

PERFORMANCE, MORALIDADE E EXPOSIÇÃO DO CORPO: UM ESTUDO A PARTIR DAS IMAGENS MIDIÁTICAS DAS ENCENAÇÕES DOS DZI CROQUETTES

PERFORMANCE, MORALITY AND BODY EXPOSURE: A STUDY FROM THE MEDIA IMAGES OF DZI CROQUETTES' STAGING

Flavia Jakemiu Araujo Bortolon¹

RESUMO

Por meio da observação da correlação entre a imagem produzida pelos meios de comunicação impresso (década de 1970), pretende-se identificar como se deu os modos de circulação midiática, bem como as formas de concepção estética e moral da nudez e das homossexualidades do grupo performático DZI Croquettes. A análise das fotografias desses artistas, vinculadas na imprensa da época, irá considerar imagens que permitam visualizar a questão da nudez, da inversão de gênero e do caráter satírico. Para tanto, a pesquisa se apoiará em conceitos teóricos sobre fotografia, jornalismo e gênero.

Palavras-chave: Mídia impressa; Setentismo brasileiro; DZI Croquettes.

ABSTRACT

Through the observation of the image produced by the printed media (1970s), there's the purpose to identify how the modes of media circulation were given, as well as the aesthetic and moral forms of nudity and homosexuality of the group Performance artist DZI Croquettes. The analysis of the photographs from these artists, bounded to the press of those times, will consider images that allow the visualization of the nudity issue, the gender inversion and satirical character. For this purpose, the research will be based on theoretical concepts about photography, journalism and gender.

Keywords: Printed media; Brazilian Setentismo; DZI Croquettes.

Introdução

As décadas de 60 e 70 foram marcadas por intensas transformações sociais, políticas e econômicas no Ocidente. Segundo Eric Hobsbawn (1995), esse período também foi responsável por uma revolução cultural, a qual influenciou diretamente no estabelecimento de

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná (UFPR).

valores presentes na sociedade. Conceitos como casamento heterossexual/monogâmico e hierarquia patriarcal foram bruscamente modificados e desafiados. No Brasil, os contrastes encontravam-se entre a ditadura militar instalada e os novos interesses de abertura.

Abaixo, concede-se um retrato fidedigno do país durante a época setentista.

Uma pitada de “Pra frente, Brasil”, uma dose de *flowerpower*. Acrescente os militares no poder, inclua um “salve a seleção”, adicione revolução, drogas, a onda disco, finaliza com abertura de percepção. A receita dos anos 1970 combinou ingredientes que seriam inimagináveis juntos. Mostrou seus efeitos num país colocado entre a repressão e o milagre econômico ou entre a celebração, assegurada com o tricampeonato mundial de futebol, e a dura realidade das perseguições políticas e do exílio. (DISITZER, 2012, p. 179).

De acordo com Disitzer (2012), apesar do pouco espaço disponível para propor algo inovador, ainda assim alguns artistas encontraram importantes brechas para atuar. Neste contexto², em 1972, foi formado o Dzi Croquettes. Tratava-se de um grupo de teatro carioca, formado unicamente por homens vestidos como mulheres. A trupe aliava performances de dança com canções em tom de crítica aos padrões sociais de família, sexualidade e exposição corporal.

As décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo lançamento de diversas peças de teatro e romances sobre o tema da homossexualidade, como por exemplo: a peça *Nosso Filho vai ser mãe*, de Waldir Ayala, interpretada em 1965; *The Boys in the Band – Os rapazes da banda*, peça off-Broadway apresentada no Brasil em 1968; *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Mello, interpretada em 1974; e os romances *O Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1966); *Histórias do amor maldito*, antologia de 35 contos de diversos autores brasileiros sobre a homossexualidade, editado por Gasparino Damta (1967); *Primeira Carta aos Andróginos*, de Aguinaldo Silva (1975); e o amplamente divulgado *A Meta*, de Darcy Penteado, de 1976. Nesta mesma tendência, é importante perceber os diversos ícones artísticos como Caetano Veloso, Ney Matogrosso – Secos e Molhados, e os Dzi Croquettes, que contribuíam para o embaralhamento das noções de papéis de gênero e sexualidades. (BENETTI, 2013, p. 34).

Para Heloísa Buarque de Hollanda (2004), a atitude de desbunde, longe de ser uma simples alienação, foi considerada um símbolo da transgressão das normas na procura por uma nova forma de pensar o mundo. Originava-se ali uma perspectiva capaz de romper com a razão instrumental característica tanto da direita quanto da esquerda.

2 A década de 70 fecha com a anistia e a emblemática volta de Fernando Gabeira, do exílio, desfilando sua minitanga de crochê nas areias de Ipanema, fato registrado em foto mítica. Sobre a representação corporal dos anos 60 e 70, comparativamente com o que se seguirá, Henri-Pierre Jeudy comenta que a ideologia da liberação do corpo, significativa da revolta contra a autoridade das representações e suas referências morais, transforma-se nos anos que se seguem em “pressão da liberação” com a exacerbação dos estereótipos da representação corporal numa progressiva feira de ofertas. (VILLAÇA, 2015, p. 5).

As apresentações do grupo Dzi Croquettes propunham, assim, o gênero³ como algo radicalmente independente do sexo. Segundo Butler (2003, p. 25), o próprio gênero era considerado um conceito flutuante, “com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino”.

Conforme fragmento a seguir, o corpo acaba por se tornar um elemento difusor das vozes de grupos minoritários.

O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. A sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, o espaço de uma criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais... As minorias sexuais tornam-se multidões. (PRECIADO, 2003, p.14).

O corpo, a nudez e a homossexualidade expostas de maneira debochada pelo grupo Dzi Croquettes questionou os regimentos sociais, morais e políticos. Com isso, o corpo, especialmente, apresentou caráter ativo no que se refere a proposição de novas concepções acerca de temas como gênero e família. Parte-se do princípio que, após os anos de 1960 e 1970, o qual Hall (1997) denominava como anos de revolução cultural, questões que eram domésticas, passaram a ser discutidas. Em suma, ao expor o corpo, a nudez e a homossexualidade presentes nas apresentações do grupo performático de teatro Dzi Croquettes, tanto o jornal como a revista conduziram tópicos individuais para o julgamento moral e político da coletividade.

