

Recepção da performance artística de Ney Matogrosso por homens homossexuais e bissexuais

Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Secretaria de Educação do Distrito Federal, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0003-0108-9716>
rodolfocgodoi@gmail.com

Tânia Mara Campos de Almeida

 Universidade de Brasília, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-4147-7668>
taniamaraunb@gmail.com

Prelúdio – Preparativos nos bastidores

Em mim tudo está como é. Meu instrumento é cantar. Minha bisavó era índia. Eu não queria nascer de novo. Eu queria voltar para a terra como espírito guardião da natureza. Eu nunca subi no palco como uma pessoa, eu sempre subi como um personagem. Quem quiser botar a mão em mim, pode. Eu não vim ganhar ninguém. Eu estou aqui para desreprimir, eu sou um desrepressor! (Ney Matogrosso, artista homenageado do Prêmio da Música Brasileira em 2017)

A honrosa homenagem recebida por Ney Matogrosso na 28ª edição do Prêmio da Música Brasileira, Rio de Janeiro (RJ) em 2017, salientou a potência performática como característica marcante de sua trajetória artística. É no palco que sua arte se expressa de maneira integral: “alí o artista se transforma, coloca sua fantasia, sua maquiagem, incorpora seus inúmeros personagens e cativa o público, quase de um modo hipnotizante, com seu jeito sexy, corajoso, poderoso, cru e sincero de ser, sem tabus” (Prêmio da Música Brasileira, 2017). A homenagem teve início quando as

luzes do palco se apagaram e projetaram as frases da presente epígrafe em fundo preto, na voz de Ney Matogrosso.

Em uma possível leitura, a qual se coaduna com dados coletados na pesquisa (autor, 2018) que originou o presente artigo, essas frases poetizam caminhos identitários recorrentemente autoatribuídos pelo cantor. A primeira sentença mostra-se uma tautologia, uma redundância sobre si. Abstração e totalidade são estratégias discursivas para valorizar-se, em meio a uma aura carismática de viés extramundano. A projeção de si em plenitude dispensa, portanto, representações e predicativos. A segunda anuncia sua maior qualidade enquanto artista. Apesar de ter desenvolvido trabalhos anteriores como ator e artesão, o canto o consagrou - sem jamais ter escrito ou composto qualquer música, alimentou-se ao longo da carreira da diversidade de composições de artistas brasileiros/as insurgentes ou consagrados/as.

Sua infância foi vivida na área fronteira brasileira do estado do Mato Grosso do Sul com os países Paraguai e Bolívia, onde os elementos culturais regionais conduziam a um sentimento e expressão estética latino-americana, marcada na sua ancestralidade indígena. A reencarnação como “espírito da natureza” alude às suas experiências religiosas e espirituais voltadas para perspectivas de integração do ser humano, natureza e cosmos, o que se materializa ao longo de sua carreira pela evidência de símbolos em defesa da natureza e dos animais selvagens.

Ser personagem quando se está no palco, e não pessoa, é substancial para entendermos dimensões liminares (TURNER, 2012) da sua obra, isto é, a própria possibilidade de suspensão do tempo-espaço cotidiano em que a sua arte se realiza. É isso que também deu estofamento para que fosse reconhecido como um grande intérprete da música brasileira. Para além de cantor, com especial capacidade de afinação e compasso, dá vazão a emoções com densidade em suas interpretações.

As três últimas frases da epígrafe referem-se à convulsão de valores morais e éticos. Seu corpo se coloca aberto no palco, potencialmente disponível aos toques físicos e imaginários, seduz pela ausência de condicionantes e despretensão imbuída no corpo que dança livremente. Desreprime, desamarra, desaperta e desencadeia em direção a um não lugar, a uma não definição. Mostra-se inquieto, transgressor, debochado, sensual, latino, caloroso e sem rótulos para seus fãs.

Não apenas no mundo artístico, a vida e a obra de Ney Matogrosso têm sido objeto de interesse. Recentemente, têm se tornado tema de estudos acadêmicos em diferentes áreas do conhecimento, por exemplo Ciências Sociais, Etnomusicologia, Comunicação Social e História. A tese de doutorado de Flávio Queiroz (2009) retoma a trajetória artística do cantor de 1975 a 1983, buscando entender como organizava um espaço de autonomia frente à moralização dos costumes e ao regime militar. O pesquisador consegue dialogar com interlocutores/as que compuseram o público do cantor à época e com militares aposentados, atuantes na ditadura durante a década de 1970. Conclui chamando atenção para a autonomia artística do cantor frente às instituições e normas à sua volta naquele contexto histórico, incluindo a indústria fonográfica e a imprensa. Ney Matogrosso exalaria um “sentimento contramão” (nome da música de Ricardo Pavão, cantada no disco “Feitiço” de 1978, que nomeia a referida tese).

A dissertação de mestrado de Sergio Gaia Bahia (2009) parte de uma análise etnomusicológica para entender as dinâmicas internas da obra de Ney Matogrosso, seu contexto enquanto músico popular de massa e o tensionamento com a música erudita, além da sua relação íntima com a plateia. O autor percebe a importância da sensualidade da performance em Ney Matogrosso e entende que a liberdade sexual expressa nos palcos, de certa, já se encontra presente em determinados âmbitos da sociedade.

A mestra Vitória Silva (2013) compara dois momentos da carreira do cantor, no grupo “Secos & Molhados” (1973 e 1974) e no *show* “Pescador de Pérolas” (1987). Grosso modo, a dissertação identifica os elementos performativos inovadores que o artista aporta para a música popular, bem como encaminha inovação para o campo comportamental.

O estudo de mestrado de Robson Silva (2016) debruça-se sobre a obra “Bandido” para discutir a contracultura e os valores subversivos do período, a partir da corporificação da marginalidade, e desenvolver uma análise atenta aos elementos cênicos e performáticos da obra. Ao tensionar a sensualidade e a violência em suas performances, onde se apresentam misturas de elementos da cultura cigana, do canção nordestino e do faroeste estadunidense, mostra que o artista estabelece uma relação com o contexto sócio-histórico e político do Brasil e do mundo.

O conjunto de estudos produzido, a exemplo dos ora mencionados, envidou esforços para compreender os fenômenos sociais e artísticos em que o cantor está envolto. A despeito das diferenças analíticas, dos interesses e dos objetivos dessas pesquisas, em linhas gerais, todas remarcam uma das características mais inquietantes de Ney Matogrosso: sua notoriedade na cena musical brasileira, sua amplitude de público e obra, ao mesmo tempo que provoca, esteticamente, os valores morais estabelecidos como padrão normativo na sociedade brasileira na época da ditadura militar.

A investigação científica que subsidiou o presente artigo, desenvolvida em 2017 e 2018, dialoga e dá prosseguimento a essas reflexões (GODOI, 2018)¹. Em particular, essa investigação esmiuçou a significação que sujeitos de identidades sexuais e de gênero ditas dissidentes projetam a partir de parte da obra de Ney Matogrosso, aquela situada no referido período cronológico – momento repressivo e que o movimento social de grupos LGBTs ainda era incipiente. Tratou-se de investigar como foi relevante para homens homossexuais e bissexuais se apropriarem dessa produção artística na constituição de suas próprias identidades, bem como as legitimaram socioculturalmente, revelando referências culturais importantes para a trajetória individual e coletiva dessas pessoas.

Para realizar a análise dessa ação social e sua compreensão, tanto pelo artista como pela audiência que participou de interações com ele, foram utilizados diversos procedimentos para produção de dados, sendo eles: a) entrevistas semiestruturadas, realizadas com homens homossexuais e/ou bissexuais, hoje entre os 50 e os 66 anos de idade de diversas regiões do país e que souberam da existência do cantor em sua

¹O primeiro autor deste artigo recebeu bolsa de mestrado do CNPq para a realização da referida pesquisa, bem como eventuais auxílios financeiros da CAPES.

infância ou juventude, além de terem assistido a apresentações dele ao vivo nas décadas de 1970 e 1980²; b) levantamento de matérias jornalísticas sobre shows desse período em acervos históricos de três grandes jornais impressos brasileiros: *Correio Braziliense*, *Folha de São Paulo* e *O Globo*; c) entrevista semiestruturada diretamente com o próprio artista.

A escolha metodológica de centrar-se em homens homossexuais e/ou bissexuais dá-se por entendimento de que as identidades sexuais e de gênero balizam as experiências dos sujeitos com os produtos estéticos e estes, por sua vez, retroalimentam tais sujeitos - isto é, os afetam simbolicamente em suas experiências sociais. Portanto, mesmo sendo um cantor que alcança vasto espectro de público, não há a mesma apreensão e atravessamento subjetivo em relação a ele entre os diferentes grupos de fãs. O fato dessa investigação ter se voltado para homens, não mulheres, refere-se ao cantor se mostrar sob imagens confrontadoras ao estereótipo do machão em momento histórico que vigia o modelo militarizado da masculinidade. Quanto à escolha de serem exclusivamente pessoas que tenham assistido aos espetáculos - a despeito de Ney Matogrosso ter sido um dos maiores fenômenos da indústria cultural brasileira e, portanto, ter tido sua obra distribuída em diferentes meios de difusão - o interesse da investigação voltou-se para as dimensões da experiência irreproduzível e intransferível em cena.

