

**“NENHUMA MALÍCIA SERÁ CASTIGADA”:  
ERÓTICAS NO CORPO E NO PALCO DE  
NEY MATOGROSSO**

**Robson Pereira da Silva**

Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. Pesquisa fomentada pela  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  
Membro do Grupo de Pesquisa Arte.Com.  
e-mail: rpsknight@gmail.com

SILVA, Robson Pereira da. “Nenhuma malícia será castigada”: eróticas no corpo e no palco de Ney Matogrosso. *albuquerque* – revista de história. vol. 7, n. 14. jul.-dez./2015, p. 83-101.

**Resumo:** No momento em que o Brasil passava por uma “transição” entre a ditadura militar e uma possível redemocratização, caracterizada na chamada reabertura política, o autoritarismo dava mostras de não arrefecer sobre a esfera do comportamento, sexualidade e erotismo. Nesse sentido, o presente artigo busca compreender as possibilidades de transgressão às permanentes interdições supracitadas, especialmente no início da década de 1980, por intermédio da análise do espetáculo Mato Grosso (1982), do artista Ney Matogrosso. As performances do referido espetáculo apresentavam sujeitos marginais do campo social, porém conformadores de arquétipos/identidades sociais brasileiras (índios, caipiras e malandros) como articuladores das demandas de grupos marginalizados efervescentes e candentes de expectativas diante das nuances de mudança que a lenta dissolução do cesarismo militar apresentava. A carnavalização da interdição foi utilizada por Ney Matogrosso como instrumento de expressão dos impulsos eróticos que tendiam ser abafados por uma moral repressora permanente.

**Palavras-chave:** Ney Matogrosso; Erotismo; Carnavalização.

**Abstract:** At a time when Brazil underwent a “transition” between the military dictatorship and a possible redemocratization, characterized in the so-called political reopening, authoritarianism showed signs of not cooling on the sphere of behavior, sexuality and eroticism. In this sense, the present article tries to understand the possibilities of transgression to the permanent interdictions mentioned above, especially in the early 1980s, through the analysis of the show Mato Grosso (1982), by the artist Ney Matogrosso. The performances of this show presented marginal individuals from the social field, but conformers of Brazilian archetypes / social identities (Indians, caipiras and scallywag) as articulators of the demands of effervescent marginalized groups and ardent expectations of the nuances of change that the slow dissolution of Caesarism Military glimpsed. The carnivalization of the interdiction was used by Ney Matogrosso as an instrument of expression of the erotic impulses that tended to be suppressed by a permanent repressive morality.

**Key-words:** Ney Matogrosso; Erotism; Carnavalization.

O moralista é como um sinal de trânsito que indica para onde se pode ir para uma cidade, mas não vai.

Charles Dickens

Se o pau não tá bem duro, entorta e cai!

Rita Lee, *Uai, Uai*.



turnê Mato Grosso, do cantor Ney Matogrosso, teve início em outubro de 1982, em cidades do interior de São Paulo, com lançamento na casa de shows carioca -Canecão. Flávio Queiroz, em sua tese sobre a transgressão e busca de autonomia no fazer artístico do cantor, apresentou, a partir de artigos de jornais de época, como *Jornal do Brasil*, que o espetáculo, contou com a agenda de 90 shows.<sup>1</sup> Por conseguinte, o espetáculo teve sobre si o contraste proveniente do campo da experiência<sup>2</sup>: do show anterior, considerado um mega show – o Ney Matogrosso (“Homem com H”/1981), que empregou o seu peso sobre as proporções performáticas do respectivo show aqui analisado. Queiroz apresenta os dados estatísticos do show:

<sup>1</sup> QUEIROZ, Flávio de Araújo **Ney Matogrosso**: sentimento, contramão, transgressão e autonomia artística. (Tese) Doutorado em Sociologia. Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2009.

<sup>2</sup> O campo da experiência, neste caso, percebemos como medida dos sujeitos históricos e seus interesses agem sob o tempo histórico, evidenciamos aqui em uma obra de arte, principalmente com as ações que alavancam as tendências da modernidade, nas relações que incide nas determinações do tempo, o passado e o futuro, aqui essa relação se apresenta a partir da inferência de um passado, no caso, recente, em face com as futuras proposições, horizonte expectativa. “[...] experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações no movimento social e político”(KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2006, p.308).

