

CINEMA E LEMBRANÇAS – O DOCUMENTÁRIO DZI CROQUETTES (2009) E A CONSTRUÇÃO DE BIOGRAFIAS E LEGADOS

DOI: 10.5935/2177-6644.20200018

CINEMA AND REMEMBRANCE – THE DZI
CROQUETTES DOCUMENTARY (2009)
AND THE MAKING OF BIOGRAPHIES AND
LEGACIES

CINEMA Y RECUERDOS – EL
DOCUMENTAL DZI CROQUETTES (2009) Y
LA CONSTRUCCIÓN DE BIOGRAFÍAS E
MEMORIAS

Andrei Chirilă *

Resumo: Este artigo tem como intuito, a partir dos conceitos de microanálise de Grendi; e microescala e paradigma indiciário de Ginzburg, analisar e apreender como a narrativa no documentário DZI Croquettes (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, reconstrói as trajetórias de Lennie Dale, “pai” do grupo e Wagner Ribeiro, a “mãe”, e explora o legado destes no teatro, nas artes e na música brasileiras.

Palavras-chave: Cinema. Memórias. Monumentalização. Biografias.

Abstract: This paper aims, through the concept of microanalysis of Grendi; and the micro-scale and indicial paradigm concepts of Ginzburg, analyze and apprehend how the cinematographic narrative in the documentary DZI Croquettes (2009), directed by Tatiana Issa and Raphael Alvarez, rebuilds the trajectories of Lennie Dale, the group’s “father”, and Wagner Ribeiro, the “mother”, and how the documentary explores their legacies in the fields of theatre, arts and music in Brazil.

Key-words: Cinema. Memories. Monumentalization. Biographies.

Resumen: Este artículo tiene como intención, a partir de los conceptos de microanálisis de Grendi; y de microescala y paradigma indiciário de Ginzburg, analizar y comprender como la narrativa fílmica del documental DZI Croquettes (2009), dirigido por Tatiana Issa y Raphael Alvarez, reconstruye las trayectorias de Lennie Dale, el “padre” del grupo y Wagner Ribeiro, la “madre”, y explota el legado de estos em el teatro, las artes y la música brasileña.

Palabras-clave: Cinema. Memórias. Monumentalización. Biografías.

* Mestrando em História pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Agente de Organização Escolar - Escola Estadual Professor Antônio Firmino de Proença, São Paulo-SP. E-mail: andreichirila1996@hotmail.com

Introdução

O documentário *Dzi Croquettes* (2009), dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, tem como seu cerne a narrativa sobre a trajetória do grupo, o qual atuou de 1972 a 1976. Tatiana Issa é filha do cenógrafo do grupo, Américo Issa (1950-2001). É atriz, diretora, produtora filmica e proprietária da empresa TRIA Productions e Produções Artísticas.¹ Segundo a diretora, a revelação da homossexualidade de seu pai é apontada como um fator importante em sua vida, o que a levou a produzir com o cineasta Guto Barra a série *Fora do Armário*, exibida na rede de televisão a cabo *HBO*, na qual exibe relatos de diversas pessoas, famosas ou não, que assumiram sua orientação sexual ou identidade de gênero em momentos distintos de sua vida, além de relatos acerca dos percalços e o caminho até à (auto) aceitação

Cada um dos dez episódios de *Fora do Armário* aborda um assunto diferente da comunidade LGBT. Entre eles, o conflito de jovens gays com suas religiões, a cena de drag queens, pessoas idosas que são transgênero e pais que revelam aos filhos que são gays. [...] A própria diretora passou por um caso assim em sua família (o pai dela se assumiu homossexual) e diz que sua experiência em casa facilitou na condução das histórias dos personagens. [...] ‘O fato de eu ter tido uma vida pessoal que se mistura com a vida deles talvez tenha deixado a coisa mais íntima. A forma carinhosa com que a gente abordou fez com que eles se abrissem. Foi a primeira vez em que a equipe se envolveu tanto numa série. A gente chorava todo dia, mexeu com todo mundo, transformou. Todos se identificaram de uma maneira ou outra, porque são questões humanas, todo mundo tem pai, ou filho, irmão, passa por conflitos familiares’, opina. [...] Com muitos depoimentos emocionantes, imagens de álbuns de família e histórias de todas as regiões do país, Tatiana espera que o público consiga enxergar mais e julgar menos os outros por suas orientações sexuais (LOPES, 2018, s.p).

Embora o tema do documentário aqui analisado não seja necessariamente abordar o processo de assumir a homossexualidade, percebe-se nas duas produções a intenção de dar a um segmento social ainda marginalizado, embora de maneiras distintas. No caso do documentário, a partir da atuação dos *Dzi Croquettes*, os diretores visam enquadrar a sua atuação performática enquanto uma forma de resistência à Ditadura e seus valores morais. Conseqüentemente, a partir do grupo, os diretores têm como fim apresentar a população homossexual não por uma ótica vitimizante, mas como um setor participante na luta contra o regime civil-militar.

No caso da série, tomando como ponto de partida a experiência pessoal de seu pai ao assumir sua homossexualidade, Tatiana Issa, objetiva por meio dos relatos de famosos e anônimos, mostrar as lutas de afirmação e respeito em meio a uma sociedade ainda marcada pela discriminação e opressão de homossexuais e transsexuais. Assim como no caso do documentário,

¹ A citada entrevista se encontra disponível no *YouTube* com o título de “Entrevista com Tatiana Issa e Raphael Alvarez” no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=XINnOZpoDc0>>.

há o objetivo de não mostrar a população LGBTQIA+ sob a ótica de vítimas, mas como um grupo que enfrenta resilientemente os preconceitos.

Há também nos dois casos, o ponto comum de lembranças e eventos pessoais servirem como ponto de partida para sua produção, seja as lembranças da diretora em meio ao grupo durante sua infância, ou as experiências com a homossexualidade de seu pai durante sua juventude.

Raphael Alvarez (1974-) é ator, diretor, produtor de teatro, e também atuou na produção e roteirização do documentário, tendo auxiliado na entrevista com os ex-integrantes do grupo. Segundo o próprio, na já citada entrevista ao *Saraiva Conteúdo* (2010), a motivação para a realização do filme foi o fato de as informações sobre os Dzi Croquettes serem escassas. As entrevistas, que permitiram entrever também aspectos íntimos dos entrevistados, serviram também como instrumento de aprendizado sobre o que foi o grupo, como destaca Raphael Alvarez.