No livro “*Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*”, o autor James Green afirma que o grupo acabou por desempenhar um papel que faltava na sociedade.

No final da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano e outros em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam desvio de gênero e androgenia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus shows refletiam uma ampla aceitação social, entre o público de classe média, de representações provocativas de papéis de gênero. [...] Na ausência de um movimento gay e com poucos outros veículos para expressar esse ponto de vista, o impacto Dzi Croquettes tornou-se de fato crucialmente importante. (GREEN, 2000, p. 411).

3 No Brasil, tais debates sobre a produção do gênero e da sexualidade começaram a ganhar vulto nos finais da década de setenta do século XX, nos discursos do desbunde (HEILBORN, 2004) e na tentativa de positivação das práticas homossexuais tanto na antropologia quanto na literatura. Além desses discursos, também surgem os primeiros movimentos políticos de assunção homossexual e, na sua esteira, as primeiras publicações abertamente “homossexuais” na imprensa. No entanto, cabe notar uma especificidade desses enunciados libertários no Brasil: ao mesmo tempo em que oferecem um ultrapassamento da heteronormatividade excludente, produzem a diferença negativa no interior da própria homossexualidade, que passa a ser escandida em dicotomias que remetem ao normal e ao patológico. (JUNIOR; BRASIL, 2012, p. 9).

O grupo Dzi era formado por 13 artistas, advindos de diferentes áreas. Os integrantes eram Lennie Dale, Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poli, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões e Roberto de Rodriguez. O batismo do grupo surgiu da mistura de nomes entre um grupo que se apresentava na Broadway (The Coquettes) e um salgadinho popular, feito de carne, comercializado em lanchonetes (croquete). As apresentações propunham a combinação de acontecimentos nacionais e humor. O grupo tornou-se conhecido graças a participação de Leonardo Laponzina (Lennie Dale), coreógrafo e dançarino de programas de televisão como o “Fantástico, da rede de telecomunicações Globo.

Inicialmente, as apresentações ocorreram em cabarés no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo. Com enorme sucesso de público, as duas temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo bateram recorde de venda de ingressos. Segundo Lobert (2010), a fim de orientarem o espectador, os Dzi Croquettes anunciavam seus espetáculos em classificados da imprensa como um “show de travestis”. Quando os jornais e as revistas passaram a fazer publicações sobre os espetáculos, divulgando, principalmente, o fato de serem protagonizados por homens travestidos de mulheres e por conter alto grau de deboche das cenas cotidianas familiares, a denominação inicial imposta por jornalistas era a de que o Dzi seria um grupo “andrógino”.

As reações dos jornalistas com relação aos shows eram diversas. Eduardo Scorel (2010, p. 1) foi um dos que relataram a própria reação na época: “Pessoas da minha laia deixaram de ver, na época, os Dzi Croquettes. Preconceituosos, perdemos a oportunidade de testemunhar os espetáculos do grupo, raro exemplo de ousadia, criatividade e talento”.

Já na matéria “Croquete Power”, de 14 de fevereiro de 1973, da revista *Veja*, Maurício Dias encarou o espetáculo como um “brilhante show” e enalteceu o profissionalismo e o talento dos integrantes. O discurso proposto pelos artistas atraía a curiosidade do público e, invariavelmente, criava a necessidade de a mídia defini-los.

A divulgação escrita ou ilustrada dos Dzi na imprensa - no entanto pré-censurados nas suas vestes teatrais, pela televisão - mobilizou outro setor de pessoas, aqueles indicados por Foucault. Surgiu, então, um batalhão de profissionais (geralmente selecionados pela imprensa) para dissertar sobre a popularização dos aspectos forais de comportamentos (roupas, gestos, etc.) divulgadas a partir da peça Dzi Croquettes e das expressões artísticas paralelas. (LOBERT, 2010, p. 247).

Era preciso enquadrá-los em uma definição compreensível, já que a denominação “travestis” não soava adequada para a representação do grupo. Cabia, portanto, aos profissionais de imprensa, como diz Lobert (2010), a incumbência de trazer especialistas para explicar tal fenômeno.

O grupo se fez presente nos jornais de maior circulação nacional, como o *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*, e em revistas, como *O Cruzeiro* e *Veja*. Exemplificando, entre os anos de 1972 a 1979, o grupo foi mencionado 200 vezes (contando com anúncios pagos dos shows) no *Jornal do Brasil*. Já a revista *O Cruzeiro* publicou cinco matérias sobre a peça de teatro, enquanto que a revista *Veja* publicou 18 referências ao grupo, com matéria especial de 4 páginas no ano de 1973.

Em 1975, o grupo realizou uma turnê pela Europa, aportando nos seguintes países: Portugal, Itália, Inglaterra e França. Na plateia, os Dzi Croquettes receberam convidados ilustres como Jeane Moreau, Mick Jagger, Maurice Bejart e Josephine Baker. Porém, depois do grande sucesso no exterior, retornaram ao Brasil e o desentendimento entre os integrantes, provocando a saída de alguns dos artistas, aliado ao falecimento de quatro integrantes por acidentes e doenças, corroboraram para o término das atividades do conjunto teatral em 1976.

Apesar do curto período de existência do Dzi Croquettes (1972 e 1976), a pesquisa tem por objetivo mapear os modos de circulação midiática e as formas de recepção estética e moral da nudez e das homossexualidades presentes nas representações imagéticas das performances do grupo Dzi Croquettes, divulgadas na imprensa brasileira durante o período mencionado. Em linhas gerais, pretende-se observar, por meio da análise das principais imagens divulgadas, a maneira como a imprensa tratava o fenômeno durante o período de ditadura militar e evidenciar o fato de as características de humor e desbunde terem sido permitidas, mesmo sob pressão das leis de censura⁴, ampliando o interesse do público em tais publicações da imprensa.

O grupo Dzi Croquettes⁵ gerou muita polêmica e um grande público de admiradores, o que instigou o interesse de diversas pessoas em escrever sobre as suas performances. O livro

4 Ato Institucional nº. 5: Estabeleceu a censura para as diversões públicas, a fim de controlar o que estava sendo produzido nos teatros, cinemas, galerias de arte e emissoras de rádio e televisão. Os temas políticos eram mais visados. No entanto, se os jornais e revistas pretendessem publicar fotos de mulheres nuas, eram repreendidos, do ponto de vista moral, pelos censores especializados na censura política da imprensa.

