

A CULTURA ANDRÓGINA NO BRASIL DO FINAL DO SÉCULO XX: DZI CROQUETTES, NEY MATOGROSSO E LAURA DE VISON

Walace Rodrigues¹

Resumo: O objetivo deste artigo é pensar sobre a importância do submundo cultural andrógino no Brasil e as potencialidades críticas que certas atividades artísticas ligadas a tal submundo fizeram florescer. Neste escrito buscamos trabalhar com conceitos (como cultura, submundo e androginia) e com personalidades do mundo do entretenimento (como o grupo Dzi Croquettes, o cantor Ney Matogrosso e a performista Laura de Vison) que marcaram uma época - as três últimas décadas do século XX - de profícua produção artística. Alguns destes artistas são desconhecidos do grande público, porém suas performances mostravam grande valor crítico e desconstrutivo.

Palavras-chave: submundo; cultura; androginia; artes.

Abstract: The purpose of this writing is to reflect on the importance of cultural androgynous underworld in Brazil and on the critical potential that certain artistic activities related to such underworld. In this paper I seek to work with concepts (such as culture, underworld and androgyny) and the world of entertainment personalities (such as group Dzi Croquettes, singer Ney Matogrosso and performance artist Laura de Vison) that marked a time of fruitful artistic production in the last three decades of the twentieth century in Brazil. Some of these artists are unknown to the general public, but their performances portrayed a critical and deconstructive value.

Keywords: cultural underworld; culture; androgyny; arts.

1 Professor da Universidade Federal do Tocantins. Doutor em Humanidades pela Leiden University, Holanda. E-mail: walace@uft.edu.br

Introdução

A arte dos atores performáticos está ligada a várias outras formas de arte: teatro, dança, música, maquiagem, moda, cenografia, entre outras. Tais artistas performáticos nos trazem um mundo paralelo de padrões de comportamento, questionando a ordem vigente das coisas sociais, da moral e dos corpos e de seus usos.

Podemos dizer que o tempo de trabalho dos artistas performáticos é um tempo circular, quase que ritual, que faz voltar em nós algo esquecido ou adormecido, que nos revolta, que nos acalma, que nos irrita, que nos acalanta. É um tempo de “comportamentos restaurados”, para usar a expressão de Schechner (2006).

É desta forma que este escrito tenta trabalhar poeticamente com artistas brasileiros que souberam usar a androginia como arma discursiva e expressiva. Os artistas que utilizamos como exemplo para este escrito são: o grupo Dzi Croquettes, o cantor Ney Matogrosso e a artista Laura de Vison.

Tais artistas nos deixam ver que suas performances participavam de um determinado submundo cultural, ativo no Brasil no final do século XX, um espaço de pensamentos críticos construídos a partir de performances artísticas únicas e inovadoras.

A poética de tais artistas se dá no espaço entre o aceitável socialmente e o inusitadamente “grotesco”, no espaço de gêneros indefinidos e através de mecanismos artísticos de protesto contra uma visão machista e autoritária durante o governo militar (vigente no Brasil de 1964 a 1985).

Desenvolvimento

Para começar bem este escrito, faz-se necessário caminhar por meio de alguns conceitos algumas vezes complicados e incertos, porém esclarecedores. O primeiro destes conceitos é o de “cultura”. Cultura é um conceito com raízes na antropologia e é conhecidamente um termo difícil de ser definido, o que causa certa imprecisão quanto aos seus vários usos.

Conforme Laraia (2003), Edward Tylor, em 1871, foi o primeiro estudioso a tentar definir o termo cultura dentro do ponto de vista da antropologia. Tylor buscou demonstrar que cultura também pode ser objeto de estudos, pois cultura poderia ser considerada como todo comportamento aprendido.