A gente tava editando *Parintins* quando a gente veio para o Brasil, só *pra* [sic] entrevistar os cinco Dzi Croquettes que ainda *tavam* [sic] vivos. E foi uma...Uma bola de neve, mesmo! Um: não você tem que entrevistar esse! E aí, o filme saiu! Foi assim, foi criando personagens, né? A gente tava entrevistando acho que, até o (Cláudio) Tovar, ele falou: Vocês têm que entrevistar a Nêga Wilma! Quem é Nêga Wilma? A gente não conhece! A gente até tentou fazer um estudo sobre os Dzi antes de fazer as entrevistas, mas não existia nada, né? *Cê fazia um Google* [sic], nada dizia, aparecia...Então essas histórias, como morreu Lotinha (Carlos Machado), como morreu Wagner Ribeiro, isso tudo foi realmente sendo aprendido durante o processo (ENTREVISTA COM TATIANA ISSA E RAPHAEL ALVAREZ, 2010, 00:02:14- 00:02:52)

Desta forma, apreende-se que o documentário é produzido não apenas com um objetivo pessoal, que é o de revisitar lembranças do passado e organizar uma memória até então fragmentada, mas também de recuperar e atualizar junto ao público um legado visto como importante, por parte dos diretores, que veem a narrativa fílmica como uma ferramenta para retirar de uma posição de “esquecimento” um grupo cuja trajetória é enquadrada como tendo dado contribuições fundamentais para o teatro, a música e para novas contribuições sobre gênero e sexualidade.

Por meio de uma perspectiva heroica dos fatos, os diretores se colocam como sujeitos ativos e pioneiros na busca pelo passado do grupo. Tanto no caso de Issa, quanto de Alvarez, a intenção é de costurar pertencimentos com os *Dzi Croquettes*, seja pelos laços familiares com algum de seus integrantes ou no *feito* de tê-lo *tirado das sombras*. Eles também têm o objetivo de analisar e celebrar o impacto do grupo na cena artística e teatral brasileira. Para referenciar o seu trabalho, entrevistam ex-integrantes e artistas que assistiram suas performances, os quais argumentam o quanto os *Dzi Croquettes* teriam influenciado em suas carreiras.

Em conjunto com a trajetória do grupo, há ao longo do documentário a inserção das

biografias dos ex-integrantes falecidos, buscando mostrar não apenas a sua participação no conjunto teatral, como o seu lado pessoal. Nas vidas inseridas ao longo da narrativa, optamos por dar enfoque a duas delas: a de Lennie Dale, o “pai” do grupo, e Wagner Ribeiro, a “mãe”. A escolha delas se deve pelo fato destes serem apontados respectivamente, como o fundador e o responsável por profissionalizá-lo. Ao analisar os membros que recebem mais destaque na narrativa, objetiva-se apreender como o filme recupera e constrói um legado referente ao *desbunde* nos *Anos de Chumbo* (1968-1975) da ditadura civil-militar brasileira. E para compreender como essas biografias são construídas, é necessário atentar para o fato de como os procedimentos estéticos e técnicos da linguagem fílmica auxiliam a narração e servem como instrumento de confirmação dos argumentos apresentados.

Deve-se destacar também, a importância da escolha da microanálise (GRENDI, 2009), da microescala (GINZBURG, 2006) e dos resquícios indiciários (GINZBURG, 1989) do passado para trabalhar com memórias excluídas, compreendendo estas segundo a concepção gramsciana de visões marginalizadas na narrativa histórica (GRAMSCI, 2002).

A microanálise, permite, ao estabelecer relações entre o todo e os aspectos específicos (GRENDI, 2009), uma análise da conjuntura social e cultural, a qual possibilita acolher aspectos que passariam despercebidos em uma abordagem focada exclusivamente nas superestruturas. No caso deste artigo, o embasamento conceitual adotado permite compreender como o documentário, por meio de uma escala reduzida, possibilita apreender de modo mais amplo a atuação de homossexuais no período dos *Anos de Chumbo* (1968-1975), além de desconstruir categorias genéricas que colocariam uma diversidade de personagens em uma única condição ou conjuntura fixa.

Ao mesmo tempo em que traz ao presente personagens antes marginalizados e permite por meio de suas especificidades lançar novos olhares sobre o *desbunde* e a homossexualidade, o filme heroiciza biografias e não sublinha de modo claro que estes personagens não estão apartados da sociedade, observando tal passado de forma idealizada (GRENDI, 2009). Consequentemente, destaca-se como estes setores enquadrados como “marginalizados”, mesmo que tenham trazido importantes questionamentos de conceitos como gênero, identidade e sexualidade, devem ser analisados não como algo que está a frente de seu tempo, mas sim, como consequência de uma conjuntura específica marcada por questionamentos semelhantes que já vinham conquistando espaço na sociedade.

Isto não significa que o período da Ditadura não seja abordado, porém, este é entendido de

forma restrita, pois seleciona fatos para montar uma cronologia acerca daquilo que é considerado relevante, o que nos faz lembrar de que estamos tratando de uma narrativa mnemônica (NORA, 1993). Nesse sentido, os diretores visam reafirmar que o grupo rompia totalmente com o *status quo*. Ao não abordar de forma aprofundada o cenário cultural do pós-1968 (momento de instauração do Ato Institucional nº 5 (AI-5) e do fortalecimento da censura de livros, peças e músicas, além da perseguição e exílio de diversos artistas e intelectuais), a narrativa fílmica acaba não estabelecendo um diálogo entre a produção cultural do período a atuação do grupo.

No que se refere ao uso dos indícios (as lembranças daqueles que conviveram com os citados personagens e gravações caseiras, coletadas pelos diretores), pode-se apreender a *pretensão* de reconstituir um quadro mais completo de um passado tido como esquecido. Desta forma, percebe-se uma possibilidade de interlocução entre a ação destes e o papel do historiador em analisar o passado e compreendê-lo a partir dos fragmentos das lembranças.

Neste sentido, destaca-se o uso do conceito de “paradigma indiciário” como ferramenta importante para compreender de forma simultânea tanto como o processo de reconstituição do passado pelo documentário se dá, quanto como a partir dos indícios do passado em um nível mais restrito, permite compreender de forma mais ampla a atuação contracultural homossexual no período do regime militar. Ou seja, “a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar uma realidade complexa não experimentável diretamente. Pode-se acrescentar que esses dados são sempre dispostos pelo observador de modo tal a dar lugar a uma sequência narrativa” (GINZBURG, 1989, p.152), e tais indícios são relacionados a um contexto mais amplo em que se inserem para que tal narrativa ganhe um sentido almejado.

As lentes da câmera e a reconstrução de um passado enquadrado como esquecido: Rememoração, recuperação e o discurso da genialidade

Antes de abordar as suas trajetórias enquanto parte dos Dzi Croquettes, os diretores buscam analisar suas vidas anteriormente ao grupo, mostrando suas atuações dentro dos contextos culturais mais amplos em que se inseriam e destacando sua participação ativa nos meios da música, teatro, artesanato e dança, por exemplo. Mesmo que a narrativa esteja mais centrada em tratar das trajetórias a partir da fundação do grupo, a inserção de fatos relativos à vida dos dois artistas anteriormente ao grupo tem como função primordial confirmar a genialidade dos dois, e por extensão do grupo, ao tratar de suas trajetórias, e construir um retrato humanizado. Ou seja, através da inserção dos relatos de ex-integrantes e pessoas com quem conviveram, fotos e gravações caseiras dos dois, há uma junção de memórias anteriormente fragmentadas, através do uso do *tempo*

revertido, que Martin (2003) define como recurso cinematográfico para representar o retorno a um passado e sua reconstituição.