5 Dzi Croquettes existiu entre 1972 e 1976 e exerceu influência em inúmeros artistas como Secos & Molhados, Ney Matogrosso, Frenéticas, entre muitos outros. Nota-se também a importância que tiveram no âmbito teatral, influenciando grupos como o Teatro Vivencial, de Recife, e toda uma corrente que leva adiante os conceitos de teatro de grupo e criação coletiva. Também o gênero pastelão, caricatura, deboche e comédia de costumes, travestismo e o movimento gay se apoiaram no vigor da presença do grupo. As contaminações disseminavam com velocidade em toda a arte dessa época. (VILELA, 2011, p. 2).

intitulado “*A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*” é a maior referência bibliográfica sobre o grupo. Elaborado por Rosemary Lobert, o livro, oriundo de sua dissertação de mestrado em Antropologia, traz impressões de quem conviveu com o grupo.

Fenômeno da contracultura, manifestação vanguardista de teatro, precursores do movimento gay organizado, grupo de malucos e jovens irreverentes, subversivos ou pornográficos, “bando de viados” e degenerados da sociedade tudo isso - e muito mais - caberia no cenário político dos anos da ditadura militar no Brasil e dos movimentos libertários do contexto nacional da época. (LOBERT, 1979, p. 23).

Lobert (1979) apresenta as questões artísticas que surgiram e se desenvolveram no período, mantendo como foco principal as questões da sexualidade dos artistas do grupo, reconhecendo-as dentro de um sistema político repressor, a ditadura militar.

Em 1972 estávamos no auge da repressão política: a censura, o medo, a violência a desconfiança eram nossos companheiros dos cotidianos. 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 cultural. (LOBERT, 1979, p. 18).

Outra grande referência sobre o grupo é o documentário “*Dzi Croquettes*”, idealizado e produzido, em 2009, por Raphael Alvarez e Tatiana Issa (filha do cenógrafo do grupo, Américo Issa). Para a construção do filme bibliográfico, foram utilizados registros encontrados de uma emissora de televisão pública alemã e cenas de entrevistas da Rede Globo, no Brasil. Na tentativa de preencher a lacuna das poucas gravações das apresentações, foram inseridos comentários dos artistas que vivenciaram o cenário artístico dos anos 70 no Brasil e amigos dos participantes do Dzi. De acordo com Tatiana Issa, apesar de sua notória importância, existem poucas publicações a respeito do grupo no país. Em entrevista ao *Canal Cinema Uol*, declarou: “Não tinha absolutamente nada na internet sobre eles dois anos atrás. Hoje, existe muito material espalhado por aí, tudo por conta do filme”. Para Issa, o desaparecimento das informações sobre grupo está associado à política da época. Tal declaração foi reiterada para a Revista História, em 12 de agosto de 2010, conforme trecho que segue: “A ditadura apagou qualquer imagem existente dos Dzi Croquettes”.

As apresentações do grupo nortearam pesquisas voltadas para o estudo de gênero e homossexualidade, entre estas a de Djalma Thürler (Universidade Federal da Bahia – UFBA), a qual tem como título “*Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatro*”. O filme de Tatiana Issa, o livro de Lobert e as teorias de gênero de Butler e de poder de Foucault foram utilizados como fontes principais para o estudo, no qual se assevera que o grupo:

[...] foi responsável por questionar um padrão hegemônico de masculinidade [...] Para eles o gênero era mutável, múltiplo, e não apenas masculino e feminino. Eles implodiram a constituição da masculinidade quando foram mulheres e bichas em corpos marcados por pêlos. (THÜRLER, 2011, p. 11).

Thürler pretende enquadrar o grupo dentro do conceito *queer*⁶, mesmo que os participantes do Dzi não se denominassem integrantes deste conceito que surgiu nos Estados Unidos quase na mesma época que o grupo no Brasil. Igualmente teorizando sobre gênero, a pesquisa “Dzi Croquettes e a teoria *queer*: repensando as pedagogias do ‘ser homem’”, de Diana Dayane Amaro de Oliveira Duarte, analisa as formas de concepção do masculino abarcadas nas apresentações dos artistas.

Voltando-se para as questões do teatro frente à censura do período nacional (ditadura militar), pode-se citar o trabalho em artes cênicas de Jessica Schütze (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC), intitulado “*Dzi Croquettes: Teatro de resistência no período da ditadura militar brasileira*”. O interesse da autora foi o de perceber como se instaurou o questionamento do comportamento e a abertura para o debate de gênero na sociedade. Para tanto, fez uso dos documentos do Arquivo Miroel Silveira, que reúne boa parte dos documentos oficiais da censura no Brasil.

A expressão corporal frente à censura também é discutida em “*Corpo e cultura: um estudo sobre a arte do grupo Dzi Croquettes*” de Ricardo Emilio de Toledo, da Universidade Estadual Paulista. O pesquisador buscou compreender o funcionamento de dispositivos de poder, os quais operam na captura da capacidade de criação, e a existência de formas de reação. Novamente, o intuito foi de analisar as implicações entre política e corpo, identificando aí um território estabelecido pelas fronteiras entre o desejo e o poder.

Como se pode perceber, os artigos e demais trabalhos acadêmicos publicados a respeito do Dzi Croquettes utilizam como fontes imprescindíveis o documentário, produzido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa, e o livro Rosemary Lobert. Estabelece-se diálogo apenas com teóricos (geralmente, Foucault e Butler), e não se apresentam novas documentações ou entrevistas. Os jornais, *clippings* e arquivos pessoais dos membros do grupo sequer são utilizados para uma nova análise da imagem do grupo. Deste modo, fez-se necessária a

6 Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidades propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2001, p. 3).

extensão de fontes do período, tais como: imagens de jornais, revistas e demais divulgações impressas.

Na FIGURA 1, por exemplo, as imagens do grupo tomam duas páginas da edição 0062 de 1974 da Revista Cruzeiro. A reportagem possui 4 páginas no total e ainda divulga outras imagens das apresentações.