O antropólogo Clifford Geertz, na década de 1970, nos deu uma boa ideia do conceito de cultura enquanto uma teia de significações, onde todo comportamento humano é visto como ação simbólica. Portanto, é na ação social

que as formas culturais encontram uma articulação precisa. Utilizamos, aqui, uma passagem de Geertz (2008, p. 36) sobre a importância das significações simbólicas no âmbito da cultura:

(...) nós somos animais incompletos e inacabados que nos completamos e acabamos através da cultura – não através da cultura em geral, mas através de formas altamente particulares de cultura: dobuana e javanesa, Hopi e italiana, de classe alta e classe baixa, acadêmica e comercial. A grande capacidade de aprendizagem do homem, sua plasticidade, tem sido observada muitas vezes, mas o que é ainda mais crítico é sua extrema dependência de uma espécie de aprendizado: atingir conceitos, a apreensão e aplicação de sistemas específicos de significado simbólico.

Para o conceito de submundo cultural², arriscamo-nos a dar uma definição própria. O submundo cultural pode ser considerado como um mundo social “paralelo” àquele do dito “culturalmente normal”, visto por muitos como “menor”, “sem valor” ou “inferior”, porém constituindo uma realidade social legítima. Seus representantes estão à margem da sociedade burguesa e seguem padrões de comportamento considerados “inaceitáveis”. Utilizamos uma passagem do sociólogo Caldas (1986, p. 15) sobre este ponto:

(...) os padrões de conduta, que os antropólogos preferem chamar de padrões culturais. De início, uma questão que já se faz necessária: que padrões são esses? Trata-se de normas, regras, leis, convenções, condutas e um conjunto de valores que o indivíduo deverá respeitar e obedecer para manter o equilíbrio e o funcionamento normal da sociedade. Os padrões culturais são ainda “formas relativamente homogênicas e socialmente aceitas de pensamentos e ações, assim como objetos materiais que lhes são correlatos. Um padrão cultural resulta de interação social e exerce função de conservar uma forma de organização social. Cada sociedade ou grupo possui sanções específicas para prevenir ou punir desvios de seus padrões culturais. Os mais numerosos e funcionalmente mais importantes padrões de toda a cultura são os padrões de comportamento. Estes são representados pelos costumes e a moral, pelas leis e usos, destinados a moldar o comportamento dos indivíduos de um dado grupo social maior.

Por sua vez, a “androginia” pode ser vista como uma forma de apresentar-se socialmente, onde as pessoas não buscam características marcadamente femininas nem marcadamente masculinas, ou têm características consideradas do sexo oposto. Há uma “confusão” proposital entre uma aparência de homem e mulher, mesclando-se os traços masculinos e femininos. Muitas

2 Vale explicar que, em nosso entendimento, as pessoas que operam no submundo cultural de uma sociedade acabam por formar uma subcultura. Tal grupo de pessoas do submundo cultural trabalham dentro da lógica da contracultura, pois “combatem” a cultura padronizada (hegemônica) e os padrões do regime vigente. As pessoas que operam no submundo cultural, de alguma forma, lutam contra os mecanismos da cultura “dominante” que buscam moldar e homogeneizar os comportamentos sociais dos indivíduos (também em relação às questões de gênero).

vezes não conseguimos definir o sexo que tem uma pessoa andrógina somente olhando para ela. Androginia não tem nada a ver com orientação sexual, mas com formas do comportamento e aparência individual na sociedade. Nas artes, androginia pode ser vista como um artifício utilizado em apresentações performáticas para compor personagens estranhamente inusitados e absurdamente irreverentes em relação às normas socialmente aceitas.

Os artistas andróginos performáticos, analisados neste escrito, na tentativa de questionar valores sociais tidos como “normais”, reformularam as concepções de gênero vigentes, ironizando-as, jogando com elas. Nem homem, nem mulher, mas gente, um ser humano, uma pessoa, um cidadão crítico.

Os artistas andróginos também se utilizam, assim como os do grupo Dzi Croquettes, de uma multitude dos mecanismos de produção de discursos sobre a sexualidade. Lembremos que outros artistas da época do Dzi igualmente se utilizavam da irreverência como arma discursiva, porém não de maneira tão escrachada como o Dzi Croquettes. Alguns destes artistas foram: Maria Alcina, David Bowie e Mick Jagger, por exemplo.

