, Cultrix, São Paulo, 1972.
- (1970) L'Empire des Signes , Skira, Paris, 1970.
- Becker, H. (1963) Outsiders, Study in The Sociology of Deviance, The Free Press of Glencoe Collier MacMillan Lda, London, 1963.
- Berger, P. (1966) A construção Social da Realidade, editora Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1973.

- Blau, P. (1967) Exchange and Power in Social Life, John Willey and Sons, New York, 1967.
- Bosi, E. (1972) Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias, Vozes, Rio de Janeiro, 1977.
- Bott, E. (1970) Family and Social Network, Tavistock, 1970.
- Buckley, W. (1967) A Sociologia e a Moderna teoria dos Sistemas, Cultrix São Paulo, 1971.
- Cardoso, R.C.L. (1977) "Favela: Conformismo e Invenção" in Ensaio de Opinião, Inúbia Ltda., Vol. 4, Rio de Janeiro, 1977.
- Carneiro da Cunha, M.M., Os Mortos e os Outros - (Uma análise do sistema Funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahô) Hucitec, São Paulo, 1978.
- Carneiro da Cunha, M.M. (1975) Sobre definições "sexuais" e classificações a retórica do universo homossexual (texto mimeografado 1975).
- Collier Jr., J. (1967) Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa, editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.
- Copferman, E. (1967) "Um Teatro Revolucionário" in Teatros Políticos Ediciones de la Flor, Bs.As., 1969.
- Copferman, E. (1967) "Vers un théâtre différent" petite collection Maspéro, Paris, 1976.
- Corrêa, M. (1975) Os Atos e os Autos Representação Jurídica de Papéis Sexuais, Tese de Mestrado em Antropologia - Universidade Estadual de Campinas (1975) mimeo.
- Da Matta, R. 1973 "O Carnaval como um rito de passagem" in Ensaio de Antropologia N° 3, Vozes, Petrópolis, 1977.
- Douglas, M. (1966) Purity and Danger, Penguin Book, London 1970. (1970) Natural Symbols, Penguin Books, Englewood, 1973.
- Durkheim, E. (1895) As Regras do Método - Companhia Editora Nacional, São Paulo 1972.

- Epstein, W. (1969), "Gossip, Norms and Social Network" in Mitchell, C. (ed) Social Network in Urban Situation, Manchester University Press, 1969.
- Esslin, M. (1976) Artaud, Cultrix, São Paulo, 1978.
- Estève, L. (1927) L'Enigme de L'Androgyne, ed. André Delpuech, Paris, 1927..
- Fry, P. (1977) Mediunidade e Sexualidade in Religião e Sociedade nº 1, 1977.
- (1978) Mudança na Construção Social da Sexualidade Masculina no Brasil.
Comunicação ao XVIII - Encontro da S.B.P.C., 1978.
- Ford, C.S. e Beach, F.A. (1951) Patterns of Sexual Behaviour, Harper Colo Phon Books, Boston, 1951.
- Goffman, E. (1961) Internados: Ensayos sobre la situación Social de los enfermos mentales, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973.
- (1963) Estigma, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1970.
- (1967) Interaction Ritual, essays on face-to-face behaviour, Penguin University Books, England,, 1967.
- Goldfeder, M. (1977) Manipulação e Participação - A Rádio Nacional em Debate Conjunto de Ciências Políticas, Departamento de Ciências Sociais do IFCM da Universidade Estadual de Campinas (texto mimeografado) 1977.
- Goldfeder, S. "Teatro de Arena e Teatro Oficina - O Político e o revolucionário - Conjunto de Política do Departamento de Ciências Sociais do IFCH, Campinas (texto mimeografado), 1977.
- Gluckman, M. (1963) "Gossip and Scandal" in Current of Anthropology Vol. 4, 1963.
- Guimarães, C.D. (1977) "O Homossexualismo visto por entendidos". Tese de Mestrado, em Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1977.

Nin, Anais 1966 Journal 1931-1934, ed. Stock, Paris, 1969.

Nogueira, Galvão, W. (1968) "M.M.P.B - Uma Análise Ideológica"
in Sacos de Gatos, Duas Cidades - São Paulo, 1978.

(1972) As Formas do Falso in Perspectiva,
São Paulo, 1972.

(1979) "Frequência Da Donzela-Guerreira?"
Almanaque, nº 10, Brasiliense - 1979 -

Platão, Le Banquet Flammarion, Paris 1964.

Ribeiro Durham, E. (1977) "A Dinâmica Cultural na Sociedade
Moderna" in Ensaio de Opinião, Inúbia Ltda, Vol. 4, Rio
de Janeiro, 1977.

Sartre, J.P. (1959) "L'auteur, l'Oeuvre et le Public" in
Un Théâtre de Situation Contat, M. et Rybalka M. (ed)
Gallimard/Idées, Saint Armand, 1973.

(1973) Reflexions sur la Question Juive Gallimard/
Idées, Saint Armand, 1973.

Schwarz, R. (1969) "Cultura e Política 1964-69" in O Pai de
Família e outros estudos, Paz e Terra, 1978.

Schwarz, R. (1977) "Ao vencedor as Batatas", Duas Cidades, São
Paulo, 1977.

Stolcke Verena "Women's Labour" a aparecer nos cadernos do
CEBRAP.

Turner, V. (1966) O Processo Ritual, Estrutura e Anti-Estrutura,
Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1969.

Turner, V. (1957) Schism and Continuity in African Society, a
Study of Ndembu Village Life, Manchester University Press,
1968.

Van Velsen, J. (1967) "The Extended-case Method and Situational
Analysis" in A.L. Epstein (ed.) The Craft of Social Anthro-
pology Tavistock, London, 1967.

Woolf, Virginia (1928) Orlando, Nova Fronteira, Rio de Janeiro,
1979.

Whyte, W.F. (1943) Street Corner Society, the social structure
of an Italian slum, the University of Chicago Press, 1969.