É notável que a fotografia possibilita conhecer um fato, podendo enriquecer um conhecimento histórico, sendo usada, inclusive, como uma fonte, respeitando o contexto da época, meio social de produção e interesse nas entrelinhas da imagem (BURKE, 2004). Logo, as imagens do Dzi foram escolhidas como *corpus*, justamente por se tratarem de registros oficiais das performances, das pinturas e dos vestuários, elementos tão característicos do grupo.

O fato é que a divulgação em meios impressos de importância nacional, como no caso da Revista Cruzeiro⁷, se incute como uma nova ferramenta de pesquisa para a compreensão de como a mídia interpretou esse fenômeno e de como as imagens construíram o imaginário do que era o grupo.

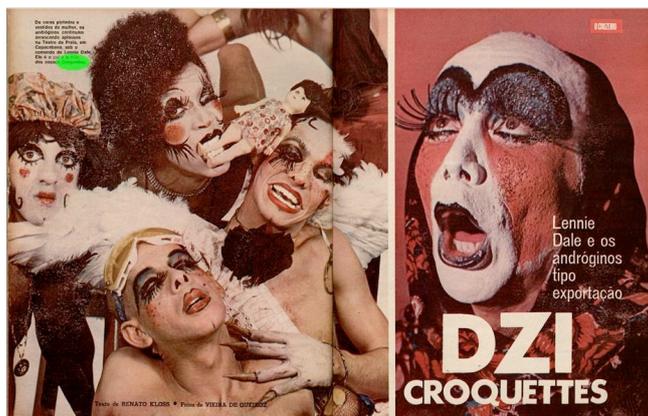


Figura 1 - Capa da reportagem sobre o Dzi Croquettes. Fonte: Revista Cruzeiro (1974).

A inserção das imagens como fontes possíveis nos estudos históricos auxilia a compreensão dos processos de produção de sentido das próprias imagens, bem como dos processos sociais. Segundo Knauss (2006), a utilização da imagem para conhecimento do passado surge desde as pinturas rupestres nas cavernas, revelando o que a autora denomina como vestígios de antigamente.

As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até os dias de hoje. [...] Isso significa dizer que, diante os usos públicos

7 A revista possui recordes que ainda não foram quebrados. Uma de suas edições vendeu mais de 750 mil exemplares.

da história, a imagem é um componente de grande destaque, mesmo que nem sempre seja valorizada como fonte de pesquisa pelos próprios profissionais da história. A imagem condensa a visão comum que se tem do passado. (KNAUSS, 2006, p. 99).

A historiografia da imagem caminhou junto com o estudo da obra de arte. O primeiro campo do conhecimento em que se terá um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual é a História da Arte, a qual se consolida no século XVIII — e não por acaso, já que se trata de seu objeto referencial específico (MENESES, 2003). Para Kaminski e Kern (2010), a presença da imagem no cotidiano estimulou o estudo em outras áreas de conhecimento, conforme se comprova em trecho a seguir.

A onipresença da imagem na sociedade contemporânea, veiculada em distintos suportes tecnológicos e com múltiplas finalidades, tem estimulado o debate entre os estudiosos de diferentes áreas do conhecimento. Até há pouco tempo a imagem encontrava-se, praticamente, restrita ao domínio da disciplina de História da Arte e dos aportes da Estética, aos seus estudos formais e estilísticos. Na atualidade, a imagem tem propiciado a constituição de novos campos de pesquisa, atrelados à Antropologia, à Comunicação e aos novos paradigmas científicos. A História da Arte enfrenta um processo de revisão de conceitos, teorias e métodos norteadores e tem sido desafiada a repensar os processos de instauração das imagens, suas montagens e desmontagens, suas memórias e temporalidades, além de seus processos de exibição, circulação e legitimação. (KAMISNKI; KERN, 2010, p. 5).

Dentre as imagens que são mais creditadas como vestígios de um passado está a fotografia. Segundo Meneses (2003), foi no estudo da fotografia que houve melhor absorção da problemática teórico-conceitual da imagem, desenvolvendo-a intensamente, por conta própria. Ainda de acordo com o autor, trata-se do campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica, utilizando diversos enfoques e possibilitando o encontro com o conhecimento antropológico.

No Brasil, conforme Machado Junior, em *“Escrevendo a história com imagens fotográficas: historiografia das principais tendências no Brasil”*, os primeiros estudiosos de fotografia foram Boris Kossoy e Ana Maria Mauad. Para Kossoy (2001), a fotografia deve ser usada com cuidado pelo pesquisador, pois se constituiu de uma representação construída de um fato, o que, conseqüentemente, pode suscitar várias interpretações. A metodologia sugerida por Mauad (2005) organiza a imagem fotográfica em duas fichas de análise, no intuito de decompô-la em unidades culturais, guardando-se a devida distinção entre forma do conteúdo e forma da expressão.

Segundo Machado Junior (2008), o que é comum nos estudos das fotografias por catalogação é encontrar as semelhanças entre as imagens. Assim, se procede a divisão por fichas, que contem imagens do grupo nas apresentações, fotografias posadas dos componentes

do grupo, retratos de cada participante, quantas vezes se verifica a exposição dos corpos nas imagens. É necessário estar sempre atento a não isenção da fotografia. Uma fotografia não deve ser interpretada somente na sua verdade, mas também na forma como é construída sua fantasia (BURKE, 2004). No caso das imagens que estão inseridas a um meio de comunicação, deve-se ter consciência dos interesses deste veículo.

Uma maneira de compreender as imagens, parte do conceito de Roger Chartier, em que se expõe a definição de representação. Para Chartier (1999, p. 20), a imagem é um “instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é”. Abaixo, o autor reitera a relevância da noção de representação, haja visto que promove a possibilidade de três registros da realidade (representações coletivas, formas de exibição e formas de estilização).

É do crédito concedido (ou recusado) à imagem que uma comunidade produz de si mesma, portanto de seu “ser percebido”, que depende a afirmação (ou a negação) de seu ser social. O porquê da importância da noção de representação, que permite articular três registros da realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro lado, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada. (CHARTIER, 2002, p. 10-11).