Figura 1 - O grupo Dzi Croquettes em cena.



Fonte: <http://rogeliocasado.blogspot.com.br/2013/10/dzi-croquettes-texto-de-thayz-athayde.html>

Vale lembrar que em arte nada é gratuito, assim como nada é gratuito no uso da androginia enquanto material artístico. Muito pelo contrário, de uma forma de uso da androginia surgem outras mais instigantes, mais irreverentes, mais críticas, como aconteceu no Brasil.

Foi no começo da década de 1970 que surgiu o grupo Dzi Croquettes. O grupo era composto por 13 atores/dançarinos que se utilizavam de performances irônicas e inteligentes para compor seus espetáculos. Eles foram liderados pelo bailarino norte-americano Lennie Dale e pelo humorista e músico brasileiro Wagner Ribeiro.

O grupo era visto como um dos símbolos da contracultura da época, pois trazia em suas performances uma androginia que contestava os costumes sérios da ditadura militar que governava o país. De sapatos de salto alto, roupas femininas, maquiagem irreverente e brilhosa, barbas e pernas cabeludas, o grupo marcou a cena teatral brasileira e parisiense.

Vistos como um grupo que questionava a dura realidade vivida num Brasil governado pelos militares, acabaram quebrando tabus morais e artísticos da época. Muitos eram assumidamente homossexuais e criaram um linguajar próprio ainda hoje utilizado por vários gays brasileiros.

Para os artistas andróginos do Dzi Croquettes não importava ser homem ou mulher, mas gente, gente que pensava em meio a um regime repressivo. A androginia jogava com os papéis de gênero que estavam marcadamente situados nas mentes e calcados na sociedade brasileira da época, fazendo com que os espetáculos do Dzi Croquettes fossem censurados por várias vezes. Os censores não aceitavam um espetáculo tão fora dos padrões morais predominantes da época. A androginia marcava, então, sua forte presença nas artes performáticas brasileiras.

Porém, apesar de toda a censura às criações artísticas e críticas, os artistas do Dzi Croquettes não deixaram de existir e resistiram firmemente aos ataques dos censores. Schwarz (1978) nos diz que os artistas e intelectuais de esquerda marcaram o período da ditadura militar. Isso por causa do grande engajamento político de tais artistas e de suas efervescentes criações:

(...) para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

O Dzi Croquettes, com movimentos de dança extremamente bem executados, com uma teatralidade irônica muito inusitada, com suas roupas femininas, com seus corpos exuberantes e cabeludos, causaram uma revolução de comportamento, uma liberação de valores com relação aos padrões de masculinidade e de feminilidade tidos como “normais” e “aceitáveis” pela sociedade vigente da época.

Vale lembrar que os espetáculos do grupo Dzi Croquettes podem ser analisados e reconhecidos como performances artísticas. Para esclarecer que performances também existem em nossas vidas, tanto que arte e vida se misturaram, destacamos uma passagem de autoria de Schechner (2006, p. 28-29):

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais.

No que pese todo o alvoroço cultural causado pelas irreverentes apresentações do grupo Dzi Croquettes, a pesquisadora Freitas (2013) nos mostra que os artistas deste grupo sempre foram pouco lembrados na história do teatro e das artes visuais brasileiras:

Apesar de todo sucesso nacional e internacional, pouco se escreveu sobre os Dzi Croquettes. Na verdade, o grupo aparece vez ou outra em bibliografias que versam sobre homossexualidade no Brasil, geralmente como representantes de um ainda insipiente Movimento Homossexual Brasileiro, que se consolidaria apenas no final dos anos 1970. No que diz respeito especificamente ao campo historiográfico, observa-se a existência de uma grande lacuna: não há registros sobre o grupo seja na área teatral, seja no campo da dança. O “resgate” é feito a partir da produção do Documentário *Dzi Croquettes* (2009), idealizado por Tatiana Issa e Raphael Alvarez a partir de depoimentos de atores, bailarinos, cantores, diretores que acompanharam de perto a trajetória do grupo homônimo. Além desses, são utilizadas entrevistas dos integrantes remanescentes, bem como imagens e filmagens do grupo durante uma turnê feita pela Europa entre os anos de 1974 e 1975. (FREITAS, 2013, p. 2).