Com base nesse conjunto de dados e teorias, o presente artigo se volta às especificidades da sua arte que se revelaram significativas para burlar e negociar com as estruturas autoritárias de poder avessas às estéticas e performances alternativas de gênero e sexualidades. Em particular, discute como o seu corpo nos espetáculos tornou-se instrumento de tensionamento às normas hegemônicas, abordando a arte pela perspectiva atenta à sua potência inquietadora e disruptiva de tradicionais paradigmas socioculturais via as apropriações de seus fãs.

Este artigo também visa contribuir com o registro das práticas e manifestações culturais enquanto chave para o avanço e a compreensão dos direitos humanos das/os Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros e Transsexuais (LGBTs), em um mundo marcadamente heteronormativo, conflituoso e violento frente às expressões culturais de identidades sexuais e de gênero dissidentes. Ao se reconhecer essas pessoas como produtoras, difusoras e ressignificadoras das artes, são retiradas do lugar invisível solitário nesse mundo, evidenciando-as no *status* de sujeitos sociais, cujas subjetividades também são constructos que se (re)inventam coletiva e permanentemente. Afinal, compartilham os símbolos, os signos e os significados da cultura em geral, como também se inscrevem na sociedade por modos particulares, determinados por si mesmas, suas escolhas e trajetórias.

Segundo Benjamin (1987), a história cultural da humanidade está inserida em um campo de batalha, onde os grupos dominantes disputam a materialidade da vida

² Dos onze entrevistados, nove residem em Brasília (DF), um em Fortaleza (CE) e um em Goiânia (GO). Oito são brancos e três negros, nascidos entre 1968 e 1952, com renda mensal entre cinco e vinte salários mínimos hoje. Nas décadas 1970 e 1980, pode-se dizer que eram crianças e jovens de camadas médias, uma vez que o acesso aos *shows* do período não era de baixo custo.

social e, também, disputam a narrativa do passado, as definições conceituais e a instauração de suas marcas simbólicas em uma sociedade. Conseguem forjar seu ponto de vista como verdadeiro, único e apagar pistas e rastros de outras experiências.

Os resultados da pesquisa aqui apresentados ajudam, portanto, a vasculhar tais pistas e rastros, por uma abordagem crítica à arte no Brasil via a interação e fatos em bases performativas, não meramente ideológicas, conforme ensina Schechner (2014). Ao se eleger a poética do corpo (no sentido amplo dos filósofos Nietzsche e Merleau-Ponty), o humano nos gestos em movimento, em sua capacidade de complexificar e destituir a rigidez das urgências identitárias, pautadas pelo Estado ditatorial, pelo mercado e pela Modernidade, pode-se ainda nestas páginas superar as ações pragmatistas que a política cultural institucionalizada exige dos grupos e movimentos sociais, assegurando o direito à existência social e à cidadania de pessoas LGBTQs em sua diversidade.

Ato I – Abrem-se as cortinas: imitações e espaços de socialização da masculinidade

Em meados da década de 1970, no bairro da Liberdade (Salvador/BA), morava um rapaz de quem as crianças locais deveriam manter distância, pois era diferente. Cada vez que o menino Jefferson³ pisava na rua, olhares esguios eram lançados pelas janelas e portas. Os buchichos e risos abafados aumentavam a densidade do ar. Não só diferente, Jefferson era estranho, perigoso e contaminante. Sua postura era tida como escandalosa, excessiva e afetada. Alertados pelos mais velhos, os pequenos iam se afastando do seu convívio. Jefferson foi sendo isolado da comunidade, ao mesmo tempo que era alvo de injúrias.

Certa vez, Jefferson apanhou do irmão mais velho. O castigo foi feito a “cintadas” e a surra explodiu da casa para a rua. Toda a vizinhança assistiu à cena de brutalidade. Mais uma vez estava sendo punido por ter sido avistado “rodeado de viados⁴ na praia”. Ainda assim, à revelia da violência a que era submetido, sua aparência e atitudes femininas foram ganhando força. Ele era alvo de forte vigilância, tendo suas ações e corpo controlados, bem como seus afetos e sua própria existência. Em especial, era exemplo do que ninguém poderia ser.

Nesse contexto, crescia Antônio Silva, nascido em 1967 e um dos entrevistados da pesquisa. Narrou esses fatos, resgatados da sua infância em Salvador (BA). Como

³ Para preservar o anonimato dos entrevistados, os nomes mencionados neste artigo são todos fictícios.

⁴ Opta-se pela grafia “viado” com i, pois, enquanto termo injurioso, ganha sonoridade marcadamente distinta do termo “veado”, que alude ao animal.

tantas crianças e tantos jovens, participou de uma comunidade na qual as “performatividades de gênero” (Butler, 2003, 2008 e 2011) e as sexualidades dissidentes eram severamente punidas e ridicularizadas. Narrativas não muito diferentes de outros centros urbanos, nas áreas periféricas e nas regiões interioranas do país, onde há histórias similares de discriminação e violência contra LGBTs.

Contudo, houve uma reviravolta na vida de Jefferson. Havia nos anos 1980, na rede de TV *Aratu*, de Salvador, um programa de estrelas-mirins, no qual se fazia imitações de artistas, o programa da Tia Arilma, o *Recreio*. Era uma tarde de domingo, quando o bairro da Liberdade passou por um alvoroço, com gritos lançados ao vento: “Jefferson está na TV!”, “Jefferson está imitando o Ney Matogrosso na TV!”. O bairro estarecido com a ousadia assistia o menino, emergir dos televisores de tubo, fantasiado de Ney Matogrosso, rebolando e girando. Envergonhada diante da vizinhança, a mãe de Jefferson lamentava: “Nem me mostre isso!”. A mesma comunidade que lhe humilhava, lhe lançava um sentimento de pesar.

Para Antônio Silva, o entrevistado da pesquisa, Jefferson transformava a violência a que estava submetido e o ostracismo que a comunidade o relegava em uma expressão artística. Na possibilidade de imitar seu ídolo, projetava a liberdade de ser e estar em um programa de televisão transmitido para toda a cidade. A sua corporeidade feminina, lânguida, e o seu rebolado eram assim transportados de uma leitura vexatória, pecaminosa e ridícula, para ser celebrada, valorizada e reconhecida no palco.

Dawsey (2005) ajuda a compreender o episódio. A antropologia da performance, pensada a partir da teoria de Victor Turner, permite perceber como as experiências de performances artísticas produzem uma situação de liminarietà (ou fenômeno limoidal)⁵, na qual um espelho da anti-estrutura pode emergir momentaneamente, invertendo as lógicas sociais habituais. "Entidades ambíguas ou anômalas, consideradas como sendo estruturalmente perigosas, energizam circuitos de comunicação atrofiados. Abre-se passagens em sistemas classificatórios estáticos. Surgem áreas de contato. Espaços híbridos, escândalos lógicos" (DAWSEY, 2005, p.166)

Jefferson já era um adolescente quando “Secos & Molhados” se tornou grande sucesso, ao passo que Antônio Silva ainda era uma criança. A leitura que este fazia do artista era fantasiosa, lhe impressionava os figurinos, as máscaras, os olhos arregalados, a imagem de um homem quase bicho, quase outra coisa. "Ele estava num lugar como homem, que não era de homem. Eu intuía isso." Ainda sem codificar nenhum teor da ordem da sexualidade, já percebia que existia uma patrulha quanto à figura de Ney Matogrosso, como algo que é quase perigoso. Ainda que não lhe expusessem o porquê: "Teve um boato, uma informação, que o Ney tinha uma filha. Isso foi muito comentado entre os adultos. 'Ele tem uma filha, como pode?' Eu não entendia o porquê aquele alerta. Por que ele não podia ter uma filha?".

Imitar o cantor Ney Matogrosso, por exemplo, é fato diagnosticado por vários entrevistados, realizado tanto por si mesmos, como percebido nas pessoas ao seu

⁵ Em "Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa" (2012), Victor Turner distingue conceitualmente os fenômenos liminares do que nomeia de liminóides. Esses característicos das sociedades capitalistas contemporâneas.

redor. Outro interlocutor da pesquisa, Francisco Souza, nascido em 1954, relata o deleite coletivo de ver Ney Matogrosso em atuação, bem como a imitação por outras pessoas. Ato que, para ele, era diretamente uma afronta ao Regime Militar.