Neste sentido, o uso de múltiplas testemunhas sobre os biografados, onde há uma mescla do presente objetivo e passado subjetivo, não apenas serve como elemento estruturante da narrativa, mas é utilizado para embasar os argumentos apresentados e mostrar por diversos ângulos as marcas que estes deixaram nas pessoas com quem conviveram. Tal processo também toma forma a partir do uso de uma abordagem que estabelece uma linearidade temporal, entre os fatos apresentados, levando em conta “as alternâncias de automatismo e consciência clara da vida real, e sobretudo, a decantação que se produz na memória em benefício apenas dos acontecimentos que [...] ‘concernem’ diretamente e em profundidade” (MARTIN, 2003, p.222) Na narrativa sobre a trajetória de Wagner Ribeiro, situada entre os instantes 00:21:50 e 00:28:04 do documentário, há a ampla utilização de entrevistas com pessoas que o conheceram, filmagens pessoais e cenas do espetáculo para compor um retrato daquele que nomeou os *Dzi Croquettes*.²

Nascido em 1936, era oriundo do interior de São Paulo, tendo crescido em uma família numerosa e religiosa, segundo Tonelli e Lacerda, ex-integrantes do grupo, veio ao Rio de Janeiro estudar medicina, porém abandonou o curso para estudar teatro e viver do artesanato (DZI CROQUETTES, 2009, 00:21:56-00:23:16). O destaque às múltiplas atuações de Wagner no campo artístico pelos entrevistados, cujas relatos e narrativas põem em contraponto à sua criação em uma família religiosa, que embasava sua visão de mundo em uma crença que o punha em conflito com sua própria identidade, mas que mesmo assim não serviu de entrave à sua intensa participação na cena contracultural, demonstra um enquadramento dos fatos (POLLAK, 1989), o que reforça uma narrativa que demonstra o caráter contestador do biografado.

Figura 1 – A inserção de vídeos caseiros, como o que Wagner Ribeiro aparece cantando a canção *Vingativa*, de sua autoria e interpretada pelas Frenéticas, é utilizada de forma a confirmar o argumento de Sandra Pêra anterior à sequência, de que este era um compositor talentoso e criativo.

² Em depoimento aos diretores, no trecho entre 00:28:11 e 00:28:19, Bayard Tonelli, destaca que a ideia de fundar um grupo de teatro surgiu como resultado de um encontro informal entre amigos, onde Wagner Ribeiro apresentou a ideia do espetáculo e o texto, no ano de 1972. Neste mesmo encontro, segundo o depoimento de Benedicto Lacerda, também ex-integrante dos *Dzi Croquettes*, e Tonelli, o nome é decorrente do fato de estarem comendo croquetes e de terem se inspirado no grupo teatral contracultural *The Cockettes*, como consta na sequência entre 00:28:45 e 00:29:12. Lacerda, dentro da mesma sequência, alega que a escolha do nome se deve também ao fato de que, tal como os salgados, eram igualmente compostos de carne.



Fonte: DZI CROQUETTES, 2009, 00:22:29

Desta forma, ao destacar o aspecto do rompimento com tais normas a partir de uma sua atuação artística que se propunha a desafiar o *status quo* moral e comportamental, o documentário omite se em algum momento Wagner chegou a ter uma convivência conciliada com as normas sociais que vigoravam à sua volta. E a exclusão deste aspecto se deve ao enfoque dos diretores em mostrar como a “mãe” do grupo, e por extensão, todo este, foram um ponto de virada na forma como gênero e sexualidade passaram a ser compreendidos dentro da sociedade brasileira do período.

Ainda no que se relaciona à apresentação de seu lado pessoal, é também apresentado como alguém multitalentoso e com grande aptidão à comédia. Desenhava os trajes dos espetáculos e compunha esquetes e canções, não apenas para as apresentações, mas também para grupos musicais de destaque do período, como *As Frenéticas*, grupo formado em parte por moças que eram tientes dos *Dzi Croquettes*. Anteriormente à fundação do grupo, foi também fundador da *Feira Hippie de Santa Tereza*, como argumenta Lacerda (DZI CROQUETTES, 2009, 00:22:06-00:23:47).

Deve-se destacar, neste trecho, o uso do recurso do plano de detalhe, quando Elke Maravilha, que era sua amiga íntima, apresenta uma das obras confeccionadas por Wagner. No contexto de não apenas apresentar as suas qualidades enquanto artesão, mas confirmar o que é apresentado, no trecho entre 00:23:34 e 00:23:37, há um enfoque nos detalhes da peça. Como destaca Martin (2003), a apresentação de um sentido é dada através da escolha de um ângulo anormal, que permite apreender um sentido preciso que não seria percebido no mero registro mecânico da cena e sem a apresentação de um contexto.

Figuras 2 a 4 – O uso de plano de detalhes, em conjunto com a fala de Elke Maravilha funciona como um elemento de corroboração sobre o talento de Wagner Ribeiro enquanto artesão e desempenha um papel importante em mostrar o seu legado no presente.



Fonte: *DZI CROQUETTES*, 2009, 00:23:32 – 00:23:38.

Ao buscar construir um retrato do lado pessoal de Wagner, os diretores objetivam mostrar como este lado influenciou a forma como Wagner concebeu e dirigiu o grupo (*DZI CROQUETTES*, 2009, 00:24:16-00:25:19). É apresentado por Elke como um “canceriano louco, genial, fantástico, trabalhador” (*DZI CROQUETTES*, 2009, 00:24:13 – 00:24:15), segundo Elke Maravilha, e como alguém que assumia para si um papel de profeta do grupo, pregando o amor³ ao público. E dentro do objetivo de explorar este lado, os diretores inserem na narrativa fatos não apenas sobre sua carreira, como já demonstrado, mas também da época em que vivia com a sua família no interior de São Paulo. Desta forma, visam mostrar como tais vivências influenciaram a sua própria atuação dentro dos *Dzi Croquettes*.

Tal fator se pode ser apreendido ao se explorar a questão de que, sendo oriundo de uma família numerosa, este aspecto é trabalhado como elemento que influenciou na organização do grupo, apresentado também como resultante de um desejo de Wagner, que, segundo Bayard Tonelli, um dos ex-integrantes, tinha um texto para o espetáculo, porém, este nunca havia sido montado (*DZI CROQUETTES*, 2009, 00:29:32-00:29:43).