Apesar do relativo esquecimento, é factual que com o uso de uma gesticulação expansiva, de músicas cantadas ao vivo com vozes femininamente formadas, de uma sensibilidade artística única e de uma poética de “palhaços” do brilho e da purpurina, o grupo Dzi Croquettes marcou definitivamente uma época de criação estética e irreverência crítica no Brasil.

Indo pelo mesmo caminho e influenciado pelo grupo Dzi Croquettes, o cantor Ney Matogrosso, integrante do grupo “Secos & Molhados”, também artisticamente ativo a partir do começo da década de 1970, utilizava-se para compor seu personagem artístico os seguintes elementos: pintura facial em preto e branco (tal como uma máscara), corpo exoticamente exposto, um rebolado provocante, adereços de braços (pulseiras e braceletes) e pescoço, brincos, penas e panos como enfeites de cabeça e uma poderosa voz.

Em entrevista ao repórter Lichote (2014) da revista Azul Magazine, Ney Matogrosso relatou o difícil trabalho de lidar com a censura militar e de explicar seu personagem andrógino artístico:

Os primeiros passos de sua carreira, com a androginia-alienígena-tropical dos Secos & Molhados, deram-se também sob o signo do enfrentamento. Primeiro, contra a moral da sociedade. “Quando via alguém chocado, aquilo me motivava a fazer mais. Pensava: ‘Espera que você ficar chocado é agora.’” Depois, num outro nível, com o próprio governo autoritário. Na primeira vez em que a banda foi convidada para aparecer na TV, a censura implicou com a maquiagem antes que eles entrassem em cena. “Diziam que era coisa de mulher. Respondi que nunca tinha visto uma maquiada daquela forma, com o nariz todo pintado de preto até a testa.” Em seguida, quiseram vetar por causa do rabo de cavalo que Ney usava. Ele conseguiu convencê-los de que era um adereço artístico que não carregava agressividade em si. Reclamaram do requebrado, o cantor sugeriu que só o mostrassem na hora em que não estivesse requebrando. “Até que o censor falou: ‘E esse olhar?’.” (LICHOTE, 2014, p. 101-2).

A partir deste relato, podemos ver como, na prática, funcionava a censura contra os artistas e seus trabalhos e com quais “armadilhas” e mecanismos trabalhavam tais artistas. Ney Matogrosso nos revela que o “choque” comportamental era uma de suas armas motivacionais, assim como a maquiagem, o penteado, o rebolado e o olhar. Enfim, seu corpo era como um laboratório artístico que o empurrava a cantar, que dava apoio cênico e o mascarava contra os rígidos padrões morais vigentes da cultura dominante.

Na mesma linha do antropólogo Geertz, o intelectual brasileiro Pignatari (1997) retrata o artista como uma pessoa extremamente sensível aos significados correntes em sua sociedade, um rearranjador, um (des)organizador de signos diferentes. O artista do século XX sabia da força significativa da materialidade da substância de seu trabalho artístico e a usava em seu benefício. Coloco, aqui, a passagem de Pignatari: “O que me faz pensar, vaga e especulativamente, na função que ainda caberia ao artista numa sociedade programada, pois o artista é aquele que estuda os fenômenos justamente deixando-se contaminar por eles. São signos-cobaia”. (PIGNATARI, 1997, p. 94-95).

Figura 2 – Ney Matogrosso em foto do grupo “Secos & Molhados”.



Fonte: <https://linksonoro.wordpress.com/2015/01/>

Outro grande artista andrógino foi o ator transformista Laura de Vison (Norberto Chucri David, 1939-2007). Ele ficou famoso por seus shows no Cabaré Boêmio, localizado no centro do Rio de Janeiro, durante as décadas de 1980 e 1990.