Era gostoso ver Ney Matogrosso cantar e você via multidões imitando. Era uma catarse mesmo. Era frescor da juventude, uma vida que a gente tava impedido de viver. Catarse é aquela coisa do Todo que entra em você e você tira a sua parte e entrega pro Todo. É o Todo e a Parte, a Parte e o Todo. As pessoas se identificam porque ele é elas, e elas são ele. Eu me projeto nele. Ele tá fazendo tudo que sonhei na minha vida. Eu não quero ser cantor, nem dançar no palco. Mas essa alegria, essa coisa que ele passa, densidade, tesão, prazer. Eu quero para mim. (Francisco Souza).

O ato de imitar a performance artística de Ney Matogrosso acontecia em público, como no feito corajoso de Jefferson, e individualmente nos quartos, nas salas em frente à TV ou às escondidas de olhares punitivos e julgamentos, por iniciativa espontânea de muitos garotos. Quando em coletivo, para os pares, realizava-se o compartilhamento de estéticas, a apuração da qualidade dos gestos e movimentos, bem como de valores. João Costa, nascido em 1966, relata:

Quando eu era criança, ficava imitando o Ney na sala com os “Secos & Molhados”. Via as apresentações na TV. Não lembro onde era, se era Chacrinha, se era Flávio Cavalcanti, mas aparecia e eu ficava absolutamente encantado com aquilo. Dançava e imitava... A música que eu imitava, que era aquela faixa chefe, do “Lobisomem”, aquilo não tinha um sentido sexual, absolutamente, aquilo era completamente fantástico, do onírico, das lendas. Dançava porque eu imitava aquilo. (João Costa).

A imitação relatada pelos entrevistados acontecia em termos muito específicos, pois não se realizava no comportamento cotidiano. Ou seja, não relataram terem imitado a performance artística ou social de Ney Matogrosso, de forma literal na totalidade da vida, tampouco projetarem-se nele como uma tendência consciente e intencional de estilo a ser seguida no cotidiano. Tratava-se, portanto, de uma imitação para alguns momentos, nos quais buscavam remontar o tempo-espaço específico da atuação do artista pela via dos seus corpos. Experimentavam, através da dança e da própria poética do movimento, a sensação de estarem livres, a qual oferecia o fascínio de se expandir para outras dimensões da vida. Eram *performers* em pequenos atos, com o potencial para serem (re)criadores de realidades mais amplas e palpáveis, físicas e simbólicas. Confluíam, nesses momentos lúdicos, a performance artística com novas “performatividades de gênero”, as quais nesse enquadre de brincadeira pareciam inofensivas à ordem vigente.

A partir da expressão “performatividade de gênero”, Butler (2003, 2008 e 2011) ajuda a pensar que o corpo se encontra no fluxo do movimento dinâmico social. O corpo é da experiência vivida; não da subjetividade (pré)fixada que a Modernidade e outras estruturas de poder buscam capturar. A temporalidade se faz importante, pois se a identidade de gênero não está dada ou pronta, somente com a insistência repetitiva dos atos é que se pode ter a fantasia de (um) gênero feito. Só assim pode-

se criar a ilusão de que o gênero é um dado natural - por sua característica insistente de atuação corporal por coação, manutenção, reprodução e sanção do social. Portanto, a fantasia coletiva criada para as regras corporais de sujeitos assujeitados enquanto homens e mulheres, encontra força antagônica na corporeidade que performa outras linhas de ação, movimento e existência. As crianças e adolescentes que imitavam Ney Matogrosso materializavam e inscreviam em seus corpos novas possibilidades de expressão para e de si mesmos. Por isso, não havia entre elas e eles uma vontade de se transformarem no artista; sim, de experienciar e prolongar a liberdade que nele se projetava.

Segundo Teixeira (2014), quando um evento aciona o coração, cria a possibilidade de seu acolhimento em uma ação social de “encorporamento”⁶ e, ao atingir a mente do sujeito, suscita-lhe reflexão – reflexão, esta, na linha dos ensinamentos socio-antropológicos dos clássicos Marcel Mauss e Erving Goffman. Por conseguinte, vê-se que essas ações de imitação do Ney Matogrosso ampliaram a consciência de se estar no mundo, com as restrições e superações existentes no mundo, exatamente por derivar do manejo de diferentes tipos de conhecimento interativo de si e do outro em atos corpóreos. Essa ideia se coaduna com a de Pereira (2017), ao apontar para “encorporar” no sentido de materializar, construir, edificar, trazer o corpo à existência social e subjetiva, conforme estudos feministas e da teoria queer.

Os entrevistados apresentam também uma correspondência em suas narrativas da infância acerca de não perceberem signos sexualizantes, apenas fascínio pela figura fantasiosa, de roupas animais, que cantava sobre seres exóticos e seus ambientes míticos. Esses elementos cenográficos, presentes nos figurinos, maquiagens, no ritmo e no conteúdo das músicas, os remetiam a voos dos pássaros, à transcendência do humano, à fusão humano-animal e à presença de seres encantados. Enfim, proporcionava-lhes o “encorporamento” de imagens, sensações, lampejos e vivências de liberdade.

Já adolescente, Antônio Silva relata outro episódio significativo, no caso direto para a construção de sua identidade sexual. Naquela época, os jovens se visitavam com o objetivo de escutar os discos de vinis uns dos outros. Em 1978, estava com doze anos, quando o quarto disco solo de Ney Matogrosso, “Feitiço”, foi lançado. O encarte interno mostrava o cantor deitado nu, apenas com a genitália coberta, o que foi suficiente para que a censura militar mandasse vender todos os exemplares lacrados. Antônio, certa feita, foi à casa de amigos e entrou em um quarto onde estavam pessoas que desconhecia. Eram de oito a dez jovens, em círculo, que ouviam esse lançamento musical. A cena o marcou: pela primeira vez, viu um grupo de homens diferentes juntos – posteriormente, entendeu serem homossexuais. As pernas cruzadas, a forma de gesticular e falarem lhe chamou a atenção. Ao entrar de supetão e sem ser convidado, o grupo lhe lançou uma questão, insinuando que também seria um homossexual. “Eles viram em mim uma criança-viada⁷, o que nem

⁶ Para Teixeira, “encorporação” visa substituir a palavra incorporação, a qual se refere aos processos intrapsíquicos dos diversos tipos de transe, inclusive mediúnicos.

⁷ O termo “criança-viada” refere-se a uma compreensão da expressão corporal, onde crianças, que em diversas instâncias estão menos atravessadas pelas regras corporais da

eu entendia". Hoje, entende que estavam reunidos com o propósito de ouvir o cantor, compartilhando sua obra. Assim, construíam signos em comum e disseminava-os a outrem, como os levaram até ele com a questão colocada.

Ney Matogrosso tornou-se, portanto, um centro gravitacional para essas identidades sexuais dissidentes. Era uma referência para homens homossexuais e/ou bissexuais, que passaram a tê-lo como ponto em comum, como um artista a ser partilhado, uma ancora simbólica. Tal aglutinação em torno do cantor é percebida por Antônio na sua infância e exercida por ele na vida jovem. Na adolescência, passou a perceber que consumir ou permitir-se atravessar pela arte de Ney Matogrosso era algo que ia além do prazer estético e lúdico frente a uma bela canção, composição e sonoridade. Era também envolver-se com outras pessoas que sequer conhecia e significava estar, de alguma forma, ligado a elas por modos semelhantes de “encorporarem-se”. Tratava de afirmar-se naquilo que ele não deveria ser aos olhos de sua família e comunidade; mas afirmar-se como Jefferson.

A indústria cultural vem possibilitando reunir pessoas atomizadas nas sociedades modernas, o que também ocorre com as pessoas identificadas sob a sigla ampla “LGBTs”, dispersas no tecido social de forma aleatória. A emergência de uma sociedade urbana, de grandes dimensões, está atrelada ao impulsionamento de uma projeção pública das sexualidades dissidentes no regime heteronormativo e patriarcal vigente. Afinal, a densidade maior de pessoas nesses espaços viabiliza o encontro e as trocas de vivências antes inimagináveis. Antônio Silva conta que passou a se aproximar espontaneamente da arte em Salvador (BA), quando ganhou certa autonomia financeira. Após os shows do Ney Matogrosso, seguiu o hábito de se encontrar em um beco nas mediações do Teatro Castro Alves com amigos e colegas para conversar sobre as apresentações, para reconhecer pares e ser reconhecido. Fenômeno também registrado por outros entrevistados, em diferentes regiões do Brasil.