O espetáculo anterior do artista como já foi analisado, já apontava para essa chamada pela mídia de “reedição” do fenômeno de massa dos Secos & Molhados, quando o cantor apresentou o espetáculo Ney Matogrosso (1981), em grandes espaços, começando pelo Maracanazinho, para um público de 15 mil pessoas. O espetáculo estendeu-se em turnê por Recife no Ginásio do Geraldão, para um público estimado em 27 mil pessoas, Salvador, no Ginásio do Balbininho, onde segundo o artista foi uma apresentação contida em função da superlotação do ginásio, e encerrou-se em Florianópolis, onde o cantor apresentou-se para um público de 55 mil pessoas. Ao todo o espetáculo Ney Matogrosso contabilizou noventa apresentações por todo o país.<sup>3</sup>

Mato Grosso teve duração de aproximadamente um ano (1982-1983), excursionando para além das “fronteiras” do território nacional, passando por Portugal, no Coliseu de Lisboa; Suíça, no 17º Festival de Jazz Montreux; e em Israel.

Interessa-nos para análise a performance, a partir dos registros e fragmentos desta, catalisados em vídeos e fotografias que nos permitem apresentar diálogos voltados às ópticas da recepção. Assim, visamos imagens extraídas de vídeos profissionais dos shows realizados no ano de 1983, no 17º Festival de Jazz de Montreux (Suíça); no Coliseu em Lisboa (Portugal); e shows realizados no Brasil, sob as lentes do fotógrafo e jornalista Mário Luiz Thompson, responsável pelo projeto “Bem te vi”. O roteiro de Mato Grosso contou com o total de 16 canções dispostas em três blocos, interligados em um movimento cênico circular, orientado pela figura do índio, personagem metamorfoseado durante o enredo do show. Esse personagem/enunciado foi apresentado, inclusive, pelos outdoors de divulgação do espetáculo, réplicas da capa do disco, que acabaram censurados devido à opção performática de Ney Matogrosso em aparecer como índio seminu:

Manoel Polidan encomendou 400 outdoors para promover a estréia em São Paulo, dia 13, de “Matogrosso”, o novo show de Ney Matogrosso que já bateu todos os recordes de público no Rio. Mas a censura veio a cavalo: o outdoor vetado. Motivo: Ney aparece seminu.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Ney Matogrosso: sentimento, contramão, transgressão e autonomia artística.** Op. cit., p. 189.

<sup>4</sup> PAINEL DA ILUSTRADA, Folha de S. Paulo, 1982, s.n.

Com isso, percebemos que a constituição da cenicidade audiovisual estabelecida pelo conjunto da performance da obra *Mato Grosso*, elaborada na capa/fonograma/espetáculo, teve seu processo de significação ativado pela difusão da imagem do índio submerso sob águas pantaneiras com a legenda que dá nome ao disco, causando impacto performático desde a retirada nas lojas, dirigido aos espaços ocupados pelos consumidores da obra, até invadir e integrar o espaço cênico urbano público da cidade de São Paulo, onde os outdoors foram proibidos.

Reimprime-se, então, o significado da afirmação feita por Ney Matogrosso: “Sou urbanizado, não sou urbano”.<sup>5</sup> Porém, essa máxima é violada pela ação da censura moral no período da reabertura política brasileira, respondida por Ney Matogrosso em cena com o índio personificado por ele.

Quanto à censura brasileira, o cantor achou graça quando seu outdoor anunciando o espetáculo foi censurado. “Era ridículo proibir a foto que já estava estampada na capa do disco e finalmente exposta em todas as lojas. Finalmente houve bom senso e liberaram”.<sup>6</sup>

A performance é a resposta, como momento de averiguação da proposta estética, realização que emana a poética e o pensamento, exibindo os mecanismos que o artista e outros envolvidos no processo de proposição/criação executam, como compositor/produtor/interprete, ou seja, passam a arte ao ato, como expõe Paul Zumthor: “A performance é então um momento de recepção: momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido. Quando o enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance”.<sup>7</sup>

A composição do espetáculo se organizou da seguinte maneira: o primeiro bloco, denominado - “indígena-rural”, como sugeriu a jornalista Diana Aragão do Jornal do Brasil, comportou as canções: Metamorfose Ambulante/Notícias do Brasil/ Uai, Uai/ 1º de Abril/ Promessas Demais/Não Faz Sentido; o segundo, denominado pela sua orientação temática, como “amor e sexo carnavalizado”, sendo o que mais destoa do enunciado primeiro da obra, formado pelas músicas: Deixar Você/ Tanto Amar/ Aquela Fera; o último, pode ser chamado de “ritualístico indígena carnavalizado”, com as

<sup>5</sup> TAIAR, Cida. Ney e Tetê, as vozes finas de Mato Grosso. Folha Ilustrada. São Paulo: **Folha de S. Paulo**, 19/12/1982, p. 33.