Suas performances destoavam dos denominados shows de travestis, pois eram extremamente irreverentes. Em tais shows de travestis os artistas buscavam vestir-se como mulher, comportar-se como mulher e imitarem os trejeitos da cantora original das músicas. Por outro lado, Laura utilizava-se do escracho, de uma ironia marcadamente gay, para brincar com o público e cometer atos esdrúxulos como comer pedaços de carne crua em cena. Suas apresentações ocorriam das sextas-feiras aos domingos no Cabaré Boêmio, que, durante o dia, funcionava como um restaurante vegetariano.

Em seus shows, ela utiliza-se de uma maquiagem de base branca, marcava a área dos olhos com purpurina, usava batons vermelhos e roupas femininas. Durante o dia, como professor de história, usava sempre um terno de cor escura. Esse comportamento duplo ao vestir-se deixava as pessoas perplexas.

Laura ficou conhecida nacionalmente depois que ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Brasília, em 1989, por sua participação no curta-metragem “Mamãe parabólica”, dirigido por Ricardo Favilla e realizado por um grupo de alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). Em 1991 ganhou outro importante prêmio como ator: a medalha de ouro no Festival de Curta-metragem de Bruxelas, na Bélgica. Atuou em filmes, participou de séries de TV e fez peças de teatro.

Laura se utilizava do corrimão da escadaria que levava ao terceiro andar do prédio para atuar performativamente, como vemos na figura 3. A escadaria era utilizada enquanto palco, lugar mais alto e de fácil visibilidade. O Cabaré Boêmio virou referência de escracho gay com as performances de Laura de Vison.

Após o fechamento do prédio onde funcionava o Cabaré Boêmio, Laura de Vison era convidada a mostrar seus trabalhos de performance em várias boites cariocas. Ela incentivou, ainda, um grupo de seus “seguidores” a enveredarem pelo mundo da performance gay, sempre de forma jocosa e crítica.

Figura 3 – Laura de Vison em performance no Cabaré Boêmio.



Fonte: <http://www.ipanema.com/laura/>

Todos estes artistas estavam imbuídos e foram inspirados pelo momento artístico da década de 1970, momento de fértil criação cultural no Brasil, como nos informou Schwarz (1978). Neste período, o corpo do artista servia de sujeito e de objeto da ação artística. Nomes de artistas brasileiros como

Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio e Cildo Meireles também beberam desta água criativa da década de 1970. Outro grande artista a mostrar bem este uso do próprio corpo como lugar privilegiado de pensar e fazer arte foi o norte-americano Bruce Nauman. Utilizamos uma passagem de Canongia (2005, p. 81) sobre o mecanismo de fazer artístico de Bruce Nauman:

Bruce Nauman retira de cena o eu identificado com a noção de *persona*, para transformar a imagem em puro fenômeno visual, racional, fora das relações existenciais. Próximo, portanto, da estética pop e dos filmes de Warhol, Nauman, no entanto, interessa-se pela linguagem, pelos sons (naturais ou artificiais), pelos gestos físicos e outras extensões corporais, como experiências fenomenológicas essenciais para a comunicação objetiva com o mundo. Ele descarta o “eu físico” como manifestação de egocentrismo, mas afirma esse corpo como forma de intercâmbio dialético com o universo que habita. O corpo do artista – sujeito e objeto da ação – passa a ser, nesse momento, uma espécie de protótipo, de molde, para a relação homem-espaço.

É exatamente com seus próprios corpos exageradamente ornamentados, com suas roupas de gêneros opostos e com gestos físicos dúbios que os artistas analisados se colocavam na cena artística brasileira. Não havia, para eles, uma separação entre dança, canto, representação, mímica, pantomima e outras formas de arte, mas uma junção de tudo que pudesse servir a seus propósitos criadores.