Em paralelo, chama a atenção o fato de que, enquanto homens heterossexuais próximos dos estereótipos de masculinidade em nossa sociedade exercitavam outras práticas culturais para a manutenção da virilidade patriarcal, os homens gueis e/ou bissexuais pesquisados, comentaram sobre *shows* dos “Secos & Molhados” em sua juventude. O futebol e as relações sociais que o cercam, por exemplo, promovem em geral o encontro e o reconhecimento da masculinidade hegemônica (isso não significa, evidentemente, que apenas homens heterossexuais encontrem prazer e socialização nesse esporte), outros homens buscaram diferentes espaços de socializa-

compulsoriedade de gênero da sociedade – isto é nas primeiras socializações sobre as regras das relações de gênero –, apresentam gestos, gostos e práticas socialmente ensinados e esperado para as mulheres, como brincar de boneca, casinha, dançar etc. O termo vem nos últimos anos ganhando destaque por ser uma apropriação positivada da experiência de pessoas que reconhecem na sua própria infância acusações de homossexualidade e que tomam tais experiências, que à época foram vexatórias, em expressões legítimas de sua sexualidade, endossando a argumentação de que há, na experiência da homossexualidade, atos culturais e de socialização que independem das práticas sexuais em si. Dessa forma, “criança-viada” não significa o intercurso sexual, mas sim a expressão livre e lúdica das idiosincrasias do sujeito. Para mais reflexões a respeito ver Gonzatti e Machado (2018).

ção, acolhimento e diversão. Trata-se de hábitos culturais distintos, que não se limitam a essas identidades de gênero e sexualidade, mas as (re)alimentam por meio da apropriação simbólica e significação que recebem.

Dessa forma, vê-se que o compartilhamento de signos, anedotas, referências culturais, gestualidades, sensibilidades, formas de socialização e lugares no mundo pode estabelecer-se para uma pessoa LGBT antes mesmo dela vivenciar intercursos sexuais com pessoas do mesmo gênero ou que se insere no grupo LGBT. Movimentos de “incorporação” envolvem múltiplos agentes e mediadores, afecções e afetos, gerando poéticas de processos corporais que são da ordem da invenção de corpos e do estranhamento (PEREIRA, 2017). Isso provoca a reflexão acadêmica na direção de que as identidades sexuais dissidentes precisam ser consideradas nas suas dinâmicas socioculturais, nos estados e presenças corporais, para além das práticas sexuais em si e em outras poéticas da presença, do movimento, das sensações e dos afetos.

Ato II – Em cena: polissemias geracionais e fissuras simbólicas da masculinidade

A trajetória do artista Ney dos Santos ajuda a aprofundar as reflexões em torno da obra de Ney Matogrosso e suas dimensões microssociais. Ney dos Santos foi o primeiro neto homem do avô materno e assim batizado a pedido do patriarca. A escolha do nome foi motivada pelos sentimentos de simpatia do avô ao artista. Ele nasceu em 1977, pouco tempo depois que Matogrosso tinha lançado o segundo disco de vinil, “Bandido” (1976).

O pedido do avô materno, contudo, não expressava diretamente um ambiente mais acolhedor às sexualidades ou identidades de gênero não normativas, tanto pelo próprio patriarca como pela heterossexualidade compulsória familiar. Não foi essa a realidade de sua infância e adolescência. Ney dos Santos lembra-se quando, aos três anos de idade, estava na sala com familiares e imitava os passos de um bailarino que aparecia na televisão. Ao verem a cena, alguém disse: “O Ney será o artista da família”, ao que o pai respondeu “Não! Porque não botei filho no mundo para ser viado”. Seu crescimento se deu em contexto que associava o homem artista ao homossexual, sempre de forma pejorativa.

Ney dos Santos nasce triangulando um elo entre seu avô materno e sua mãe. É alegremente recebido como neto homem primogênito, um valor de sucessão na ordem patriarcal (BORNHOLDT; WAGNER; STAUDT, 2007). Surge, portanto, um curto-circuito nessa situação. Por um lado, o avô se apresenta como um homem que talvez tenha visto, no nascimento do primeiro neto, a perpetuação de sua linhagem, de sua trajetória e de si mesmo, enquanto homem da ordem patriarcal. Por outro lado, no momento do nascimento, em que a hereditariedade do masculino é transmitida simbolicamente via o nome, esta acaba acontecendo pelo carimbo de uma

homenagem a um artista que contradizia e embaralhava, em sua performance artística, a formatação corporal da distinção padrão entre masculino e feminino da sociedade dos anos 1970.

Para as crianças, crescer tendo o nome de uma pessoa famosa não é trivial. Ney dos Santos foi alvo de piadas e chacotas nesse período de sua vida. Muitas delas, objetivavam ironicamente dissociá-lo do artista, numa expressão das “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1987) e das “pedagogias da sexualidade” (LOURO, 2000), sobre o que não era correto, o que era degenerado e ambíguo. Ou seja, daquilo que ele não deveria ser:

Eu passei muitos anos detestando meu nome. Porque achava meu nome curto, achava meu nome simples demais. Porque meu nome era facilmente associado com guei. Então, eu não gostava. Lembro que a primeira vez que me deparei com a música mesmo - porque até então era essa comparação: “seu nome é Ney por causa do Ney Matogrosso” ou “É Ney, mas não o Matogrosso não, né?” e aí eu não gostava. Mas a primeira vez que eu ouvi foi quando passava uma novela. (Ney dos Santos)

Foi através da trilha sonora da novela “O Espantalho” (TV Tupi) que Ney dos Santos teve primeiro contato com Matogrosso, quando criança e por meio da música “A Gaivota”⁸. “Eu ouvi aquilo por conta que eu vi a abertura da novela. E aquilo me tocava muito! Ele cantando a música... [canta trecho da música]”. Depois desse episódio, afastou-se da obra do artista. Só veio a retomar o contato na adolescência por intermédio de um tio. Quando questionado se o fator de aproximação com o tio era o Ney Matogrosso, ele respondeu enfaticamente: “Isso era o que me aproximava. Porque ele era bem aqueles mineiros, uma pessoa muito singular. Ao mesmo tempo que ele era bem bruto, ele era supersensível à música”.⁹

Quando adolescente, reencontra-se com o artista e, nesse momento, surge um novo curto-circuito das dinâmicas esperadas de gênero e sexualidades que se apresentam na história familiar de Ney dos Santos. Ao mesmo tempo que começa a se identificar como homossexual e manifestar-se publicamente dessa forma, encontra no tio, que carrega fortes símbolos do masculino valorizado pelo padrão patriarcal,

⁸ Gaivota: Gaivota menina/De asas paradas/Voando no sonho/Díguas da lagoa/Gaivota querida/Voa numa boa/Que o vento segura/Voa numa boa/Gaivota na ilha/Sem noção da milha/Ficou longe a terra/Gaivota menina/Gaivota querida/Voa numa boa/Que o alento segura/Voa numa boa/Gaivota, te amo e gaivotaria sempre em ti/Gaivotar seria poder te eleger para mim/Eu te quero, e se fosse o caso, queria mais ainda/Ser, eu mesmo, gaivota sobre mim/Sobrevoar meus temores, meus amores/E alcançar o alto, alto, o mais alto dos teus sonhos/Dos teus sonhos de subir/De subir aos ares/Gaivota querida/Gaivota menina/Pousa perto de mim. (Gilberto Gil)

⁹ A segunda autora do presente artigo, que foi criança nos anos 1970 em Minas Gerais, lembra-se do pai, rígido com as identidades de gênero e machista em muitas atitudes, comprar o disco dos “Secos & Molhados” e cantarolar para as filhas pequenas suas músicas, consideradas por ele infantis e inofensivas na literalidade de suas letras. Ney Matogrosso, por sua vez, era considerado por ele um cômico, ao exagerar o que seria risível e esquisito em uma sociedade patriarcal: a feminilidade, a androginia e a homossexualidade.

a admiração por Ney Matogrosso e, também, por Michael Jackson, Madonna e outros artistas que, segundo ele¹⁰, aglutinam em suas carreiras e performances o público homossexual e o confronto simbólico com os princípios morais e comportamentais vigentes. Ney dos Santos afirma que Ney Matogrosso não foi sua referência direta para qual ele se projetava, mas marcou sua vida, pois estabeleceu ponte de afeto da sua própria figura homossexual com homens, que lhe eram caros, heterossexuais e mais próximos a estereótipos masculinos hegemônicos.