<sup>6</sup> ESTADO DE S. PAULO, 1982, s.n.)

<sup>7</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 50.

canções: Andar com Fé/ Rosa de Hiroshima/Napoleão/Por debaixo dos panos/Johnny pirou/Alegria Carnaval/Tema – Instrumental e a música Folia no Matagal, essa última incluída no repertório do show em Montreux. Neste texto, vou me ater somente a analisar as performances que perpassam pela perspectiva humor e erotismo.

### “Indígena-rural”

O bloco que abre o espetáculo desenvolve a continuidade narrativa que esteve presente no discurso apresentado no fonograma *Mato Grosso* (1982), responsável por maior parte do repertório do show. Garante-se, dessa maneira, a percepção performática vinculativa nos processos, como o figurino, desenhada por Markito, que orientava a estrutura cênica do enredo deste bloco.

Ney Matogrosso se apresentava no início do show como um índio fundido com pássaro, com um cocar gigante que, na primeira música do espetáculo - *Metamorfose Ambulante* (Raul Seixas) metamorfoseava-se e, ao longo do espetáculo, tornava-se um índio carnavalesco e caricatural. Esse personagem estabelecia diálogo com outros personagens formadores da matriz étnico-cultural brasileira, como brancos europeus figurados nos músicos, elaborados e aparentados pelo uso da ceroula e adereços indígenas na banda. Dessa maneira, inverte-se a ordem da submissão cultural, os indígenas sobre os brancos em cena, em um processo híbrido. Mais uma vez, a inversão proposta desde o álbum - a primeira matriz da *performance* da obra é apresentada e reimpressa no show.

Esses personagens interagiam em um cenário que definia, por vezes, a cena por meio da iluminação. O palco em um formato próximo da letra M, com pequenas pontas, em uma forma triangular nas laterais que se aproximava o artista do público (podendo haver variações, como o caso do show no Festival de Montreux). Continha um letrero escrito “Mato Grosso” em letras garrafais; o palco, ainda, era coberto de juta, pois Ney Matogrosso passava maior parte do tempo descalço. As luzes do show transitavam entre várias cores, mas com predominância entre o verde, amarelo e azul, ampliando-se, então, o sentido de *Mato Grosso* para um Brasil que naquele espaço foi narrado e discutido performaticamente.

O figurino do índio desse bloco era alterado conforme o andamento das canções, mas, inicialmente configurado da seguinte maneira:

Ney aparece no palco, nu, somente com um cache-sexo, usando adereços indígenas da região do Amazonas. Ele começa cantando “Metamorfose Ambulante”, de Raul Seixas e “Notícias do Brasil”, de Milton Nascimento, seguidas da maliciosa “Uai Uai”, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, do forró “Primeiro de Abril” de Antonio Brasileiro e Antonio Hernandez e “Promessas Demais”, de Moraes Moreira, Zeca e Paulo Leminski.<sup>8</sup>



O índio-ave pleno que se altera ao longo do show. FONTE: Site oficial Ney Matogrosso

A primeira canção, *Metamorfose Ambulante*, orientava as mudanças cênicas, pois, Ney Matogrosso, ao tirar o cocar maior, vocalizava entre cinco e seis vezes os versos: *Aquela velha opinião formada sobre tudo*, exigindo uma nova percepção ao que viria. Essa canção, para Ney Matogrosso, além do seu show, marca o momento político que o país vivia, as eleições diretas para governador. O artista indica, a partir de sua percepção, o que significava essa performance naquele contexto, pelo jornal *Estado de S. Paulo*:

---

<sup>8</sup> ESTADO DE S. PAULO, 1982, s.n.