Assim, por meio da definição exposta acima, pode-se inferir que as fotografias jornalísticas do grupo Dzi Croquettes devem ser compreendidas como uma representação que deixa entrever os artistas retratados e as atitudes ali internalizadas por intermédio do que a imprensa narrava a respeito do grupo. Ainda segundo Chartier (1999), toda forma de expressão é capaz de produzir, por meio de significados simbólicos, os fatos que compreendem o sujeito, o tempo e a sociedade em que se insere. Por meio da arte, no caso o teatro performático de um grupo de teatro Dzi Croquettes, e de sua representação, feita por meios de comunicação impressos do período, pretende-se compreender a significação concebida acerca da moral e da nudez naquele período, percebendo as nuances que poderiam haver com as visões políticas e econômicas de cada veículo.

Para se fazer ainda mais claro, no fragmento abaixo, Chartier vislumbra a linha tênue existente entre os atores sociais e as práticas coletivas.

O objeto fundamental de uma história que se propõe reconhecer a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas e a seus enunciados se situa, portanto, na tensão entre, por um lado, as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, por outro, as restrições e as convenções que limitam – de maneira

mais ou menos clara conforme a posição que ocupam nas relações de dominação – o que lhes é possível pensar, dizer e fazer. Essa observação é válida também para as obras letradas e as criações estéticas, sempre inscritas nas heranças e as referências que as fazem concebíveis, comunicáveis e compreensíveis. É válida, desse modo, para as práticas ordinárias, disseminadas e silenciosas, que inventaram o cotidiano. (CHARTIER, 1999, p. 51).

Portanto, os Dzi Croquettes, assim como a mídia que narra os acontecimentos, agem como atores sociais e promovem a ideia de um possível momento histórico e a leitura que os indivíduos detinham. Como a imagem pertencerá a um meio de comunicação de massa (no caso, os jornais e revistas), o estudo de mídias sociais deverá complementar a presença e, até mesmo, a ausência de fotografias, infográficos e demais ilustrações. Neste caso, a pesquisa utilizará a bibliografia teorizada por Peter Burke, voltada para imagem na mídia. O acesso se dará por meio dos livros “*Testemunha ocular: história e imagem*” e “*Uma História Social da Mídia*”. A intenção é definir as mudanças nos meios de comunicação e na formulação de ideias e julgamentos, de acordo com a percepção da sociedade.

No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir. (BURKE, 2004, p. 238).

Ainda de acordo com Burke (2004), desde o início das inovações para a divulgação de informações, os órgãos do governo perceberam o poder que poderiam exercer, em outras palavras, o “quarto poder”. Dessa maneira, conforme Burke (2004, p. 263), “a necessidade de informação em cada idade foi associada com esforço para controlar o presente e o futuro por motivos pessoais, políticos e econômicos”. Logo, as imagens nunca são isentas de representações, havendo sempre um interesse na sua produção, seja ele político ou social. Além disso, tais imagens partem de referências reais, o que possibilita utilizá-las como fontes para pesquisas históricas.

Segundo Burke (2004, p. 225), “o significado das imagens depende do seu ‘contexto social’”, o qual deve ser entendido como o lugar social de produção e circulação da imagem. Assim, nos sentidos apreendidos pela imagem está inerente o contexto social de quem a produziu, propondo uma nova forma de análise, tal qual afirma-se no fragmento a seguir.

Peter Burke propõe uma terceira via para a compreensão das imagens, para além do seu aspecto estritamente formal ou de uma abordagem em que se acredita que elas são reflexos do mundo exterior: “[...] Eles [adeptos da terceira via] alegam que no caso das imagens – como no caso de textos – as convenções filtram informações sobre o mundo exterior mas não o excluem. [...]” (BURKE, 2004, p. 233). Ou seja, se deve percebê-la em relação ao seu contexto de produção. As convenções sociais

presentes nas imagens, não impedem que haja compreensão dos aspectos relativos à sua produção, como também podem mostrar aspectos de sua forma de perceber e interpretar o mundo. (BRUM, 2015, p. 19).

As visões que as imagens trazem do mundo, são filtradas pelo produtor da imagem, respeitando-se, nas devidas proporções, o contexto social e cultural deste. Corroborando os estudos de Burke, Freitas (2004) expõe essa característica como sendo parte do aspecto semântico, em que se analisam as possibilidades de interpretação que as imagens podem abordar ou, em outros termos, os contextos do “testemunho das imagens”, de ordem próxima ao que seria o aspecto social das obras. Freitas (2004, p. 1), em acordo com a citação seguinte, ainda alega que as imagens podem transitar entre várias dimensões (formal, semântica e social).

O eixo, aqui, muito simples, consiste em propor que as fontes visuais, e sobretudo as artísticas, sejam vistas em função de três dimensões: a formal, a semântica e a social – e em perceber que essa prosaica constatação pede, no entanto, um olhar ampliado. Recorreu-se, para tanto, à contraposição temática das principais metodologias disponíveis, exemplificando, sempre que possível, suas maiores incoerências ou virtudes, para daí deduzir uma série bastante aberta de propostas metodológicas.

Para que se garanta a compreensão do momento social e cultural, os efeitos de sentido, apontados pelas imagens estudadas por meio das dimensões tríplexes (formal, semântica e social), funcionam em conjunto com a análise do corpo do texto da revista ou do jornal. Logo, a análise dessa pesquisa tentará responder questões, tais como: de que maneira foram utilizadas as imagens dos Dzi Croquettes nas matérias; quais imagens podiam ser escolhidas para representar o grupo; como as legendas para cada imagem foram elaboradas e qual era o sentido proposto para a sociedade daquela época, dentro de seus conceitos de moral e exposição do corpo.

Em “*A história dos, nos e por meio dos periódicos*”, Regina de Luca (2008), descreve os primeiros estudos de jornais e revistas no Brasil, desde as primeiras edições dos jornais da imprensa colonial até os meios eletrônicos atuais, apontando formas de análise que auxiliam o trabalho do historiador. Para a autora, é importante estar atento aos aspectos que envolvem a materialidade e os suportes do veículo (historicizar quais materiais foram escolhidos para serem impressos e o porquê da escolha; a forma como os impressos chegaram as mãos dos leitores; a estruturação e divisão do conteúdo; as relações mantidas com o mercado; a publicidade; o público que visa atingir e os objetivos propostos).