Chico Buarque fala que o Ney Matogrosso foi o primeiro, ou talvez o único *showman* do país. E eu acho que minha sexualidade, ela acaba se eclodindo, tendo muito como referência esses artistas que se colocavam dessa forma. Seja através da dança, do *showbusiness*, do show que não é apenas o cara com a guitarra cantando e tocando, mas é o cara que dança, é a mulher que dança, que se expressa e que se assume. O Ney Matogrosso é um deles. E acho que sim, nesse sentido acho que ele me influenciou, sim. Acho que me influenciou e provocou muito mais como artista, a minha identidade quando quis se construir artisticamente, ele é uma figura que me provoca. Ele é um tipo de artista que me provoca, que me desperta curiosidade. (Ney dos Santos)

Para Ney dos Santos, Matogrosso borra as linhas demarcantes do masculino e feminino, sem propor substituto, suplência, tampouco caricatura meramente de um ou outro. Seria algo como uma mímesis performatizada, uma semelhança que produz e explora diferenças, um mesmo que se cede também ao outro, com certo deboche e ironia (TAUSSIG, 1993). Portanto, não se encaixa em rótulos, traz consigo crítica ferina e, simultaneamente, parece não oferecer risco ao *status* vigente: “A forma com que ele encara o público, a forma como ele performa, as canções que ele vai interpretar também carrega muita masculinidade, ao mesmo tempo que carrega uma... não sei se a palavra é feminilidade ou androginia”.

Para além de manipular os códigos tradicionais de gênero, Ney dos Santos aponta para como a performance em cena do Ney Matogrosso possui a capacidade de transformar os sentidos habituais das palavras embutidos nas canções. Como exemplo, chama a atenção para a música “Balada do Cachorro Louco”¹¹, de Lenine,

¹⁰ Trabalhos acadêmicos, em especial na área da comunicação, também fazem essa aproximação entre tais artistas estrangeiros/as e outros/as com o público LGBT no país e fora, vide Pinto (2013), Santos (2015), Murari e Nagime (201), Macedo e Silva (2015).

¹¹ Balada do Cachorro Louco: Eu não alimento nada duvidoso/ Eu não dou de comer a cachorro raivoso/ Eu não morro de raiva/ Eu não mordo no nervo dormente/ Eu posso até não achar o seu coração/ E talvez esquecer o porquê da missão/Que me faz nessa hora aqui presente/ E se a minha balada na hora h/ Atirar para o alvo cegamente/ Ela é pontiaguda/ Ela tem direção/ Ela fere rente/ Ela é surda, ela é muda/ A minha bala, ela fere rente/ Eu não alimento nenhuma ilusão/ Eu não sou como o meu semelhante/ Eu não quero entender/ Não preciso entender sua mente/ Sou somente uma alma em tentação/ Em rota de colisão/ Deslocada, estranha e aqui presente/ E se a minha balada na hora então/ Errar o alvo na minha frente/ Ela é cega, ela é burra/ Ela é explosão/ Ela fere rente/ Ela vai, ela fica/ A minha bala ela fere rente. (Lenine)

cantada por Ney Matogrosso no *show* “Olhos de Farol” (1999). Essa música, em sua interpretação, acaba por abrir as palavras e expressões à rica polissemia, agregando-lhes novas imagens e representações. Isto é, a performance do Ney Matogrosso e de Lenine sobre uma mesma música gera atravessamentos afetivos distintos, com a capacidade, inclusive, de mudança simbólica para os/as diferentes receptores/as das obras.

A entrevista com Ney dos Santos termina no tema de que a ordem da razão não é suficiente para descrever tudo o que se tem a oportunidade de vivenciar por meio da arte de Ney Matogrosso. Assisti-lo, *in loco*, transcende a compreensão racional, que classifica e organiza a experiência dentro de conceitos e parâmetros artísticos regulares. A mobilização emocional e sensível, que é estar diante dele no palco, situa-se também no campo do inominável e poético, o que também é afirmado pelos demais entrevistados da pesquisa.

Não sei se é a melhor palavra, mas comigo é catártico. É um cara que é guei, que consegui. E o discurso das canções! E ver ele cantando “A Balada do Cachorro Louco”, do Lenine, no “Olhos de Farol” é extremamente forte. Porque vê-lo cantando me leva de uma forma muito mais rápida para esse lugar de ‘ser uma alma em tentação em rota de colisão, deslocada estranha e aqui presente’ [letra da música Balada do Cachorro Louco], as palavras do Lenine, na boca do Ney, com o cenário que ele tem no show, com o figurino que ele veste, ganha-se ou possibilita você cruzar esse portal que te vê da mesma forma que a música diz e que ele diz [...] de uma maneira muito mais intensa talvez por ser ele dizendo. O Lenine é um artista que eu também aprecio demais, é compositor fenomenal, mas ouvir essa música com o Lenine e ela com o Ney Matogrosso no show são coisas completamente diferentes. Me causam impactos completamente diferentes, me acessam de formas diferentes. Ouvir ela com o Lenine, por mais que eu goste, por mais que adore o arranjo que o Lenine faz para essa música, eu me relaciono com a música de um jeito, e com o Ney Matogrosso de outro jeito, e geralmente um jeito muito mais visceral talvez. Não sei. (Ney dos Santos)

Ato III – O ápice do show: arrebatamentos

Para Rita Segato (1992), os modelos excessivamente interpretativos das Ciências Sociais tendem a invisibilizar ou encapsular aquilo que não conseguem traduzir a partir das categorias acadêmicas racionais, ignorando que boa parte da vivência social se encontra na ordem do experimentável e do indizível. Acabam, muitas vezes, por ser um instrumento intelectual de sufocamento da realidade social, e, portanto, mais uma das armadilhas da Modernidade diante das alteridades. Especialmente para se abordar rituais, fenômenos religiosos e artísticos esquecendo-se do inusitado e do intraduzível por eles provocados àqueles/as que deles participam, tornam-se um instrumento de colonização epistêmica e de encapsulamento das vivências humanas.

O relativismo cultural se mostrou como ponto de partida para o fazer antropológico e, de modo geral, para as Ciências Sociais. Esse princípio de pensamento aposta que o acesso ao outro e suas diferenças se faz a partir de um esforço em colocar em parâmetros relativos aquilo que deles se observa e apreende. De acordo com Segato, emerge aí um paradoxo. Primeiro, pelo fato de que as vivências sociais seriam totais em si e não completamente relativizadas. Dessa forma, a abordagem antropológica está insensibilizada às características essenciais do mundo religioso, por exemplo, que é justamente o crer, a fé naquilo que é inexplicável e transcendente. As Ciências Sociais, tradicionalmente, só conseguem lidar com o que é traduzível à lógica racional, negando demais dimensões do humano – que não poderiam ser menosprezadas em favor da própria compreensão das relações socioculturais. Ainda que nossas categorias sócio-antropológicas possam dar conta de aspectos dessas alteridades, parte crucial está no vivido e no inominável.

Em geral, a obra de arte tem recebido esse mesmo olhar reducionista, que procura apenas interpretar os significados e decodificar o que artistas querem dizer, na busca por explicações de causas e efeitos, conexões, cores, gestos, formas, motivações pessoais, sociais, econômicas e políticas. Susan Sontag reprova essa direção única. “A interpretação da arte hoje envenena nossa sensibilidade. A interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.” (SONTAG, 1987, p. 16). Focar unicamente no conteúdo de uma obra é, para a autora, uma redução da poética, pois não se pode esgotar e empobrecer seus significados em algumas leituras.

Soma-se às considerações dessas autoras, as importantes argumentações de Sedgwick (2007) sobre o “armário” ou o “segredo aberto” como dispositivo de regulação da vida de pessoas LGBTs, que, ao mesmo tempo, fornece visibilidade, hegemonia de valores e existência político-social aos/às heterossexuais. Esse regime acabou por dar forma ao modo como várias questões de princípios e de epistemologia foram concebidas e abordadas na Modernidade em geral, estabelecendo regras contraditórias e limitantes sobre o que é da instância da intimidade e das revelações, entre público e privado, entre conhecimento e ignorância.

Essas são reflexões significativas para o fazer das Ciências Sociais a respeito das artes e, assim, se buscou estabelecer o diálogo com as narrativas dos entrevistados desta pesquisa, que necessariamente assistiram a espetáculos do Ney Matogrosso. Guilherme Araújo, nascido em 1954, morava em Goiânia (GO) na década de 1970 e foi à Brasília (DF) para assistir à apresentação dos “Secos & Molhados” no Ginásio de Esportes, que se situa no centro da capital do país. Igualmente, fez José Santos, nascido em 1958, que já morava em Brasília. Este conta que, mesmo com lotação máxima, as pessoas não sabiam exatamente o que iriam assistir. Dizia-se que era um grupo diferente, com um cantor que tinha voz de mulher e rebolava no palco.

O jornal *Correio Braziliense* trouxe o ambiente da época na manchete a respeito desse *show*, em 25 de março de 1974: “Secos e Molhados foi aquele sucesso”. Sob estes dizeres, duas fotos do Ney Matogrosso, sendo a imagem da esquerda sem maquiagem e a da direita com maquiagem e figurino. Também, sob cada uma, respectivamente, leu-se “Seco” e “Molhado”. A figura cotidiana do artista, limpa, sem

adereços faz alusão ao que é seco, austero e limpo. A figura coberta de penas, colares e maquiagem evoca o que é da ordem do molhado, úmido, volúvel, sinuoso e tropical. Tudo isso ocorreu no final de semana seguinte àquele em que o General Ernesto Geisel tinha assumido a Presidência da República, em Brasília (DF).