Personalidade marcante, espírito sagaz e muito preocupado com a liberdade do corpo Ney Matogrosso, apesar de considerar extremamente importante o momento político, diz que não votará porque seu título de eleitor é de Brasília e não teve tempo de transferi-lo. Caso votasse, seria no Rogê Erreira. “Pelo menos, me parece mais sincero”. Mutante cigano e muito maroto ao cantar sua própria vida, ele endossa os versos de Raul Seixas, em “Metamorfose Ambulante”. **Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante/ Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo/ Eu vou lhe dizer/ Agora o oposto do que eu disse antes/ Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante.**<sup>9</sup> (grifo nosso)

No show, logo após vocalizar essas mensagens contidas na canção de Raul Seixas, Ney Matogrosso, com o auxílio do instrumental da música feito pela banda, apresentava o índio sem o adereço maior ficando mais nu em cena, a banda lhe ajuda a transitar a temática:

Mais uma vez – quantas vezes esse ano? – uma palavra de destaque para a banda: 13 músicos muito bem entrosados, liderados pela guitarra dinâmica de Pisca, conseguindo dar a impressão até, de que estão matando tempo, enquanto Ney troca de roupa, mas realmente tocando um tema.<sup>10</sup>

Em Notícias do Brasil (Os pássaros), o índio vocalizou a música composta por Milton Nascimento, que oferece um panorama do desinteresse do político sobre as regiões não pertencentes ao litoral, assim, apresenta as demais regiões do país.

O corpo de Ney Matogrosso expressa indagação a essas questões que fazem parte da narrativa do texto musical diante da plateia, vocalizando versos como:

A novidade que o Brasil não é só Litoral/ É muito mais do que qualquer zona sul/ Aqui vive um povo que merece mais respeito/ Aqui tem um povo que cultiva qualidade isso é mais sábio do que um querer governar/ Ficar de frente ao mar de costas para o “Brasil” não vai fazer desse lugar um bom país/ Tem gente boa espalhada por esse Brasil que vai fazer desse lugar um país.

<sup>9</sup> ESTADO DE S. PAULO, 1982, s.n.

<sup>10</sup> BAHIANA, Ana Maria. Ney Matogrosso - Não quero apenas aplausos, mas quero mexer com a cabeça das pessoas. *O Globo*. Rio de Janeiro: Globo Comunicações, 29/08/1982, p. 30.

O corpo do artista apresenta-se com expressões de indagação e protesto explicitado pelo olhar do artista ao entoar esses versos, também pelo apontar dos dedos para o público, os giros bruscos com o corpo, a fim de apresentar outras regiões do Brasil para além do seu litoral. Garantiu-se, assim, a vivacidade da poética da canção de Milton Nascimento.

O cenário complementa-se com suas luzes em verde e amarelo, a confirmar as “*Notícias do Brasil*”. A alteração do figurino acontece com a adesão de Ney Matogrosso a acessórios que cobriam mais o índio, com o uso de uma tanga de sementes e peneiras, que caracteriza o processo performático de Ney sob o palco:

Sempre quis roupa de impacto, mesmo. Pra neguinho ficar torto e pensar que eu era louco. O palco é para estrondar”. A cada show, porém, o impacto variava centralizado pela ousadia em aspectos diferentes. No caso específico de Mato Grosso, o impacto recaía, antes de qualquer possibilidade, sobre a nudez. Durante quase todo o espetáculo o corpo era muito exposto, embora o ápice fosse realmente a entrada: com um imenso cocar preso nos ombros, sobre os quais podia ser dobrado, colares e pulseiras indígenas, Ney parecia somente de tapa-sexo que ele mesmo tinha tingido da cor da pele. Depois da música de abertura, quando se se “vestia mais”, colocava umas perneiras e uma tanga feita com barbantes e sementes (la deixando de ser um índio de verdade para se transformar num índio de piração da minha cabeça), que ilusoriamente o cobriam mais, na realidade, a movimentação da dança permitia que a plateia continuasse a se deleitar com a visão quase total do seu corpo.<sup>11</sup>

A fim de entrelaçar o texto enunciado (Ficar de frente para o mar de costas para o Brasil não vai fazer desse lugar um bom país), Ney Matogrosso vira-se de costas para o público, inclinando o baixo corporal, evidenciando suas nádegas expostas pelo uso do tapa-sexo. Assim, entrelaça-se o tema de *Notícias do Brasil*, com a humorada modinha caipira de *Uai Uai*.

O baixo corporal<sup>12</sup> é explicitado nos movimentos coreográficos de Ney Matogrosso, de forma mais intensa nas performances de *Uai Uai* e *Napoleão*, as canções mais maliciosas do espetáculo. Essa escolha de expressão, pautada na proposta

<sup>11</sup> VAZ, Denise Pires. **Ney Matogrosso - um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed, 1992, p. 116-117.