Um exemplo fora da cena brasileira, mas na mesma linha de pensamento sobre androginia, é, atualmente, a cantora Madonna, que nos brinda com cenas andróginas interessantes, como no caso dos dançarinos no videoclipe de sua música “Girl gone wild”, de 2012. Eles vestem, neste vídeo, meias calças pretas, calçam sapatos de salto alto e seguem passos coreográficos extremamente femininos. Esses dançarinos são um exemplo caro de uso da androginia em arte, demonstrando que ela ainda é bastante utilizada como arma discursiva contra padrões de comportamento ditos “normais”. É conhecido que Madonna sempre se utilizou dos discursos das minorias residentes nos EUA para compor suas canções e fazer seus vídeos, dando visibilidade a esses grupos minoritários e às criações culturais destes grupos.

Através de vestimentas dúbias em relação à definição de gênero, com o uso de roupas marcadamente reveladoras e provocadoras, e deixando ver muitas partes de seus corpos, vários artistas³ ainda se utilizam da androginia como forma de confundir, de deixar dúvidas e de questionar os papéis sociais de gênero e tudo que os acompanha socialmente.

3 Assim como, atualmente, Rico Dalasam, Mc Linn da Quebrada, Liniker, entre outros.

Outra das artimanhas das manifestações do submundo cultural é contestar certas ordenações e papéis sociais através da nudez corporal, geralmente de parte do corpo. Para o estudioso da performance artística Schechner (2006, p. 35), a nudez pode ser “chocante” em determinadas situações, assim como o foi nas primeiras performances:

(...) a nudez causou uma excitação nas artes performáticas durante os anos 60 e começo dos 70. Mas qual a razão do choque? No artístico já era lugar comum na pintura e na escultura. E na outra ponta da dicotomia “alta arte X baixa arte”, o striptease era algo bem comum – e erótico. Mas o nu artístico da arte nos museus era representação que, presumia-se, não deveria ser erótica; e o striptease estava segregado e destinado a um gênero especificamente: strippers mulheres, espectadores homens. A “nudez completa e frontal” em produções como *Dionísio em 69* (68) e *Oh! Calcutta* (72) causaram um susto porque os atores de ambos os sexos estavam despidos em um lugar da alta arte e da performance ao vivo, e estas eram algumas vezes eróticas.

Além da ironia, da teatralidade cênica, da nudez, das vestimentas, entre outros pontos, os artistas do submundo cultural andrógino que gozam(vam) de alguma (como o caso de Laura de Vison ou Dzi Croquettes) ou muita visibilidade (como o caso de Ney Matogrosso) se utilizaram de uma estética marcadamente *kitsch* para a criação de seus personagens e performances. Pignatari (1997) nos diz que o *kitsch* é uma vanguarda de choque, que lida com o consumo de massa e um sentimentalismo ligado a este consumo.

Mais do que típico, o *kitsch* é um fenômeno protótipo do consumo. Consta que se trata de uma corruptela de *sketch*, nascida nos anos imediatos à Primeira Guerra Mundial, para designar os cartões-postais “típicos”, que pintores e desenhistas alemães executavam para os soldados ingleses e americanos desmobilizados. Daí a designar outros “corruptelas” artísticas, foi um passo: oleografias sagradas ou profanas, bibelôs e estatuetas reproduzindo obras consagradas, bem como toda a estatuária acadêmica que visasse a comover, de acordo com um código sentimental já estratificado. A chamada arte tumular (que alguns espíritos ferinos, hoje, pretendem extensiva à arte em geral...), a maioria dos monumentos públicos, os santos e “santinhos” das igrejas do século passado [XIX] (e deste) podem ser enquadrados nessa categoria. Por analogia, o rótulo se estendeu a outras faixas: literatura, música, arquitetura, teatro, dança, desenho industrial, imprensa, rádio, cinema, televisão. (PIGNATARI, 1997, p. 97).

Assim, esta estética do *kitsch* pode ser vista, também, nas performances dos artistas andróginos mencionados. Neste sentido, a arte destes “brincalhões” estava extremamente envolvida com o mundo do consumo e dos padrões de comportamento trazidos por este mundo consumista de finais do século XX.

Havia uma tentativa, por parte de tais artistas, daquilo que chamamos hoje de desconstrução de gênero, que seria uma tentativa de desfazer (através de comportamentos, gestos, modos de vestir, etc.) a ideia de que as condutas de gêneros devem ser orientadas por regras rígidas da sociedade.