Você entra no Ginásio de Esportes, vê um show daquele... Você pira, né? Um homem pintado com a cara e o corpo esguio, dançando. Trejeitos *a la* Carmen Miranda, que ninguém no Brasil naquele momento estava acostumado. Uma coisa tão performática, tão revolucionária não existia no Brasil

De repente, você tinha uma voz com timbre completamente diferente, você tinha homens pintados no palco e, em especial, o Ney dançando. Isso era uma revolução. A gente vivia naquele momento ali, quase o fim da ditadura, os últimos anos da ditadura, e Brasília sempre foi uma cidade muito controlada, a questão política, os costumes, os valores. Não era uma coisa conservadora, mas era uma coisa controlada. Você ter a possibilidade de ver um show daquele mexeu com a cabeça de todo mundo. Acho que ninguém saiu daquele show naquele dia do jeito que entrou. Era algo que mexeu com a cabeça de todo mundo. (José Santos)

Esse *show* e outros eventos propiciaram, em um plano, o encontro de homens bissexuais e homossexuais e, desse modo, o avanço do processo de compartilhamento coletivo desses sujeitos sobre um mesmo repertório estético e artístico, aglutinando-os nas suas práticas culturais, gerando códigos identitários e de pertencimento intercambiáveis. Em outro plano, inter-relacionado e simultâneo ao primeiro, havia em curso uma experiência subjetiva, onde o corpo que se expressava no palco subvertia, em sua performance, o conjunto de partituras corporais permitidas e disponíveis no repertório social tradicional. Isto é, a voz de contratenor, o rebolado, o corpo esguio, os pelos no peito à mostra e musculatura definida de Ney Matogrosso confrontavam fortemente a binariedade modelar de gênero. Além disso, levantavam um conjunto de outras combinações ainda não rotuladas e que se lançavam ao público como inovadores, extraordinários e possíveis a partir de então, uma vez que se faziam manifestas em atos material e artisticamente poéticos.

Para o sociólogo Fernando Balieiro (2015), a cantora Carmen Miranda conseguiu em sua carreira, simultaneamente, reproduzir e tensionar determinados códigos sociais, a partir da repetição estilizada da mesma referência já conhecida. Dessa maneira, a própria imitação denuncia a inexistência de um original verdadeiro. Para o autor, a teoria da performatividade de Judith Butler (2003, 2008 e 2011) ajuda a responder às inquietações fundantes das Ciências Sociais, pois as identidades não se dão numa oposição simples entre o imperativo dos determinismos sociais *versus* a supremacia do sujeito e suas escolhas. Mas, sim, as identidades se mostram como atos estilizados e “encorporados” ao longo do tempo que acabam vistos com naturalidade, em um imbricamento inescapável das dimensões social e individual, conservadora e transformadora, antiga e inovadora.

Ney Matogrosso e Carmen Miranda apresentam paralelos significativos nas suas trajetórias, que passam pela popularidade e diversidade de audiências, bem como marcadores importantes para a indústria cultural brasileira. Somado a isso, há uma

complexidade de signos e símbolos de identidade, gênero e sexualidade que ambos têm a capacidade de exibir, mesclar e manipular no palco.

O entrevistado Guilherme Araújo ilustra alguns aspectos performáticos de Ney Matogrosso, ao detalhar seu arrebatamento diante das apresentações:

Primeira a dança, o rebolado, as cadeiras. Eu lembro no primeiro disco, que é o “Homem de Neanderthal”, e ele vai cantar aquela rumba Kubanacan. É todo sinuoso. A cintura dele... Ele move muito legal com os quadris e ele colocou um cravo nos cabelos. O olhar dele, o que mais incomoda é o olhar. O olhar intima a pessoas, intimida, seduz... O olhar dele é o que mais me fascina. (...) Na minha vida [Ney Matogrosso] foi muito importante. Ele despertou vários demônios em algumas pessoas e os meus principalmente. E os meus ele exorcizou muito. (...)

Foi um assombro, uma mudança de tudo o que se falou. Estava assombrado, embevecido. Agradecido. A palavra certa que a vida inteira eu carrego comigo: o Ney nos vingou. Ele nos vingou! A palavra que eu tenho. Mas eu me sentia vingado. Porque era na cara das pessoas, tudo o que eles faziam com a gente, a sociedade em si, o que minha família fez comigo. Ele devolvia aquilo, com muito bom gosto, com muito primor, com muita reverência. Nossa! Somos uma geração sofredora, porque a gente era muito oprimido. Muito fechado. As ideias muito rígidas, né? Era uma coisa muito careta, muito enrijecida. O Ney veio fazer esse *bum*, essa coisa de “puta merda, isso pode! Isso pode!”. Houve uma mudança pra mim que foi comportamental no Brasil. (Guilherme Araújo).

Esse relato é especial por evidenciar um conjunto de afetações importantes que a arte de Ney Matogrosso proporcionou para uma geração de homens homossexuais e bissexuais, conforme a pesquisa que subsidia este artigo pôde mostrar (GODOI, 2018). O sentimento de prazer vinculado à vingança, que a performance do artista provoca em Guilherme Araújo, dá a entender a profundidade do arrebatamento psicossensorial provocado no público e abre a possibilidade de desenvolver ideias com base em reflexões sobre o sagrado e a hierofania, a partir do momento que o show se dava enquanto uma verdadeira aparição a esses fãs. Um desvelamento de inquietações que aí tomaram materialidade corpórea e cênica, sendo vertidas, canalizadas e projetadas em eventos praticamente fora do comum.

Para Milaré (2010) vários saberes são articulados para enriquecer a arte do ator, em busca de uma atuação que rompa o convencional e chegue a instâncias metafísicas, tal qual uma manifestação da ordem sagrada. Trata-se, portanto, de uma busca intencional e organizada para a realização de uma produção teatral hierofânica, o que permite conectar a arte performática com um conjunto de saberes e técnicas do tipo da mobilização de arrebatamento em relação ao público.

Assim, a relação da performance como fenômeno hierofânico atravessa os/as interlocutores/as, possibilitando que essa arte tenha um lugar mais significativo do que a mera exibição e contemplação do belo, que se limitaria ao momento da apreciação. Mais do que isso, marca as trajetórias individuais, particularmente por ter

sido essa arte criada e constituída socialmente. Processo, este, que não pode ser lido por uma capacidade universal, sobre-humana e apenas individual do/a artista, mas desenhada socio-histórica e contextualmente e que não se coloca com os mesmos significados para todos os sujeitos receptores.

Para os fãs em geral, o que chamava a atenção nos shows era a aura hipnótica, mística e esplendorosa do próprio Ney Matogrosso, conforme fala exemplar de um entrevistado:

Eu fui ter certeza da minha condição sexual assumidamente com 21 anos. Mas eu sofri muito assédio. Saber que um homem podia fazer um show daquele e independente da opção sexual dele. Saber que o cara teve peito, teve garra e foi. Se ele deu a cara a tapa, as pessoas podiam começar a dar a cara a tapa também, era o momento, apesar de ditadura, apesar de tudo.

Foi provocar, foi mudar, foi fazer as pessoas saírem da caixinha, respeitar que aquilo era arte, aquilo era uma forma diferente de manifestação, e que era uma coisa totalmente natural. Não era uma coisa forçada, você percebia isso. O Ney e os Secos... O Ney abre portas, caminhos, porque ele começa... porque no começo as pessoas diziam que ele era bissexual, que era isso, que era aquilo. E as pessoas começam a discutir isso, num momento em que não se discutia. Nesse sentido, assim, saber que ser guei não era uma doença, não era uma coisa do mal. Você podia ser guei, todo mundo vivia, e todos vivemos a história de que os artistas têm uma veia mais tendente a uma homossexualidade ou bissexualidade ou uma sexualidade liberta.

Eu acho que, a partir do momento em que eu vi o show e acompanhei a carreira do Ney, ele foi escancarando as coisas e abrindo portas para a população guei. (...)

No primeiro [show], foi a coisa de ver algo tão novo, tão revolucionário, que você saia daquele show feliz. Você tava vendo algo que mexia com você e mexia com todo mundo, e estava tão forte que a hora que o Ney requebra muito não teve vaia, não teve baixaria, as pessoas ficaram hipnotizadas, em êxtase. (José Santos).

Essas afirmações fazem um apanhado do período histórico e da importância da arte de Ney Matogrosso para um grupo de homens, sistematicamente violentados em suas identidades de gênero e sexualidades, tratados como lixo, profanos e abomináveis no cotidiano dos anos 1970 e 1980. Assim, verem-se representados em um espaço social qualificado positivamente, que evocava o sagrado, onde o corpo e a sexualidade eram expostos em poéticas de liberdade, implicou em mostrar viável a esses sujeitos a concretização de realidades até então consideradas utópicas ou muito distantes.