<sup>12</sup> BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 2010.

carnavalizada, incide na fusão de mais um personagem incorporado na figura do índio, o caipira; numa sobreposição de personas.

A cenicidade, elucidada com a elevação do baixo corporal, elaborou a presença de um corpo desmedido que acompanha as tendências rítmicas, na garantia de exploração da poética descrita no texto musical, pois, como afirma Paul Zumthor, a experiência do corpo diante do texto não está desligada do contexto, tanto para execução quanto para a recepção, pois é ele que decodifica a relação humana com seu tempo e espaço:

O corpo é o peso sentido da experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe a imagem do meu ser: ele é que eu vivo, possuo e sou, para melhor para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro.<sup>13</sup>

Os movimentos bruscos e de excesso na *performance* de *Uai Uai* entonam a perspectiva exigida pelo texto composto por Rita Lee, explicitam também a mistura de dois arquétipos da identidade social brasileira, o índio, vocalizando a canção como um caipira/sertanejo<sup>14</sup>. Constrói-se, nesse prospecto, a reflexão da desordem sob a moral e ética dos comportamentos narrados, em meio a vocalização festiva dos comentários dos músicos da banda: “*de braço dado com dois soldados*” / “*vamo bora se não a gente dança*” / “*compadre fala a verdade*” / “*o que, que é isso?*” / “*mais que barbaridade*”, antes vocalizados no álbum pela compositora da canção.

Os movimentos que evidenciaram o “baixo corporal”, coreograficamente, são acompanhados pela vocalização dos versos que apontam para a ocorrência de alguma coisa errada (“*tá com agruma coisa erada oi?*”), ou, “*faz de conta que ninguém viu nada, oi?*”, acompanhado com piscadelas e expressões de conformidade, como se estive

<sup>13</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Op. cit., p. 23-24.

<sup>14</sup> A *performance* é a redescoberta, na figura do *performer*, nas palavras de Jorge Glusberg, “de uma história marginal ao outro”: “Toda via este ser é plural circunstancial e histórico. Não é limitado e é puramente móvel. Não é possível, conseqüentemente, perceber, conceber a ação do performer como de uma única pessoa. É, na verdade, ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem no palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetaram a unidade da performance” (GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 111).

estipulando um pacto do inverso com a plateia, reafirmados pelos requebros de Ney Matogrosso na rítmica da música. A inversão retorna, em um segundo momento, na exaltação do baixo corpóreo em detrimento do alto corporal, ao afirmar que o que está por baixo um dia vai subir, apresentado pela expressão das mãos e inclinação da pélvis, o corpo afirma-se juntamente com a voz: quem tá por baixo um dia vai subir. Ney Matogrosso apresenta no palco a “realeza das margens” e malandragens.

*Uai Uai* encerra a sua proposta performática com a reimpressão da malícia proposta no álbum, quando Ney Matogrosso se insinua para plateia, com gemidos e sussurros sobrepostos pela sua voz junto à dos músicos da banda. Seu corpo exhibe a sexualidade, quando entoar: “se o pau não está bem duro, entorta e cai... aí”. A expressão do texto se impregna no gestual do artista, que irrompe contra a censura moral estabelecida sob o álbum pelos órgãos de vigilância da arte, como ANURT (Associação Nacional dos Usuários de Rádio e Televisão)<sup>15</sup>, no palco, sobretudo com e no corpo.

A canção *Primeiro de Abril* segue a trilha do humor apresentando na música anterior, um acontecimento ao som de um forró, onde uma brincadeira do tradicional dia da mentira causa um caos no local de festividade, espaço esse que parece ser transposto no palco pela narrativa e interpretação do artista junto aos outros componentes de cena, a banda. Mas o ápice é exaltação do baixo corporal e da malícia, que se apresentam quando os personagens vocalizam “metia Ana Maria”, ao invés de “mentia Ana Maria” - proposição original do texto de Antonio Brasileiro e Roderiki, compositores da letra da canção, gravada fielmente no álbum. Essa afirmativa de inversão ficou exposta com o gesto de Ney Matogrosso que remete ao ato sexual, com a coreografia que se associa com a intenção performática.