A sequência do documentário destinado a abordar a trajetória de Lennie, pode ser dividida em três partes distintas, mas inter-relacionadas. A primeira, aborda como Lennie, cantor, ator e dançarino estadunidense nascido em Nova York em 1937, mas naturalizado brasileiro e falecido em 1994, conheceu o grupo através dos relatos de Ciro Barcelos e Luís Carlos Miele durante a

³ A frase “Só o amor constrói”, que Wagner constantemente recitava nos espetáculos do grupo, é apresentada pelas falas de Reginaldo de Poly (a “Pata”), Bayard Tonelli e Lidoka, no trecho entre 00:24:26 e 00:24:36, como sua fala mais memorável.

apresentação do espetáculo *Dzi Família Croquettes* na Boate *Casanova*,⁴ situada no bairro da Lapa. (DZI CROQUETTES, 00:30:39-00:33:29)

A segunda (DZI CROQUETTES, 2009, 00:33:30-00:47:06), se inicia narrando a chegada de Lennie Dale ao país, ao qual chega para realizar um espetáculo de dança. À época, já era visto como uma promessa da Broadway, segundo Miele (DZI CROQUETTES, 2009, 00:33:34-00:33:38; 00:33:44-00:33:46). Simultaneamente, é apresentado por César Camargo Mariano como um grande músico que ensinou aos músicos brasileiros novas técnicas de iluminação e planificação de áudio (DZI CROQUETTES, 2009, 00:37:26-00:37:31).

Já o crítico de música Nelson Motta, como uma figura irreverente, carismática e muito popular na região boêmia do *Beco das Garrafas*, dotado de grande sensibilidade musical e que participou do desenvolvimento da *bossa nova*, movimento musical que vinha conquistado cada vez mais visibilidade (DZI CROQUETTES, 2009, 2009, 00:36:11-00:36:15). Nos dois primeiros trechos, há o aspecto comum de um enfoque na personalidade de Lennie, representado como alguém com uma mentalidade à frente de seu tempo.

O terceiro trecho, situado entre 01:32:50 e 01:35:16, tem como cerne tratar dos últimos anos de vida deste, quando pede para realizar uma apresentação do grupo como seu último desejo, segundo Ciro Barcelos (DZI CROQUETTES, 2009, 01:32:50-01:33:04). À época, o “pai” do grupo, já consciente de sua sorologia positiva, começava a manifestar os sintomas da AIDS, que progressivamente o debilitavam.

Nas sequências dedicadas a falar do “pai” e da “mãe” do grupo, tal como naquelas que tratam dos outros integrantes, a inserção e sobreposição de imagens, sons e vídeos de suas apresentações e ensaios, em conjunto com os relatos que entrecortam as imagens, tem uma função não apenas estética, servindo também como instrumento de validação dos argumentos que o mostram como pessoas multitalentosas.

Neste aspecto, deve-se destacar o papel da imagem fílmica como elemento de análise historiográfica que não pode ser pensado como uma mera reprodução da realidade concreta, mas como elemento que a manipula e a transforma, atribuindo-lhe novos significados e interpretações, como destaca Napolitano (2005). Ou seja, as imagens não são nem elementos neutros e nem apenas uma ilustração dos relatos, mas constituem e substanciam as narrativas.

⁴ É interessante notar que, ao apresentar a referida boate, os diretores utilizam o recurso de *travelling para frente*, que Martin (2003) apresenta como sendo um recurso utilizado para realçar um elemento dramático importante, que no documentário, se refere ao resgate de uma memória até então esquecida. O tom sépia, assume a função não apenas de representar um passado, mas também de “traduzir simbolicamente [...] estados das almas” (MARTIN, 2003, p.61), representando o resgate deste.

Figuras 5 e 6 – A sobreposição de imagens de apresentações em sequência aos depoimentos de Cláudia Raia e Liza Minelli, através do recurso de *tempo revertido*, objetiva tanto materializar imagedicamento ao público a revisitação a antigas memórias, quanto a sensação de deslumbramento despertada pelas apresentações de Lennie Dale.



Fonte: *DZI CROQUETTES*, 2009, 00:42:58 – 00:43:05

No processo de construção de uma narrativa sobre um passado, o destaque à trajetória anterior de Lennie Dale e Wagner Ribeiro e o uso dos relatos de pessoas com quem conviveram, seja enquanto atuaram no grupo ou nos espaços artísticos e culturais em que se inseriam, tem o intuito de mostrar seu brilhantismo como aspecto que legou uma influência inovadora e marcante à cultura brasileira, seja no campo da música ou do teatro. Entretanto, mesmo que o documentário destaque uma imagem heroificada dos dois artistas, não exclui de suas biografias os seus problemas, construindo um retrato mais aprofundado de suas trajetórias. Desta forma, mesmo que o enfoque nas biografias esteja mais centrado em afirmar o caráter genial dos dois artistas, os diretores buscam mostrar um retrato humanizado, onde a recuperação de sua memória não exclui a abordagem de aspectos dissonantes.

A inclusão destes aspectos dissonantes, com o intuito de conferir humanidade e profundidade às biografias, reflete um processo de enquadramento da memória no qual as lembranças, podendo ser interpretadas de formas diversas (POLLAK, 1989), são utilizadas com o objetivo de construir junto ao público uma recuperação do passado que ao mesmo tempo em que retira de marginalidade tais recordações sobre a contracultura brasileira, permite que os espectadores apreendam as sensibilidades destes personagens. Em suma, ao mesmo tempo em que este enquadramento heroifica a atuação da “mãe” e do “pai” do grupo, mostrando-os como

brilhantes e inovadores, ao mesmo tempo estabelece uma relação de proximidade entre estes e os espectadores do documentário ao mostrar seu lado humano.

No caso de Lennie Dale, este aspecto é sensível nos relatos de Leiloca, Cláudia Raia, Benedicto Lacerda e Nêga Wilma, ex-governanta do grupo, onde é apresentado como alguém onde o rigor no palco contrastava inversamente como alguém exagerado, “porra louca” e extremamente emotivo, na sequência entre 00:43:20 e 00:45:12. Ao se falar de Wagner, fala-se principalmente dos problemas que teve para aceitar sua homossexualidade em decorrência da criação religiosa que recebera e que fazia com que este se sentisse culpado em ser como era. Ao inserir a questão de sua origem em uma família religiosa, cujos valores impactaram na relação deste com a sua própria homossexualidade, e sua posterior atuação em um grupo apontado como elemento catalisador em alterar as percepções sobre os limites fluidos entre masculinidade e feminilidade, busca através da apresentação de aspectos contrastantes, fornecer um embasamento para justificar o quão revolucionária sua trajetória foi.

Este fato se faz presente no relato de Bayard Tonelli que fala de Wagner como sendo “terrível no lado dele católico, cristão, da culpa pelo homossexualismo [sic]” (DZI CROQUETTES, 2009, 00:24:02 – 00:24:07) e também na fala de Lidoka, que argumenta que ao se descobrir enquanto homossexual, Wagner chegou a ficar meses sem sequer conseguir andar devido à culpa, na sequência entre 00:24:07 e 00:24:11. Consequentemente, através do relato das dificuldades iniciais de autoaceitação e o temor pelo não enquadramento dentro dos padrões heteronormativos, aspectos estes que ainda se fazem presentes nas vivências LGBTQIA+ ainda na atualidade, ao mostrarem sua autoaceitação e a criação de um grupo teatral que parodia e destrói a rigidez entre um campo e outro, os diretores criam condições para o estabelecimento de uma forma de identificação entre quem é retratado e o público que almeja representar.