As condições materiais e técnicas em si dotadas de historicidade, mas que se engatam a contextos socioculturais específicos, que devem permitir localizar a fonte

escolhida numa série, uma vez que essa não se constituiu num objeto único isolado. Noutros termos, o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa, tarefa primeira e passo essencial das pesquisas com fontes periódicas. (LUCA, 2008, p. 139).

A pesquisa se dá em torno de um objeto que se tornou notícia e que, na opinião de Luca, já abarca uma quantidade de questões que explicam a razão da escolha da publicação do assunto pelo impresso. Ter sido publicado vislumbra o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação, inquirindo sobre suas ligações cotidianas com diferentes poderes e interesses financeiros, incluindo, destarte, os de caráter publicitário. Para facilitar o processo de análise, Luca (2008, p. 142) sugere um *box* contendo os principais passos:

- Encontrar as fontes e constituir uma longa e representativa série;
- Atentar para as características de ordem material (periodicidade, impressão do papel, uso/ausência de iconografia e publicidade);
- Apoderar-se da forma de organização interna de conteúdo;
- Caracterizar o grupo responsável pela publicação;
- Identificar os principais colaboradores;
- Identificar o público a que se destinava;
- Identificar as fontes de receita e
- Analisar todo o material de acordo com a problemática escolhida.

Todavia, a pesquisa não pode ficar restrita somente aos itens listados. Considerando a necessidade da pesquisa, é indispensável a expansão de tal lista, buscando analisar, além dos dados apresentados nos jornais, fatores que são externos, àqueles pertencentes ao quadro social, cultural e político do período estudado.

Como uma das características do grupo era apresentar homens vestidos de mulheres, adequando, inclusive, vestuário, maquiagem, comportamento e entonação de voz, existiu a necessidade em se debruçar nos estudos de gênero. Para tal, optou-se por seguir a definição de “sexualidade desviante”, na qual a autora Judith Butler (2003, p. 198) propõe a desmistificação do sexo, gênero e desejo, definindo-os como mutáveis.

Uma transformação na forma de se pensar/sentir o corpo, de acordo com Butler, “não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e heterossexualidade corporal”.

De acordo com Green (2010), havia um discurso negativo sobre a homossexualidade na imprensa até meados dos anos 1980. Contudo, a frequência e o aparecimento da discussão sobre o assunto, bem como publicações voltadas ao público, tornou possível o surgimento de táticas discursivas que prezavam a diversidade de gênero. Em “*A construção da*

homossexualidade no discurso da imprensa: uma análise comparativa da mídia do Rio Grande do Sul”, Atílio Butturi Junior e Yan Kaue da Silva Brasil (2014, p. 8) afirmam:

Por outro lado, essa tomada do discurso, ainda que inicialmente circunscrita, será uma das condições de produção dos enunciados sobre a sexualidade e o gênero dos finais do século XX e inícios do século XXI, quando uma valorização da alteridade e uma exigência discursiva de respeito e assunção da diversidade produzirão discursividades de positivação da homossexualidade, ainda que muitas vezes marcadas pela relação com discursos heteronormativos, fantasmaticamente presentes, ainda que amiúde denegados.

Esse fato não significou ampla aceitação dos meios e da sociedade com relação a diversidade de gênero. Entretanto, o assunto tornou-se mais frequente na mídia nacional, em consonância com as produções culturais que passaram a existir⁸.

No que concerne o grupo Dzi Croquettes, houve a preocupação em catalogá-los. De acordo com Lobert (2010), a imprensa os definia como andróginos e, em decorrência de seu alto nível de qualidade técnica e artística, o grupo ainda era considerado “tipo exportação”, frases consoantes aos excertos da Revista Cruzeiro, de 1974.

Para a análise do objeto, isto é, das imagens do grupo performático de teatro Dzi Croquettes nos veículos de comunicação (jornais e revistas) dos anos 1972 a 1976, estabeleceu-se o apoio sobre as teorias de imagem e história. Logo, as imagens jornalísticas, também assessoradas pelas teorias de gênero, pretendem contextualizar o grupo dentro de um período e de um segmento da sociedade.

Em um primeiro momento, os veículos e suas publicações foram observados no intervalo de 1972 a 1976, período em que o grupo Dzi Croquettes teve início e chegou ao seu final, respectivamente. Intenta-se explicar a diferença editorial de jornais diários e revistas, bem como a diferença presente em jornais e revistas que trazem assuntos gerais e os meios que abordam, especificamente, a área das artes, visto que cada um possui diferentes interesses nas imagens produzidas para as matérias.

Previamente, foram selecionados três veículos⁹ com maior circulação nacional e amplo acervo disponível para consulta. Tratam-se de revistas e jornais de conteúdo geral, são eles: revista *Veja* e os jornais *Folha de São Paulo* (Folha da Manhã e Folha da Tarde) e *Correio da Manhã*.

8 É nessa época que se alastra o uso recreativo de drogas pela classe média, quando se começa a questionar os papéis de gênero, e também, de forma inusitada, o que hoje em dia a gente não vê mais desse jeito, a ideia de androginia, de uma bissexualidade. Era chique, todo mundo dessa área mais intelectual, mais culturalmente desenvolvida, digamos assim, fazia brincadeiras. Mesmo que fossem basicamente heterossexuais, se apresentavam de uma forma meio bi. É quando Caetano Veloso volta ao Brasil e faz um show vestido de baiana. É a época em que surgem os *Dzi Croquettes*, os *Secos e Molhados*, o Ney Matogrosso. (COLLING, 2011, p. 179).

9 Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais. (BURKE, 2004).

A revista *Veja* é um folhetim com periodicidade semanal, enquanto que a *Folha de S. Paulo* é um jornal diário, responsável pela publicação de outros dois outros veículos (Folha da Manhã e da Tarde). Já o *Correio da Manhã* era um jornal diário, porém o mesmo parou de ser publicado no final dos anos 70 em virtude de problemas financeiros e políticos.

Dentre os jornais e revistas especializados, ou também conhecidos como meios alternativos, estão o jornal *Opinião*, o *Pasquim* e a revista *Visão*. Todos são encontrados digitalizados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional (*Opinião* e *Pasquim*) e nos arquivos abertos a pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro (*Revista Visão*).