O que caracterizou a expressão, em face à recepção da crítica na performance desse show, foi a nudez impactada pela imagem do índio desse primeiro bloco que, segundo a análise do próprio artista, não era a máxima da sua proposta performática, ou seja, era mais do que o estava descrito/aparente, mas sim o meio pelo qual a performance se desencadeou, como entre outros espetáculos, como declarado por Ney e analisado por Denise Vaz:

[...] entre os quais surgiu o tal índio que iniciava Mato Grosso – um detonador para uma viagem por canais de energia muito fortes e não identificados. “Por que, então você só ficava com ele na música de abertura w não aproveitava para curtir um pouco mais essa sensação especial?”, perguntei, tentando entender o mecanismo que fazia abdicar

<sup>15</sup>Órgão responsável na época pela proibição da execução pública da canção *Uai Uai*.

tão rapidamente de uma vivência que dizia ser significativa. “Eu não precisava ficar mais com ele, por que dali pra frente, mesmo que o espetáculo fosse virando festa e brincadeira, eu já estava dentro daquela energia. Apesar de tirar aquele enorme cocar (o elemento poderoso), eu mantinha a energia que o personagem trazia. E também existia outro lado: aquele índio só era significativo pelado, e eu mesmo não me sentiria a vontade de ir para a frente do palco pelado. Na abertura do show, interpretava Metamorfose Ambulante lá atrás, na ponta de uma rampa. Ali eu estava muito nu, e não gostaria de ir para a frente me requebrar nu, por que nunca foi a minha intenção: ficar nu, me vestia um pouco mais para continuar o espetáculo.”<sup>16</sup>

Ibrahim Sued apresenta a turnê e o artista como um novo gênero musical, e percebe que a crítica se interessa por coisas, ao seu olhar, de gênero menor entorno do show do artista. Sued atribui a Ney Matogrosso a percepção de quem consegue tranquilamente responder a isso:

Ney Matogrosso, que criou um gênero musical que faz maior *s/n* no Canecão, pessoalmente completamente diferente. E tem respostas inteligentes às perguntas esdrúxulas que lhe fazem: “Se meu show é muito inspirado nos índios, eu tenho que me apresentar “folcloricamente” vestindo pouca roupa”.<sup>17</sup>

## Sexualidade que fere...

O segundo bloco, com a canção *Aquela Fera* (Sá e Guarabira), no qual Ney Matogrosso, munido de um chapéu adicionado ao figurino, traz para cena o caipira construído pela estética carnavalesca. Ney Matogrosso trouxe a fera para próximo do público, pois, nesse momento do show, apresenta-se nas bordas das passarelas do palco, e vocaliza o sexo ao som da canção que remete à rumba cubana, entoando performaticamente a letra: Subindo, vibrando /Luminosamente sendo /Cometa, estrondo / Percebendo aquilo tudo / Que existe, bem dentro de ti / E é tanto, que

<sup>16</sup> VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso - um cara meio estranho*. Op. cit, p. 116.

<sup>17</sup> SUED, Ibrahim. 1982, s.n.

sempre, me espanto / Uma vez aceso o fogo / O jogo vai lento / Como nosso movimento / No rumo do gozo.

Ao se movimentar sexualmente, Ney Matogrosso, mais uma vez exprime a força de expressão e libertação pelo sexo; afinal, sua carreira tem diversas nuances de uma performance voltada para essa discussão. O contexto desse show é diferente dos demais, pois os personagens inseridos na cena do show integram as identidades sociais brasileiras reconhecidas; porém, marginalizadas no período da ditadura civil militar, em que se encontravam em lutas a serem reconhecidas na exigência de suas demandas.

A fera sugerida na canção não é caracterizada por um caipira somente masculino, mas sim andrógono, não sexista, que reafirma o processo de ambiguidade característico da proposta performática do artista em questão que, ao se aproximar da plateia, apresentou uma opção de percepção do contexto ou, até mesmo, de vida. A contracultura se apresenta como mecanismo de atendimento de demandas pessoais amplificadas num projeto coletivo, não como o fenômeno histórico datado, mas como uma atitude, havendo, assim, a chamada politização da subjetividade pela ação do comportamento, recusa aos projetos impostos ao corpo.