Mesmo que o enfoque do documentário, ao tentar recuperar o legado dos personagens citados, se centre mais em afirmar o caráter de genialidade e contribuições à cultura brasileira, a inclusão de aspectos como problemas de convivência entre os membros da equipe e dificuldades pessoais visa construir um relato que genializa seus objetos de pesquisa, mas também os humaniza, aproximando-os do público. De tal forma, no processo de reconstrução e recuperação do legado dos dois biografados, é de suma importância destacar a função dos relatos não apenas em relação ao que dizem, mas como o dizem. E nesta perspectiva, é fundamental também pensar os relatos como elementos que carregam um aspecto emocional que influencia a forma como o que é relatado é recebido e interpretado pelo ouvinte.

Sendo assim, o impacto da fonte oral, enquanto elemento portador de uma dimensão emocional que influencia a forma como o conteúdo é recebido, permite uma nova forma de apreender as atuações e impactos destas duas figuras ligadas ao *desbunde*, de uma forma que não seria recebida de maneira semelhante caso fosse expressa exclusivamente por meio da escrita. A menção aos aspectos pessoais de Wagner e Lennie, como forma de demonstrar como suas personalidades, abordadas como geniais, mas ainda assim dotadas de humanidade, influenciaram na forma como o grupo atuou e impactou a cultura brasileira, aparecem por meio da exploração de suas características pregressas (AMADO, 1995).

Neste sentido, destaca-se o papel da verbalização das lembranças como elemento que não apenas cria uma linha narrativa coerente (AMADO, 1995), mas confere sentido às atuações dos biografados. Assim, deve-se destacar dois fatores: a rememoração não é apenas um evento racional de verbalizar e organizar eventos dos passados, mas que também é filtrado pelas emoções e aspirações daquele que narra; e que o processo de escuta e interpretação das informações é filtrado pela bagagem cultural, social e emocional daquele que ouve (COSTA, 2014).

No caso do presente artigo, é necessário também destacar a participação do pesquisador enquanto elemento que também filtra as informações narradas sobre os biografados, e as reinterpreta levando em conta as demandas que orientam seu próprio processo de análise da fonte. Desta forma, o documentário é fruto de demandas pessoais dos diretores, os quais pretendem “recuperar” um passado “esquecido”, o que acaba por moldar uma abordagem que enquadra as trajetórias dos ex-integrantes do grupo como personagens à frente de seu tempo. Tal perspectiva é decorrente também da ligação afetiva da diretora com os *Dzi Croquettes* e pode ser apropriado como reflexo da leitura do próprio historiador, o qual objetiva analisar criticamente como esta memória representada pelo filme ressignifica um determinado passado por meio do presente. Ou seja, ao utilizar os relatos do filme, este

reinterpreta o mundo do narrador pautado na sua própria visão de mundo, nos seus valores culturais – é a interpretação do outros, uma interpretação da interpretação. E por fim, nessa cadeia sucessiva de interpretações, o pesquisador ainda leva em conta os seus possíveis leitores, em geral acadêmicos, com culturas diversificadas. É no quadro dessas diferenças culturais que ele confere sentidos aos fatos, às informações coletadas durante a pesquisa (COSTA, 2014, p.63).

O ato de interpretar o que é narrado é um processo de “viagem dialógica pelo cotidiano do mundo afetivo, social e cultural do outro – o narrador” (COSTA, 2014, p.48), sendo que, no processo de interpretar o que é dito por este outro, envolve um debate entre a subjetividade do que ouve e do que narra. Ou seja, tal processo é

uma viagem pelo imaginário do outro, na busca de decifrar o indizível, o sentido oculto do que é dito; é possibilitar que a pluralidade de sentidos se manifeste na construção do conhecimento histórico; é também permitir que na construção desse conhecimento aflore a polifonia de vozes que se esconde no corpus pesquisado; é, antes de tudo, dar visibilidade ao outro, deixar que a voz do outro aflore no texto interpretativo (COSTA, 2014, p.51).

Ainda no que se refere às ações de de narrar e escutar, destaca-se a importância da dimensão afetiva como fio condutor que influencia a forma como o que é escutado é trabalhado dentro da narrativa fílmica. Destacando o papel do filme como elemento que comemora aquilo que é tratado como “esquecido” e como algo embaraçado em sua própria memória (como explicitado pela diretora entre 01:42:28 e 01:42:39), é de se destacar que mesmo as ações cotidianas nas vivências dos biografados se tornam portadores de um significado especial e possuidores de uma aura que explica o caráter inovador do grupo em decorrência do brilhantismo de seus dois membros que eram os cabeças da família *Dzi Croquettes*.

Ou seja, destaca-se neste caso, a importância da fonte oral como elemento que permite apreender as diversas nuances referentes às formas como a memória reconstrói os fatos do passado, visto que a linguagem não se restringe a “traços segmentários (grafemas, sílabas, palavras e sentenças). Mas [...] também é composta por [...] conjunto de traços [...] que não podem ser contidos dentro de um único segmento” (PORTELLI, 1997, p.26-27), e que, em conjunto com a

posição e o exato comprimento da pausa têm uma importante função no entendimento do significado do discurso [...] Muitos narradores desviam-se de um tipo de ritmo para outro na mesma entrevista, quando sua atitude em relação à matéria em discussão muda. Naturalmente, isto pode ser percebido se se ouve, não se se lê (PORTELLI, 1997, p.28).

Ao se pensar o documentário e seu posicionamento como instrumento para modelar e expor memórias enquadradas enquanto marginalizadas, especialmente no caso de Wagner Ribeiro e Lennie Dale, a dimensão emocional representada pela oralidade, portanto se configura como aspecto importante para compor um retrato mais aprofundado, mostrando como as suas personalidades tiveram impacto não apenas na fundação e atuação do grupo, mas nas pessoas com quem conviveram e suas trajetórias artísticas.

O uso de uma escala reduzida, focada na atuação do grupo e nas trajetórias de Wagner e Lennie, permite entrever essas trajetórias de forma mais intimista, por meio do uso de vídeos caseiros e relatos de pessoas que com estes conviveram uma nova perspectiva sobre o teatro contracultural brasileiro e as vivências no interior desta. A microescala, enquanto método que permite compreender os diferentes comportamentos presentes nos grupos sem deixar de atentar para as suas relações dialéticas com o entorno. Tal abordagem permite-nos aprofundar nossa análise sobre setores sociais que até então não se faziam presentes em historiografia focada nos eventos e

espaços políticos de onde estavam excluídos, ou se muito, sub-representados (GINZBURG, 2006). Como consequência, ao deslocar o

fenômeno para o indivíduo e para os mecanismos interativos, as dinâmicas reconstituídas seguem as referências simbólicas e os espaços de relações que foram pertinentes nas diversas e sucessivas perspectivas individuais. Elas atravessam os espaços [...], fazendo aparecer os conjuntos, sempre particulares, que pesaram não apenas nas escolhas dos atores singulares mas também em evoluções globais (GRIBAUDI, 1998, p.130).