Curiosamente, a variável significativa é que esse ídolo não se apresenta apenas para um nicho de mercado que o consome de maneira apartada dos/as demais consumidores/as de música. A popularidade que Ney Matogrosso alcançou, e ainda alcança, produz uma possibilidade de identificação geral com aqueles/as cujas sexualidades são dissidentes e também sua apreciação por parte de outros grupos da sociedade, o que o elevou ao reconhecimento de expressão da música nacional. Mesmo no período da Ditadura Militar, o cantor foi consagrado e conseguiu transitar por

diferentes veículos midiáticos¹², ainda que tenha contribuído diretamente para a inclusão e valorização social dos homens homossexuais e bissexuais, ao mesmo tempo que, aparentemente, não representava riscos à moral vigente.

Encerramento – Aplausos ao fecharem-se as cortinas

Ney Matogrosso: [A minha arte] mostra um ser humano livre de qualquer coisa que me amarre, que me puxe para trás, que me segure em alguma coisa. Eu estou livre para me expressar com a maior liberdade, portanto, se eu me manifesto com liberdade, eu também espero, eu também libero o público para que se manifeste. A minha figura gera esse tipo de desrepressão.

Autor: Como você e a sua obra atravessaram a censura?

Ney Matogrosso: Perseguido eu também fui, só não fui preso. Ela não falava de política. Era diferente, era comportamental, acho que não estavam esperando uma coisa dessas. Esperavam que todo mundo falasse “Abaixo a ditadura!” Eu ignorava a ditadura e me manifestava como se ela não houvesse.

Em entrevista concedida para a pesquisa da qual trata este artigo, Ney Matogrosso reflete sobre sua carreira e a importância de sua arte para as liberdades em geral. O artista, que durante toda a vida pública, rejeitou quaisquer rótulos ou categorias para a sua identidade, segue apostando na liberdade de expressão do corpo como afirmação da potencialidade do ser. Assim, mais do que se opor diretamente aos sistemas políticos opressores, tanto no tocante à moralidade quanto ao Estado ditatorial, optou por agir a despeito de tais regras e condicionamentos sociais, burlando-os, cavando neles suas brechas e fissuras. A estratégia poética-ética era a de, portanto, sair das vias já codificadas das relações de poder, projetando dessa forma novas e, às vezes, invisíveis rupturas.

Em 1984, Ney Matogrosso se apresentava com o espetáculo "Destino de Aventureiro". As críticas de comentaristas de arte (a exemplo: PUTERMAN, 1984) relacionavam os aspectos estéticos da obra com as dimensões sociais vividas à época da Ditadura Militar, que chegava ao fim. A androginia operava em termos contestatórios naquele ambiente repressor, em defesa de comportamentos e valores morais que prezavam pela superação dos estereótipos do masculino e do feminino, sem apego a termos ou identidades políticas (SEGATO, 2007). Nas artes em geral, havia uma valorização da pansexualidade potencial de todo ser humano e a perspectiva de que a monossexualidade seria o estreitamento da própria humanidade por uma ordem

¹² A popularização de Ney Matogrosso permitiu que fosse conhecido por diferentes camadas econômicas da sociedade brasileira. Assistir a seus *shows* nos anos 1970 e 1980 era restrito a pessoas com poder aquisitivo mais elevado, conforme foi mencionado na nota de rodapé 2 sobre o perfil dos entrevistados.

social opressiva, careta e ultrapassada. No meio artístico, a androginia se tornou praticamente um projeto de sociedade com base filosófica universalista, uma proposta de liberdade a todas as pessoas, principalmente, no ambiente democrático que se avizinhava.

No Brasil, tal ambiguidade de gêneros e liberalização sexual ficou conhecida como “desbunde”. Parte dos movimentos culturais era taxada de alienada e alheia às urgências da repressão - especificamente, aquelas/es artistas que não traziam em suas obras menções críticas à Ditadura Militar. Os DziCroquettes, Ney Matogrosso e Caetano Veloso seriam, para Trevisan (2011), referências principais desse movimento de “desbunde”, onde o corpo aparecia como forma expressiva por excelência, no lugar da palavra e do confronto direto. Ainda vale chamar atenção para o grupo tropicalista e o escândalo provocado pela atriz Leila Diniz, grávida e de biquíni na praia, dentre outras manifestações de contestação.

O “desbunde” também era uma estratégia (com um grande impulso criativo) de lidar com a dominação militar, portanto, também uma ação política em termos distintos das guerrilhas, lutas armadas e embates explícitos¹³. A política desbundada constituía-se por forte ironia, deboche e erotismo. Uma ridicularização dos costumes e da ordem vigente, ao mesmo tempo em que colocava o corpo no centro de resistência, deslumbramento e autoafirmação da diversidade de direitos e cidadania. A parte do corpo “bunda”¹⁴, signo de desejo sexual, abjeção, riso, alegria, satisfação, liberdade, daquilo que não tem função importante no corpo, que é excessivo e que pertence a todas as pessoas (sem binarismos), foi apropriada como poética de uma política andrógina brasileira.

O corpo afrontava o regime e, ainda que perseguido pela ditadura, esta não conseguia capturar determinadas manifestações artísticas com êxito, pois o *modus operandi* da repressão cultural tinha um viés burocrático, racionalista e conteudista. Nisso, encontra-se uma das poderosas potências transformadoras e fenomênicas da arte: ela corrói, como ferrugem, pelas beiradas do que é proibido e censurado; ela entra nas brechas e fissuras daquilo que parece totalmente consistente, coerente e controlado; ela simplesmente é, revela-se em hierofania, canalizando e materializando os anseios inalcançáveis.

A década de 1970, quando Ney Matogrosso aparece junto aos “Secos & Molhados”, produziu e difundiu um conjunto de artistas tanto no Brasil como em outros

¹³ O movimento hippie estado-unidense, bastante forte nos anos 1960, teve influência nessa postura brasileira contracultural de resistência pacifista e de liberdade sexual. Mas assumiu aqui feições particulares (ABRAMO, 1997, PIMENTEL; CARRIERI; LEITE-DA-SILVA, 2007).

¹⁴ Lélia González (1988) diz que um dos principais objetos das fantasias sexuais da nossa cultura é a bunda. Essa palavra origina-se da língua africana quimbundo, pertencente aos bundos, uma etnia de Angola, a qual também fala outras duas línguas - bunda e ambundo - e que integrou parte significativa dos/as escravos/as chegados/as à América. Muitos termos do quimbundo foram apropriados ao nosso “pretoguês”, tanto que o português lusitano não fala nem diz “bunda” no seu vocabulário. Logo, por se tratar de um termo brasileiro, utilizado para representar uma política andrógina, vê-se sua marca particular de um movimento artístico e cultural nosso.

países que foram significativos para a desconstrução de valores restritos e do comportamento tradicional, bem como para a construção, a afirmação e o reconhecimento de identidades de gênero e sexuais dissidentes, as quais encontraram nessas produções culturais outras referências de agir e, portanto, de ser no mundo. Destacou-se, nestas páginas, Ney Matogrosso, mas também existiram os Doces Bárbaros, Os Mutantes, o teatro de Zé Celso, As Frenéticas, entre outras e outros. Em nível internacional, Matogrosso foi comparado com Alice Cooper¹⁵, David Bowie, Michael Jackson e demais nomes de peso mundial.

A produção artística que se insere na indústria cultural é significativa para a construção, a afirmação e o reconhecimento das identidades de gênero e das sexualidades dissidentes, no caso abordado, das identidades de homens homossexuais e/ou bissexuais pela produção artística de Ney Matogrosso na década de 1970 e 1980. Diferente de outras categorias identitárias socialmente subalternizadas, as pessoas LGBTQs não se organizam por um território, por uma marca temporal (passado ou futuro), tampouco compartilham credos ou posicionamentos político-filosóficos, além de não encontrarem habitualmente em suas famílias referência positivas de outras pessoas semelhantes. A indústria cultural favorece uma fluidez extremamente relevante para a aglutinação, a comunicação e o compartilhamento de experiências - movimentos fundamentais para afirmação e legitimação identitária, tanto no período histórico abordado como atualmente.

Isso significa que partilhar e registrar a arte e a produção cultural de, para e por pessoas LGBTQs é indispensável para o avanço da dignidade e do reconhecimento dos direitos humanos e da diversidade cidadã. Trata-se de fortalecimento identitário, comunitário e político, na perspectiva de interação dessas pessoas com a sociedade geral, não apenas em guetos. Trata-se também da criação de solidariedade, constituição de vínculos afetivos e simbólicos que sejam resilientes e resistentes às estruturas opressoras. Paralelamente, ainda se faz importante remarcar que o atravessamento sensível, proporcionado pela experiência estética, possui a capacidade de mobilizar e se fazer incorporar em sujeitos que vivenciam diversas realidades sociais, de gênero e de vivência da sexualidade. Ou seja, não só sujeitos subalternizados são beneficiários de uma arte crítica e disruptiva dos padrões estabelecidos.