Christian Marcadet afirma que a subjugação de Ney Matogrosso ao seu público é expressa no compartilhamento da experiência existencial que desemboca em não tomar para si nenhuma causa específica, ou standardização, mas indica os instrumentais para a significação das mesmas, dessa maneira coloca esses sujeitos e suas representações sociais em cena:

Ney pratica certa dissidência que é frequentemente é associada à subversão, mas ele sempre se recusou ser porta-voz de qualquer causa que seja, sobretudo se tratando da homossexualidade. Rapidamente, compreendeu que seu projeto artístico desafiava a ditadura e a censura. Foi várias vezes ao DOPS, sobre as suas provocações cênicas, e seus espetáculos foram vigiados durante um bom tempo. Vários dos seus textos foram censurados, tais como Johnny Pirou (adaptação do Johnny B. Good de Chuck Berry), em nome da moral, e Tem gente com fome (João Ricardo e Solano Trindade), por sua suposta tonalidade social. Como Ney declara frequentemente: “O sexo pode ser também subversivo, revolucionário mesmo”. Se ele gosta de chocar, quer fazê-lo pela teatralização do seu tour de chant. Faz se agressivo para provocar reações, faz se ambíguo para denunciar.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> MARCADET, Christian. Ney Matogrosso. In: Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais - Cadernos GIPE-CIT, número 21. Salvador/BA: UFBA, 2008, p. 115.

O último bloco “ritualístico indígena carnavalizado” encerra a reimpressão das proposições performáticas das identidades sociais sugeridas pelo álbum *Mato Grosso*. A posteriori, a malícia retorna ao cerne da proposição performática do espetáculo com a debochada e sensual *Napoleão*, de Luli & Lucina, que integra o disco *Sujeito Estranho* (1980), sendo a proposta de texto pensada, segundo Rodrigo Fauor:

[Como] uma canção engajada, a pungente *Napoleão*, na qual o ritmo contagiante contrastava com uma letra agressiva e sangrenta, com a alusão aos ditadores e mortos inocentes, ou seja, mais uma referência ao Brasil daquele tempo.<sup>19</sup>

No show, o sentido de *Napoleão* é invertido, volta-se para o cômico já presente na versão do álbum supracitado de 1980, a fim de carnavalizar e apresentar o contexto de mudança sociopolítica e, por conseguinte, sugerir a sexualidade pela performance; o artista então retorna à elevação do baixo corporal com a coreografia de expressão sexual. Por gritos e sussurros, garantidos no jogo vocal próximo a um jogral entre o cantor e a banda (backing vocal), evidenciou-se a alteração de sentido e perspectiva na performance que não evoca o drama da agressividade do fato histórico, mas recobra alegoricamente a queda e morte do autoritarismo de Napoleão. Tal inversão empreende na sugestão de sexo entre essa figura histórica e seus subalternos soldados, aludindo, direta ou indiretamente, as relações militares no Brasil.

Ney Matogrosso, nessa música, executa movimentos coreográficos do xaxado de costas para plateia, mexendo os ombros adornados com penas que integram o figurino do índio carnavalizado, em um balanço frenético - os ombros em conjunto com outros membros do corpo, principalmente a região traseira (baixo corpóreo). O artista alterna o movimento das pernas para frente e para atrás, parece transfigurar o índio em uma ave ciscando (galinha), com isso evidencia, pela dança das nádegas, a linguagem cômica e carnavalizada sob a política autoritária instaurada naquele contexto. Logo após, Ney Matogrosso, girando com ênfase nos quadris, juntamente com movimento de marcha irregular dos pés, insinua com o acompanhamento rítmico e harmônico da canção já alterados, a transfiguração da ave, em um cavalo da guerra que será narrada.

Ney Matogrosso iniciava o canto da música entoando o nome de Napoleão à banda (músicos caracterizados com chapéu de soldado adicionado ao figurino),

<sup>19</sup> FAUOR, Rodrigo, In: MATOGROSSO, Ney. *Sujeito Estranho*. [cd]. Rio de Janeiro: Universal music, 2008. [encarte]. (álbum originalmente lançado em 1980).

caricaturando a figura dos soldados que ainda se apresentam de ceroulas, vocalizam e respondem: Com seus cem soldados. O cantor no momento em que se desenvolve o texto (letra/melodia-canção) da música inclina seu corpo, por várias vezes, a fim de destacar o baixo corporal, como ponto estratégico, para insinuar a posição que fez com que a força de Napoleão fosse derrubada.