Figuras 7 a 9 – Sequência onde Ciro Barcelos relembra seu último número com Lennie Dale quando os *Dzi Croquettes* remontam seu primeiro espetáculo em 1988, como último desejo deste. O uso do tempo revertido e a sobreposição de imagens da última apresentação com fotos antigas de ensaio tem o intuito de materializar visualmente as memórias sendo revisitadas.



Fonte: *DZI CROQUETTES*, 2009, 01:34:28 – 01:34:48

Neste aspecto, ao focar na trajetória do grupo e dar enfoque às biografias individuais, o filme pode ser pensado como fonte mnemônica para analisar como a contracultura brasileira no contexto da Ditadura Militar radicalizou os questionamentos trazidos por grupos como os *Dzi Croquettes* (*DZI CROQUETTES*, 2009, 01:04:20-01:06:28). Desta maneira, o documentário se insere na perspectiva de

discursos nacionais e transnacionais da memória histórica, [...] que têm explorado esta dimensão da memória por caminhos bem distintos. [...] são documentários que trabalham a memória do Brasil na sua dimensão pública e que fazem parte de um processo econômico-cultural mais amplo, onde o privilégio contemporâneo dado ao passado remete, entre outras coisas, a um desejo de remexer as codificações da história nacional (FRANÇA, 2008, p.2).

A escolha pela redução na escala no documentário, embora não fale das atrocidades cometidas durante o período dos *Anos de Chumbo*, cita dados sobre a ditadura (*DZI CROQUETTES*, 2009, 00:00:56-00:01:48) para introduzir ao espectador o contexto histórico em

que os *Dzi Croquettes* atuaram, abre um campo de possibilidades para permitir como em um contexto marcado pelo acirramento da repressão, novas formas de resistência ao autoritarismo se forjaram. Ou seja, o processo histórico é trabalhado através de como este

se desdobra por meio de dinâmicas que põem em jogo configurações sociais complexas, que são não-lineares e, a cada momento, imprevisíveis. Essa noção de imprevisibilidade é a que [...] parece esclarecer melhor o nível em que se situa a análise microssocial: o de uma causalidade que é, a cada momento, pensada como abertura (GRIBAUDI, 1998, p.129).

A memória do acontecimento, com a redução de escala adotada no filme, é fixada de um modo que se assemelha a uma parada fotográfica focando-se tanto em imagens emblemáticas quanto em fluxo de imagens, que, em conjunto com os depoimentos, servem de fio condutor à narrativa (PEDON, 1997 apud GERVEAISEAU, 1997).

No documentário, este aspecto é perceptível, por exemplo, no uso da justaposição de elementos distintos, como manchetes de jornais franceses intercalados com cenas da apresentação do grupo durante sua turnê à Europa e depoimentos de pessoas que assistiram aos espetáculos (DZI CROQUETTES, 2009, 01:14:04-01:17:28). O uso deste recurso, como destaca Martin (2003), que mescla elementos díspares, mas que podem ser relacionados entre si, tem como objetivo demonstrar e confirmar o caráter *avant-garde* do conjunto em sua totalidade e dos seus integrantes, por meio do uso da justaposição de elementos distintos.

É importante destacar que, embora a microanálise permita através da escolha de elementos marginalizados passe “a valorizar personagens anônimos, acontecimentos que passaram despercebidos ou que não são mais lembrados, ou ainda, que não serão contados pela história oficial do Brasil” (GUEDES, 2015, p.48), o documentário não é produto de uma história feita pela comunidade LGBTQIA+, mas sim de um olhar *de fora*, que alguém que conviveu com esta e produz uma narrativa. Porém, ainda assim representa um importante elemento em incluir na narrativa sobre o passado anteriormente ignorado, que é recordado por meio de uma narrativa fílmica e procedimentos cinematográficos que objetivam não apenas observar o legado, seja do grupo ou dos biografados que servem de objeto ao artigo, mas também afirmá-lo e expandi-lo ao explorar como, tanto individualmente quanto coletivamente, tais atuações influenciaram a cena teatral e musical brasileira no período e posteriormente.

Tal perspectiva do documentário permite, portanto, uma interlocução com a preocupação recente da historiografia em analisar conjunturas mais amplas, a partir de um olhar centrado em escalas reduzidas, representadas pela biografia, que se posiciona como um novo “centro das preocupações dos historiadores” (LEVI, 2006, p.167). Sendo assim, através do enfoque nas

biografias e nas fontes orais, busca-se através das referências indiciárias (GINZBURG, 1989) inserir na narrativa historiográfica personagens até então marginalizados.

Porém, é necessário destacar que o estudo biográfico não pode ser considerado como sinônimo de micro-história, pois esta exige o estabelecimento de uma interlocução entre as escalas *micro* e *macro*, enquanto o estudo biográfico em si está focado em compreender como alguém foi lembrado ou representado em vida.

E, no que tange à análise da fonte oral representada pelo filme, e seu auto-imbuído papel de tirar do esquecimento memórias subterrâneas (POLLAK, 1989), é de suma importância ao examiná-la historiograficamente, considerar que sua linguagem e seus códigos que constituem o filme, estando compostos de aspectos que não podem ser reproduzidos de forma apurada na escrita, como os tons que representam sensações “também são portadores do significado. A fileira de tom e volume e o ritmo do discurso [...] carregam implícitos significados e conotações irreproduzíveis na escrita. A mesma afirmativa pode ter consideráveis significações contraditórias, de acordo com a entonação do relator” (POLLAK, 1989, p.27).

Este aspecto é especialmente sensível no trecho em que Benedicto Lacerda fala de como Wagner Ribeiro foi responsável por transformar sua visão de mundo. Se ao conhecer este, Benedicto dizia que acreditava que a mudança viria somente através da luta armada, argumenta que após conhecê-lo, foi convencido de a melhor maneira de transformar o mundo seria através da arte:

Quando eu fui dizendo a ele que eu achava que só tinha um jeito da gente conseguir mudar alguma coisa nesse país, que era a luta armada, ele então me convenceu. Eu lembro até hoje, dele dizer: Criança! Porquê que em vez de a gente, é... com armas, porquê que não se faz arte, que é muito melhor? (DZI CROQUETTES, 2009, 00:24:36-00:24:56)

Especificamente a partir de 00:24:52, é possível apreender como a dimensão emocional representada através da voz e da linguagem corporal, e a ênfase neste aspecto através do *travelling para frente* e o uso do Plano de Detalhe, destacando as lágrimas nos olhos de Lacerda, servem como instrumentos para capturar em profundidade o legado emocional deixado por Wagner sobre os outros integrantes através de meios não-verbais.

No caso das emoções relacionadas às lembranças de Lennie Dale, pode-se citar a presença destes aspectos, por exemplo, quando Ciro Barcellos relembra o último número realizado com Lennie (DZI CROQUETTES, 2009, 01:33:58-01:34:50). Neste trecho, há, além do uso do *travelling para frente* para mostrar a expressão facial de emoção com relação a este evento, a inserção de cenas do referido número e fotos antigas, que de modo não-verbal expressam o ressurgimento das lembranças. Tais aspectos, de emoções diversas, não conseguiriam ser expressas

de modo apurado somente através da escrita.