Além das fontes encontradas nos acervos dos jornais (a Revista Abril possui um acervo de pesquisa de seus materiais publicados), também apareceram materiais provenientes de bibliotecas (Biblioteca Pública do Paraná, Biblioteca da Universidade de São Paulo e Biblioteca Pública do Rio de Janeiro) e do acervo digitalizado da Biblioteca Nacional (o banco de dados digitalizado do Centro de cultura e memória do jornalismo, pertencente ao Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro). A assessoria de Imprensa do Grupo Dzi Croquettes se dispôs a disponibilizar os arquivos pessoais do grupo (*clipping* de 1970 a 1980), guardados para estudos de uma formação atual do grupo.

Para exemplificar a pesquisa, dentre os veículos de comunicação com diferentes linhas editoriais, foram escolhidos a revista *Veja* (editada em São Paulo e com circulação nacional) e o jornal *Correio da Manhã* (editado no Rio de Janeiro e com circulação apenas nas capitais). Ambas as matérias estão na mesma editoria, presente nos cadernos destinados a artes e diversão, intitulada “Teatro/Show”. Tal fato poderia supor um mesmo público, porém, em verdade, é possível a construção de percepções díspares para o leitor. Segundo Freitas (2004), isso ocorre, pois, a imagem estabelece uma relação social, tendo o entendimento da imagem como um artefato socialmente performático, em que qualquer forma de arte irá atuar como uma expressão ideológica ou socioeconômica.

A dimensão social da imagem artística é, assim, um aspecto inalienável do fenômeno visual - e não só dele -, e a análise que lhe corresponde trabalha com perguntas não sobre a natureza da imagem, mas sobre, como vimos, sua condição de coisa: "onde anda?", "porque anda por onde anda?", "que série de efeitos provoca?" e, por fim, "como funciona?". Entretanto, essa suspensão semiótica a que me referi não é um fim em si mesmo - e aqui encontramos seu limite. A compreensão do funcionamento de uma imagem artística depende não somente do relato de sua circulação e dos seus efeitos, como aqui se propõe, mas sobretudo de uma integração dialética entre essa rede de acontecimentos sociais e as propriedades basicamente visuais de cada imagem; depende, como adiantei no início, e retornando a Wollheim, que se entenda a imagem visual como um signo - uma função sígnica -, ou seja, como um circuito de relações entre uma forma e um conteúdo cultural. E aqui já é preciso repensar a imagem. (FREITAS, 2004, p. 34)

O jornal *Correio da Manhã*¹⁰, publicado desde 1901 até 1974, foi um importante veículo de comunicação carioca, com editoriais que costumavam denunciar a censura e fazer duras críticas às ações do governo. Na publicação “Dzi Croquettes, os andrógenos”, escrita pelo cineasta e crítico de cinema Orlando Senna para o caderno de “Teatro e Cinema” do jornal de 1972, as imagens mostram os atores vestidos de mulheres (FIGURA 2). Contudo, ao observar a FIGURA 3 com maior atenção, atribui-se um novo prisma para a fotografia dos dançarinos ensaiando em frente ao espelho. É possível, portanto, inferir o caráter de extremo profissionalismo dos integrantes do grupo, uma vez que a imagem expõe ao leitor o outro lado da moeda, o qual vai além do espetáculo e das fantasias e foi relatado na citação abaixo.

Aparentemente inofensivo, o espetáculo caracterizava-se pela elaborada maquiagem, vestimentas femininas misturadas às masculinas sobre corpos masculinos fortes e peludos, uma profusão de acontecimentos simultâneos em diversos planos, um texto frouxo, superficial e mutável que funcionava como a coluna vertebral da apresentação, dando sustentação às falas improvisadas e mudanças nos quadros e uma coreografia precisa, exaustivamente ensaiada. (LOBERT, 2010, p. ?).

A performance ensaiada, para executar danças quase de equilibristas, os textos debochados, os trajes das cenas e a nudez desfiavam críticas às estruturas familiares e de gênero. As imagens do *Correio da Manhã* apresentam ao leitor do jornal a ideia de masculino, mesmo quando vestido de mulher. A primeira fotografia mostra homens sérios e com barba, contrapondo a imagem maior ao centro da página, em que todos estão vestidos com plumas, brilhos e maquiagem feminina carregada. Neste período, busca-se uma definição e uma forma de explorar as questões sexuais e do corpo. As questões morais ainda impedem a aceitação da homossexualidade, que permanece na periferia. A ambiguidade do ser homem e vestir de mulher está exposta nas imagens da FIGURA 2. De acordo com Lobert (2010, p. 67), no caso dos Dzi, “todos os níveis de expressão sugerem ambiguidade, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos e acessórios teatrais”.

¹⁰*Correio da Manhã* continuou fiel aos seus princípios, denunciando, na medida do possível, apesar da censura, prisões arbitrárias, torturas e outras violências praticadas pelo regime. Após um obscuro período, marcado por boicotes de anunciantes (temerosos de retaliações do governo), ocorreram um atentado à bomba em sua redação, em 7 de dezembro de 1968, e uma série de perseguições, prisões e cassações dos direitos políticos contra jornalistas e administradores que lá militavam. O *Correio da Manhã* acabou por ser arrendado, em 1969, à Editora Comunicações Sistemas Gráficos, de propriedade de agentes da repressão política ou por simpatizantes da ditadura, que incluíram um incêndio na coleção particular de documentos e livros, e até tentativas de assassinato de Maurício Nunes de Alencar.



Figura 2 – Matéria de Jornal. Fonte: *Correio da Manhã* (1972), disponível na Fundação Biblioteca Nacional – Periódicos Digitalizados (1972-1980).