A produção artística de Ney Matogrosso – sua dança, seu corpo e sua voz em cena – atravessou e afetou uma vastidão de pessoas heterossexuais que, em alguma medida, puderam rever, transformar e fissurar o acoplamento compulsório de signos, símbolos, significados e representações do que é masculino e feminino. Possibilidades outras de ser e de se apresentar para pessoas heterossexuais, muito provavelmente, também emergiram, o que seria objeto de uma investigação futura. O artista ocupou latifúndios do gesto e da performance, onde o patriarcado mantinha os corpos improdutivos e estagnados a novas poéticas. Anarquizou limites risíveis que determinavam ângulos de movimentos específicos e pré-determinados para homens e mulheres. Erotizou as infundadas e arbitrarias regras de quem pode e quem não

¹⁵ Em 1974, jornal em Brasília trazia na capa "Androginos invadem Brasília" em referência às apresentações de Alice Cooper e Ney Matogrosso em datas próximas. (VAZ, 1992).

pode cruzar as pernas, bem como riu das balizas sociais restritivas do molejo aos quadris masculinos.

As artes de performances corporais, de forma simples e profunda, banalizam e abalam estruturas que, de tão arraigadas e longevas, se consideram naturais, inevitáveis e imutáveis. Ao despedaçarem palavras fixas, mexerem corpos rígidos e distorcerem imagens estereotipadas são potentes para criar um espaço cênico ritual, no que tange à ordem material, emocional, simbólica e cognitiva. Fazem emergir o indizível, o desencorporado, o ainda não sentido, o ainda não contemplado, enfim revelam, no seu bojo, a desrepressão, tão mencionada pelo artista na epígrafe inicial e no trecho da sua entrevista neste encerramento do artigo.

Ney Matogrosso e sua obra, dentre muitas leituras que lhes podem ser atribuídas, são aqui vistos como arautos da liberdade. Foram capazes de eclodir, explodir, reconstruir, malabarizar e multiplicar corpos, gêneros, sexualidades e culturas, especialmente em período de forte repressão política e moral no Brasil. Relançaram o humano a uma presença hierofânica, com abertura ao devir esperançoso para suas diferenças.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, H. W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil *Revista Brasileira de Educação*. Mai/Jun/Jul/Ago Nº 5, 1997 e Set/Out/Nov/Dez Nº 6, p. 25 – 36. 1997.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história, 1940: *In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas*. Vol:1: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura: São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORNHOLDT E. A., WAGNER A. e STAUDT A. C. P. A vivência da gravidez do primeiro filho à luz da perspectiva paterna. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol .19, n.1, 2007 (pp. 75 – 92)

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

BUTLER, J. *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2008.

BUTLER, J. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica*. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

DE LAURETIS, T. *Tecnologies of Gender*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.

DAWSEY, J. Victor Turner e Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*. n.13 163-176, 2005.

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. Ney Matogrosso: liberação sexual, performance artística e disputas simbólicas. 2018. 128 f., il. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. p. 69-82. 1988.

GONZATTI, C.; MACHADO, F.V. Notas sobre o espalhamento da criança viada na cultura pop digital brasileira. *Periódicus*, Salvador, n. 9, v. 1, maio-out. p. 248 – 267. 2018.

LOURO, G. L. Pedagogias da sexualidade. In LOURO, G. L. (org). *O corpo educado - pedagogias da sexualidade*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

MACEDO, A. S. N. e SILVA, A. C. T. *Gênero e erotismo na cobertura midiática de Madonna: “The Girlie Show”*. Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Intercom Júnior –XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro -RJ–4a 7/9/2015. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1795-1.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2019.

MILARÉ, S. *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho*. São Paulo: SESC São Paulo, 2010.

MURARI, L. e NAGIME, M. *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo, Brasil: Caixa Cultural. 2015.

PEREIRA, P. P. G. As incorporações e suas poéticas. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 18, n. 31, p. 137-171, jan./jun. 2017.

PIMENTEL, T. D., CARRIERI, A. de P. e LEITE-DA-SILVA, A. R. Ambiguidades identitárias na “Feira Hippie” /Brasil. *Comport. Organ. Gest.* .13 n.2 Lisboa out. p. 213 – 236. 2007.

PINTO, R. M. L. Trans-per(form-ação): as poéticas visuais de Lady Gaga e uma política de gêneros. In MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (orgs.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em arte e cultura visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV, p. 550 – 559. 2013.

PRÊMIO DA MÚSICA BRASILEIRA. *História*. Disponível em: <http://www.premio-damusica.com.br/o-premio/historia/>, acesso em 26 de setembro, 2017.

PUTERMAN, P. O deboche e a ironia do aventureiro In *Folha de São Paulo*, 1984. Mimeo.

QUEIROZ, F. de A.: Ney Matogrosso: Sentimento contramão: transgressão e autonomia artística. 2009. *Tese* (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 271 p.

SANTOS, J. F. *Calling All The Queens! Visibilidades de gênero no programa de TV Ru Paul’s Drag Race*. Trabalho apresentado no DT 6–Interfaces Comunicacionais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 02 a 07 de julho de 2015. Disponível em <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-1346-1.pdf> , acesso em 10 de janeiro de 2019.

SCHECHNER, R. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo? *Soc. Estado*. vol.29 no.3 Brasília set./dez. 2014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300003 . Acesso em: 03 nov. 2018.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu* (28), p. 19 – 54. janeiro-junho de 2007.

SEGATO, R. L. Um Paradoxo do Relativismo. *Revista Religião e Sociedade*. 16/1-2, p. 31 – 46. 1992.

SEGATO, R. L. Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. In SEGATO, R. La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

SILVA, V. A. A performance de Ney Matogrosso: Inovação na Canção Midiática em dois momentos: *Dissertação* (Mestrado em Comunicação) – Programa de Mestrado em Comunicação. Universidade Municipal São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2013, 98 p.

SILVA, R. P. da. Para Além do Bustiê: Performances da Contraviolência na obra Bandido (1976-1977) de Ney Matogrosso. *Dissertação* (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiania, 2016, 297 p.

SONTAG, S. Notas sobre Camp. In SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity*. London: Routledge, 1993.

TEIXEIRA, J. G. L. C. Apresentação. Dossiê Estudos da Performance. *Soc. Estado*. vol.29 no.3 Brasília set./dez. 2014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 22 out. 2018.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. 8. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record 2011.

TURNER, V. W. Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual: Um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, Londrina, v:17 n:2, Jul/Dez, 2012, (pp. 214 – 257).

VAZ, D. *Ney Matogrosso: Um cara meio estranho*, Rio de Janeiro: Editora Rio Fundo, 1992.

Resumo:

Este artigo focaliza a performance cênica de Ney Matogrosso enquanto tensionadora simbólica dos padrões heteronormativos estéticos e comportamentais da sociedade brasileira. Tal expressão artística é abordada durante a Ditadura Militar, período de notoriedade dele junto ao grupo “Secos & Molhados” e de relevante importância a seus fãs. Dados obtidos em entrevistas com homens homossexuais e/ou bissexuais, com o artista e em três grandes jornais apontam para especificidades significativas a burlar e negociar com estruturas autoritárias do poder avessas às suas apresentações ditas alternativas. Desenvolve-se, assim, uma reflexão sobre a arte por perspectivas teóricas das Ciências Sociais atentas à sua capacidade de inquietar e romper com paradigmas socioculturais habituais, além de fortalecer os direitos humanos e a cidadania de LGBTs.

Palavras-chave: performance; corpo; arte; Ney Matogrosso; LGBTs

Abstract:

This article approaches the scenic performance of Ney Matogrosso as symbolic tensors of the esthetic and behavioral heteronormative patterns in Brazilian society. This artistic expression is treated in time frame of Military Dictatorship, period of notoriety from him with the Secos & Molhados and of great importance to artist's fans. Data obtained from semi-structured interviews with eleven people, the artist himself and articles from three newspapers point to the specificities of his art, which were significant in order to circumvent and negotiate with authoritarian structures of power averse to their presentation and aesthetic presence. Thus, it develops an approach to art from the perspective of the Social Sciences, attentive to its ability to disturb and break with traditional sociocultural paradigms, in addition to strengthening human rights and citizenship of LGBTs.

Keywords: performance; body; art; Ney Matogrosso; LGBTs

Recebido para publicação em 05/10/2020

Aceito em 31/01/2022

 **ACESSO ABERTO**

Copyright: Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