Este aspecto demonstra, portanto, a necessidade de uma análise que leve em conta simultaneamente a dimensão narrativa em conjunto com os aspectos técnicos e estéticos das filmagens. Ou seja, para compreender de forma aprofundada como o filme constrói as biografias, é necessário salientar como não é possível separar essas dimensões que estão interrelacionadas. De tal maneira, tais aspectos desempenham um papel igualmente importante em conjunto com o ato de relatar, completando-o e expandindo seus sentidos para além do uso de elementos verbais. Destacando o já citado posicionamento do documentário, pensado pelos diretores como elemento que recupera um passado marginalizado na memória coletiva, o uso conjunto da linguagem verbal e da linguagem cinematográfica objetiva amplificar perante ao espectador a importância do grupo para a cultura brasileira, através do uso de recursos como

a ‘velocidade’ da narração, isto é, na proporção entre a duração dos eventos descritos e a duração da narração. Um informante pode relatar em poucas palavras experiências que duraram longo tempo ou discorrer minuciosamente sobre breves episódios. Essas oscilações são significativas, [...] apoiar-se em um episódio pode ser um caminho para salientar sua importância [...]. Em todos os casos há uma relação entre a velocidade da narração e a intenção do narrador (PORTELLI, 1997, p.29).

E no caso dos relatos que envolvem especificamente as lembranças sobre Wagner ou Lennie, tais dimensões também assumem um papel de mostrar o quão intensas as marcas deixadas por estes foram. Assim como no caso do anteriormente citado, relato de Benedicto Lacerda sobre Wagner, o mesmo aspecto se nota na maneira como Cláudia Raia relata o quanto Lennie foi importante na sua formação enquanto atriz, e que mesmo com a morte deste, ainda sente sua presença a acompanhando: “Ele tá aqui, ó! Eu sei que tudo que eu vou dançar, tudo que eu vou cantar, tudo que eu vou fazer, ele tá aqui! Então eu não perdi ele, ele tá dentro de mim!” (DZI CROQUETTES, 2009, 01:35:07- 01:35:17). Neste sentido, o uso do Primeiro Plano, ao permitir focar nas expressões faciais emocionadas da atriz, permite, em conjunto com o elemento narrativo, trazer junto ao público a confirmação do argumento dos diretores a respeito da genialidade dos dois.

E sendo estes meios não-verbais, representados pelos efeitos de câmera, a linguagem corporal e as mudanças no tom de voz, elementos fundamentais para compreender o sentido do documentário, deve-se salientar que não devem ser postos em segundo plano na análise de como as biografias são constituídas e recuperadas através do filme, visto que a dimensão das lembranças pessoais e as emoções suscitadas por estas são parte do objetivo do documentário. Consequentemente, ao se falar de como o processo de recuperação das biografias dos dois toma forma e como estas são trabalhadas ao longo do documentário, apreende-se como fundamental que,

para compreender de forma mais aprofundada o objetivo do documentário, é importante destacar como o aspecto não-verbal e subjetivo são elementos estruturantes na construção da narrativa.

Ou seja, não podem ser analisados como fatores secundários e com uma função restrita a um aspecto meramente estético e ilustrativo, mas como elemento significativo, e que na análise historiográfica de fontes audiovisuais devem ser levadas em conta para uma compreensão que capte em sua totalidade o papel da subjetividade como elemento que influencia na forma como os discursos sobre o passado são construídos e levados junto ao público, influenciando suas percepções sobre o mesmo.

O documentário, portanto, mesmo que não tenha como seu foco falar da vida dos membros em si, visto que a forma como as apresenta está mais centrada em relacioná-las às suas atuações dentro do grupo, ainda assim tem um papel importante em inserir na historiografia relativa à Ditadura, temas, como a homossexualidade e a contracultura.

Há, conseqüentemente, por meio da narrativa fílmica e do uso dos relatos, a criação de um espaço privilegiado para inserir enquanto elementos participantes na história, personagens que sob a historiografia tradicional, não teriam voz por não se inserirem, por exemplo, nos espaços políticos institucionais. Desta forma, o filme, ao partir de experiências e memórias pessoais, se constitui como um campo privilegiado para resgatar fatos e personagens marginalizados, que

torna a escrita de si ensejo para religar a memória a sua natureza processual e reinscrevê-la no presente. Em sua recusa em oferecer-se congelado e pronto a ser acessado, o passado só pode surgir na relação com o presente que o ativa [...]. Nessa medida, ao contrário de pensar a memória como inerte, apartada do cotidiano, a ser resgatada por um movimento histórico de preservação e reconstrução do passado [...] A memória, para qual esse cinema é capaz de se por a trabalhar, nasce das múltiplas possibilidades de evocação e invenção que “o estar diante do” esquecimento, no ato do fazer fílmico, gera, portanto é, como queria Benjamin, imanente e infinita. A política da rememoração aparece na medida em que a dimensão subjetiva do cinema pode nos ensinar – a partir de sua lida aberta e sempre renovada com o passado (porque cravada no terreno da experiência particular, vivida no corpo e no gesto de escritura que a conforma) –, sobre um inconsciente da história (BENJAMIN, 1994 apud VEIGA, 2016, p.189-190).

E nesta perspectiva, o filme, mais do que recuperar memórias marginalizadas, também funciona como um instrumento de aglutinação das lembranças fragmentadas, partido dos seus indícios e resquícios (GINZBURG, 1989) e de fatores como as suas latências (NORA, 1993) para retirá-la de um esquecimento que não esteve restrito ao campo acadêmico, mas à sociedade como um todo em decorrência da presença da homofobia ainda na atualidade.

Considerações Finais

Embora tenha havido um crescimento notório na historiografia sobre homossexualidade e

regime civil-militar, aspectos estes relacionados ao interesse sobre as memórias até recentemente não abordadas na historiografia da Ditadura, boa parte desta ainda se concentra no período de abertura, focando especialmente no surgimento de um movimento organizado de luta por direitos.

Mesmo que o supracitado grupo e os biografados, por extensão, não estivessem ligados a uma cultura engajada, focada em conscientizar as massas e tratar dos problemas socioeconômicos que afligiam o país através da arte, como no caso de grupos teatrais ligados à esquerda no período, é fundamental pensar como através do *desbunde*, representaram uma possibilidade de novas formas de vivência da sexualidade e identidade em um contexto marcado pelo conservadorismo.

No que tange também à historiografia sobre a homossexualidade e a contracultura no período dos *Anos de Chumbo*, é necessário destacar como nos *Dzi Croquettes* e nas biografias selecionadas as duas temáticas confluem e permitem que temas mais gerais possam ser analisados a partir de uma escala diminuída, que permite apreender de forma mais detalhada os cruzamentos entre estes campos. Um exemplo prático que ser citado é a questão de como através da biografia de Wagner Ribeiro, no caso uma micro-escala, pode se apreender como a cena *hippie* vinha ganhando espaço no país na década de 1970.