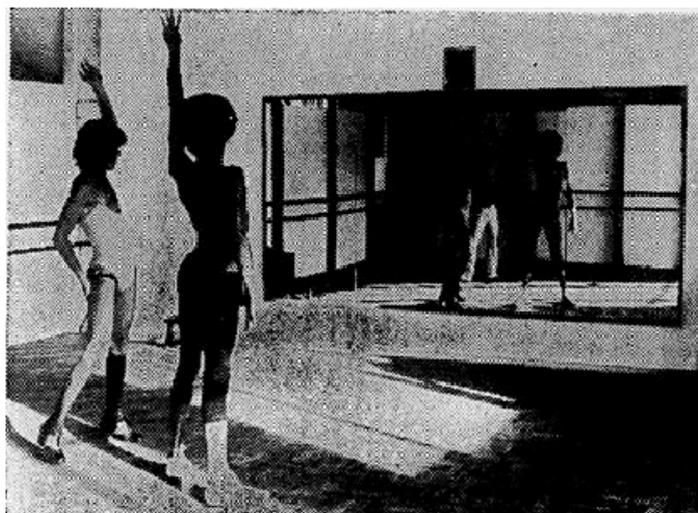


Figura 3 – Imagem ampliada dos artistas em frente ao espelho. Fonte: *Correio da Manhã* (1972), disponível na Fundação Biblioteca Nacional – Periódicos Digitalizados (1972-1980).

Com uma proposta política divergente do jornal *Correio da Manhã*, a revista *Veja* traz, na edição de 14 de fevereiro de 1973, a matéria “Croquete Power”, assinada pelo

jornalista Maurício Dias, que, diferentemente de Orlando Senna, não era especialista em teatro. Atualmente, ele é editor do jornal/revista Carta Capital.

A revista *Veja* surgiu seguindo o modelo da estadunidense *Times*, com matérias supervisionadas e planejadas por equipes coordenadas por editores. As imagens seguem modelos já determinados para sua diagramação.

Grande parte das fotos de *Veja* são posadas. O repórter fotográfico age como um retratista. Muitas vezes, antes de realizar a foto, já tem em mente a expressão do rosto que determinada pessoa deve apresentar na hora do flash. A iluminação e a paisagem de fundo também são, às vezes, pensadas com antecedência. A revista trabalha muito com fotos de agências, feitas por fotógrafos que não têm vínculos com ela. (HERNANDES, 2004).

Com posicionamento político combativo à Ditadura Militar, a revista *Veja* mostra, na reportagem publicada em 1973 (Figuras 4 e 5), que a linha editorial da publicação convergia, em sua abordagem jornalística, para uma maior abrangência temática no que se relacionava à seção de Artes e Espetáculos. Desse modo, pode-se entender que o grupo Dzi Croquettes transcendeu a proposta conceitual de expandir a discussão acerca da sexualidade e do comportamento, rompendo paradigmas a partir do espaço conquistado na cobertura do cenário cultural no Brasil, durante aquele momento político, o qual representou a fase de maior cerceamento das liberdades públicas na História do país.



Figura 4 - Matéria “croquete power”, de fevereiro de 1973. Fonte: Acervo digitalizado da revista *Veja* (1973).



Figura 5 – Revista *Veja* “Croquete Power”, fevereiro 1973. Fonte: Acervo digitalizado da revista *Veja* (1973).

Nota-se, no recorte indicado acima, algumas características que notabilizaram o Dzi Croquettes enquanto grupo diante do cenário artístico brasileiro. A exposição do corpo e o caráter performático evidenciam uma nova tendência na produção artística, o viés político. O êxito do grupo não tardou a refletir nos demais matizes da produção artística e intelectual. Um exemplo é a participação efetiva de Lennie Dale como coreógrafo nos espetáculos da cantora gaúcha Elis Regina, bem como no direcionamento estético do grupo musical Secos & Molhados.

A foto ilustrada acima também mostra dois aspectos que poderão ser explorados futuramente na sequência da pesquisa: o paradoxo demonstrado na foto, durante uma participação dos Dzi Croquettes em programa apresentado por Luiz Carlos Miéle na Rede Globo (veículo que ficou marcado como emissora alinhada aos propósitos da Ditadura); e a frase dita pelo próprio apresentador, que acaba por remeter a uma ideia mais liberal, refutando-se ao modelo conservador da emissora, o qual era condizente com o sistema político vigente e o público telespectador.

REFERÊNCIAS

- BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.
- BUTTURI JUNIOR, A.; BRASIL, Y. K. S. A construção da homossexualidade no discurso da imprensa: uma análise comparativa da mídia do Rio Grande do Sul. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 16, n. 18, p. 1-20, 2014. doi:10.3895/rl.v16n18.2390.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, R. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- COLLING, L. (Org.). **Stonewall 40+ o que no Brasil?**. Salvador: EDUFBA, 2011.
- COLLING, L. Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero?. (Org.). **Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 112-131.
- CYSNEIROS, A. B.; THÜLER, D. Voz e palco: Dzi Croquettes e a experiência da abjeção. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO, 6., 2012, Salvador. **Anais...** Salvador: ABEH/UFBA. Disponível em: <http://www.abeh.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=122&Itemid=99>. Acesso em: 28 jul. 2015.
- DZI CROQUETTES**. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, 2009. DVD (110 min.), son., cor e PB.
- DISITZER, M. **Um mergulho no Rio: 100 anos de moda e comportamento na praia carioca**. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2012.
- LUCA, T. R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153.
- FREITAS, A. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 3-21, 2004.
- GREEN, J. N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 1997.
- LOBERT, R. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.
- LOURO, G. L. Teoria Queer: uma política pós-identitária da educação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001. doi: 10.1590/S0104-026X2001000200012.
- KAMISNKI, R.; KERN, M. L. B. As imagens no tempo e os tempos da imagem. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 61, n. 2, p. 5-14, 2014. doi:10.5380/his.v61i2.39003.
- KNAUSS, P. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.
- KOSSOY, B. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO JÚNIOR, C. S. Escrevendo a História com imagens fotográficas: historiografia das principais tendências no Brasil. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2008, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: ANPUH/RS, 2008.

MENESES, U. B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. doi:10.1590/S0102-01882003000100002.

PRECIADO, B. Multitudes queer. **Multitudes**, v. 12, 2003. Disponível em: <<http://www.multitudes.net/Multitudes-queer/>>. Acesso em: 1 ago. 2014.

VILLAÇA, N. **Corpo à moda mídia na cidade do Rio de Janeiro**. PPGCOM/UFRJ. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_2.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2015.

Recebido em 09/08/2016
Aceito em 10/11/2016