Considerações finais

Este artigo tentou apresentar contribuições aos estudos das artes performáticas e aos estudos de gênero, trazendo exemplos de artistas performáticos brasileiros que tentaram subverter, com sua arte, as normas sociais ligadas aos papéis de gênero. Tais artistas criaram obras poderosamente instigantes e deixaram sua marca (mesmo que pouco discutida) na história da arte brasileira.

É importante considerar que os artistas apresentados neste texto desafiaram as barreiras artísticas, políticas e sociais de sua época com o intuito de instigar novas possibilidades, novas formas e sentidos para uma arte crítica. Eles instauraram novas possibilidades de utilização do corpo como objeto para fazer arte e intensificar as significações da vida através da manipulação de construções simbólicas de padrões sociais. Eles instauraram possibilidades poéticas para o ser humano sem a necessidade de se fechar dentro de papéis sociais de gênero pré-definidos.

Nas palavras da artista plástica Ostrower (1997), na criação artística “todo construir é um destruir”. Portanto, sem subverter os padrões sociais da época, os artistas mencionados jamais conseguiriam criar uma obra de valor verdadeiramente artístico. Nesse contexto, a androginia se coloca como material de construção performática.

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao que se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempos e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, *no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. (OSTROWER, 1997, p. 26).

E é exatamente o que esta cultura artística de submundo tenta fazer: dinamizar o que está parado, criticar o que é rigidamente definido e questionar o que é tido como socialmente “certo”. Para tanto, estes artistas performáticos citados armavam suas teias poéticas com “materiais” compositivos, tais como

a androginia, a nudez, a ironia, o escracho, a estética *kitsch*, entre tantos outros mecanismos. Os artistas analisados utilizavam-se da linguagem corporal como meio de “interação” social, questionando normas e padrões sociais de gênero. Além disto, temos que reconhecer o valor da diversidade artística e das inter-relações de elementos compositivos que se apresentavam nas manifestações performáticas andróginas. E, por último, pudemos verificar as estratégias empregadas para o contato com o público, tais como a intimidação, a provocação, a aberração, a sedução, a comoção, entre muitas outras.

Portanto, pudemos verificar que as estratégias artísticas utilizadas pelos performáticos andróginos ajudaram na formação de uma identidade específica, própria deles e riquíssima em fruição estética na cena artística brasileira dos fins do século XX.

Referências

- CALDAS, W. *Cultura*. São Paulo: Global, 1986.
- CANONGIA, L. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FREITAS, T. T. M. *Nem dama, nem valete eu sou um Diz Croquette: novas sensibilidades políticas e culturais no Brasil da década de 1970*. In: 27º Simpósio Nacional de História, 2013, Natal. Anais... Natal, UFRN, 2013.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- LARAIA, R. B. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LICHOTE, L. *O senhor do tempo*. Azul Magazine, Campinas, jan. 2014.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- PIGNATARI, D. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- SCHECHNER, R. O que é performance?. IN: *Performance studies: an introduction*. New York & London: Routledge, 2 ed., 2006.
- SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Referências imagéticas

- Documento Especial*. Delírio na Madrugada. Direção geral de Nelson Hoineff. Coordenação de produção de Elaine Mattos. Apresentação de Roberto Maya. Episódio: Delírio da madrugada. Rio de Janeiro, Rede Manchete, s/d. Vídeo (11m07s). Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=cRzvoll7nQU> >. Acesso em: 05 de jun. de 2014.

Dzi Croquettes. Documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção de TRIA Productions. Direção de de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Co-produção de Canal Brasil. São Paulo, TRIA, 2009. Filme documentário (1h49m37s) Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=rgy-8fXEqw98> >. Acesso em: 05 de jun. de 2014.

Secos e Molhados - Sangue latino e O Vira. Vídeo (4m25s), TVE, s/d. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SlpErOoYJgY> >. Acesso em: 05 de jun. de 2014.

Recebido em maio de 2016

Aprovado em março de 2017