Ao falar da construção de memórias relativas a grupos minoritários, é de suma importância destacar o diálogo entre a temática das memórias marginalizadas e a escolha da pequena escala, percebida no documentário objeto de análise deste artigo no enfoque dado às biografias aqui analisadas. Através das biografias elencadas, é necessário destacar como os diretores entrelaçam as narrativas pessoais com eventos socioculturais mais amplos e buscam inseri-los na narrativa. É fundamental também dizer que, embora o documentário parta do presente, tomando como fio condutor da narrativa sobre Wagner e Lennie as lembranças pessoais de Tatiana Issa, o foco deste não está centrado apenas em compreender suas atuações nos contextos em que se inseriram.

Este fator pode ser apreendido no fato de que, mesmo que se fale sobre o impacto que os dois tiveram no desenvolvimento da cena artística alternativa belo-horizontina e carioca, como no caso do primeiro; ou na formação da bossa nova, como no caso do segundo, o elemento mais destacado é o legado destes para a posteridade. Ou seja, há um olhar do presente em direção ao passado pensando e (re)elaborando suas heranças na atualidade a partir da memória dos ex-integrantes e de outros artistas que conviveram com os dois.

É de suma importância notar como tal aspecto é trabalhado no documentário, que mescla um tom simultaneamente biográfico e historicista, construindo uma narrativa que trabalha as memórias em camadas que se interconectam, permitindo uma representação em que a história pessoal se

insere na história geral. Tal interlocução entre as memórias daqueles que conviveram como os dois biografados, objetiva pensar não apenas o impacto posterior dos dois biografados em si, mas busca capturar as marcas emocionais que ambos deixaram.

Desta forma, a dimensão emocional assume um papel importante em resgatar do esquecimento a atuação dos biografados (re)inserindo-os nas narrativas historiográficas sobre a contracultura e a homossexualidade no período dos *Anos de Chumbo*. Porém, justamente pelo fato de tal resgate se dar a partir de um aspecto emocional, ligado ao objetivo dos diretores em retirar do esquecimento a atuação do grupo a partir do documentário, é importante destacar como tal memória é resgatada.

Levando em conta o fato de tanto a memória quanto a linguagem fílmica não serem elementos neutros, mas que possuem aspectos seletivos (Napolitano, 2005; Nora, 1993) que destacam quais elementos são considerados os mais importantes e serem salientados, deve-se problematizar a forma como tais lembranças sobre o passado são trazidas para a atualidade. O citado aspecto é pensado como elemento que deve ser analisado de forma crítica ao se falar da construção historiográfica sobre a atuação do grupo, destaca-se como importante a necessidade de pensar se a narrativa cria uma imagem que monumentaliza o passado. Afirmar este aspecto não significa a negação da contribuição do documentário em retirar do esquecimento as trajetórias de Wagner Ribeiro e Lennie Dale, mas sim, pensar criticamente como este ato de retirar se dá. É necessário destacar também o diálogo com as memórias coletivas de artistas que viveram no período, caracterizando um processo de circularidade, demarcando o que Halbwachs (1990) denomina de uma tomada de referências a partir de um arcabouço comum.

Estas referências para reconstituir as trajetórias através dos relatos de vivências do público e de ex-integrantes com os dois, destacam como o individual e o coletivo não estão isolados um do outro, mas sim em constante contato e frequentemente se sobrepondo. Desta forma, as lembranças são utilizadas não apenas como elemento narrativo, mas como instrumento de corroboração com os fatos argumentos de uma genialidade que são mostrados nos trechos do documentário destinados a falar dos dois artistas.

E levando em conta o fato de que tanto a dimensão emocional destaca os aspectos mais importantes das lembranças para os entrevistados, quanto a linguagem fílmica seleciona através dos procedimentos imagéticos e audiovisuais, é importante destacar que, conseqüentemente, o resgate das trajetórias de Wagner e Lennie não podem ser pensados como elementos neutros.

Sublinhar este fator não significa retirar do documentário o mérito de trazer a um público

mais amplo novas memórias sobre o período da Ditadura e em inserir através do cinema, novos personagens na historiografia sobre a contracultura, os *Anos de Chumbo* e a homossexualidade; mas sim, reconhecer que a forma como tais trajetórias são reconstruídas é fruto de um processo de seleção focado em recuperá-las através de uma ênfase que destaca o seu legado para o tempo presente.

Referências

AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. **História**, v.14, 1995, p. 125-136.

BRAGA, Cíntia Guedes. **Desejos desviantes e imagens cinematográficas: a construção da subjetividade não heterossexual no cinema brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.

COSTA, Cléria Botelho da. A escuta do outro: os dilemas da interpretação. **História Oral**, v. 17, n. 2, 2014, p. 47-67.

ISSA, Tatiana, ALVAREZ, Raphael. **Dzi Croquettes**. Rio de Janeiro: TRIA PRODUCTIONS e Produções Artísticas e Canal Brasil, Imovision, 2009.

SARAIVA CONTEÚDO. **Entrevista com Tatiana Issa e Raphael Alvarez**. Saraiva Conteúdo [online], 2010.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. **Intexto**, v. 2, n. 19, 2008, p.1-14.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Orgs). **História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p.219-235.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: O cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. 1ª ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. Tradução de Fernando Pio de Almeida Fleck. São Paulo: Schwarcz, 1989, p.15-39.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 25 (1934): Às margens da história (História dos grupos sociais subalternos). In: _____. **Cadernos do Cárcere – Volume 5: O Risorgimento: Notas sobre a História da Itália**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRENDI, Edoardo. Microanálise e história social. In: ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de; OLIVEIRA, Mônica Ribeiro de. **Exercícios de micro-história**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p.19-38.

HALBWACHS, Maurice. Memória Coletiva e Memória Individual. In: _____. **A Memória**

Coletiva. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 1. ed. São Paulo: Edições Vértice, 1990, cap.1.

LEVI, Giovanni. Usos da Biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs). **Usos & Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006, cap. 12.

LOPES, Fernanda. Famosos se negam a sair do armário em série nacional sobre sexualidade. **UOL – Notícias da TV**, 2018. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/famosos-se-negam-sair-do-armario-em-serie-nacional-sobre-sexualidade--19838>. Acessado em 13 dez./2020.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

NORA, Pierre. Entre Memória e História – A problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História**, v.10, 1993, p.7-28.

PEREIRA JUNIOR, Jurandir Eduardo. **Nem homem, nem mulher, gente:** trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente. Dissertação (Mestrado em Teatro), Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2016.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, vol. 2. n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução: Maria Therezinha Janine Ribeiro. **Projeto História**, v. 14, 1997, p. 25-39.

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. **Contracampo**, v. 35, n. 3, 2016, p. 187-210.

Recebido em: 14 de dezembro de 2020.

Aprovado em: 09 de fevereiro de 2021.