Mais uma vez, o sexo é o ponto de contestação e subversão apresentado pelo corpo do artista no palco, no qual a canção de Luli & Lucina aponta a metáfora construída pela alusão a Batalha de Waterloo, que tem o seu sentido ressignificado pelo intérprete, propondo a malícia a partir das relações militares que estavam gradativamente se dissolvendo enquanto força unívoca da política no Brasil. Apresenta e se apropria, em cena, da famosa expressão popular: “Posição que Napoleão perdeu a guerra” (de quatro/ posição sexual).

A insinuação é deliberadamente declarada, na cena em que Ney Matogrosso, com olhares e expressões maliciosas, evoca o nome de Napoleão recebendo a resposta dos músicos/soldados justaposta de gemidos e sussurros e, por fim, com o gesto feito com a mão “desmunhecada” - que designa pelas camadas heteronormativas (que estabelecem a ordem social) um tratamento pejorativo aos homossexuais, que Napoleão é gay.

Nessa perspectiva, o cantor inverte os preceitos jocosos e preconceituosos estabelecidos pela ordem sob o que a mesma define como desordem (o oposto a seus preceitos), virar-se contra ela própria, sob a imagem de uma das mais importantes representações na manutenção do seu estabelecimento, as figuras militares, sobretudo autoritárias.

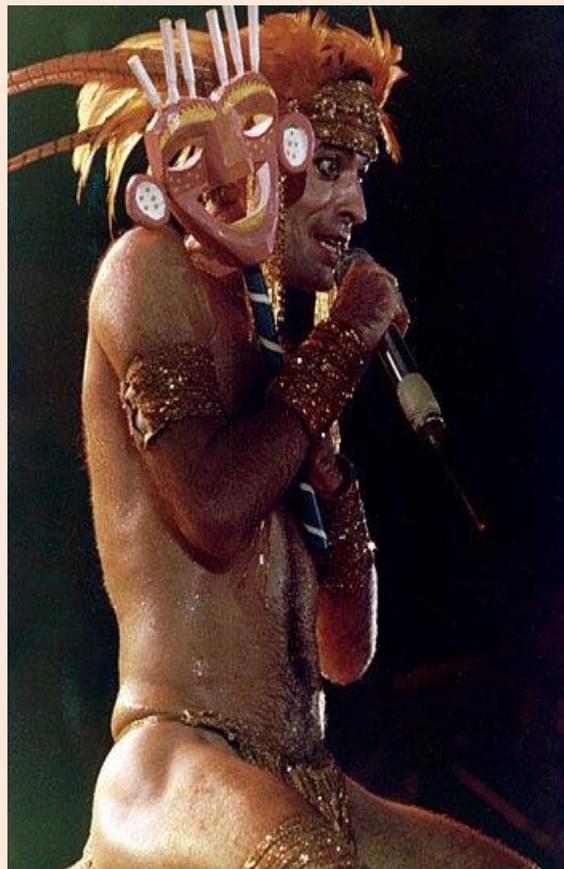
## **Alegria Carnaval às inversas...**

O show é encerrado com a tríade de identidades sociais brasileiras [re]significadas no palco pelo cantor: o malandro em Por debaixo dos panos, em que o cantor entoava a canção como se fosse uma conversa entre pares, sentado na ponta do palco, usando por vezes máscaras como deboche do jeito malandro de resolver as coisas no Brasil, como é vinculado ao texto musical. Segue-se, como “gay” entre bandeiras do time de Futebol Flamengo (situada nas passarelas laterais do palco), para narrar a polêmica canção de libido entre Johnny e o “negão” no Maracanã, em Johnny Pirou. Por fim, trouxe o índio que entoava o que reduz o Brasil aos olhos estrangeiros: o carnaval e a licenciosidade.

Entretanto, a cena inverte tal relação, pois, ao invés da mulata/ ou índia, que permeia o imaginário masculino consumidor do carnaval, o que está no palco é um índio carnavalesco tocando bumbo e se requebrando. Assim finaliza-se a performance do canto das realzas marginalizadas, embora, reconhecidas como identidades sociais brasileiras.

A performance desse show reimprime a cenicidade áudio/visual disposta no álbum homônimo que, por vezes, teve seu teor verdade (benjaminiano) esquecido pela crítica que se apropriou de uma linguagem analítica de mercado para analisá-lo, assim, dificultando e suprimindo as intenções do artista com perspectivas de engajamento não cauterizada por vertentes partidárias, além da sustentação de sua obra ser restringida a comparações em informações numéricas.

O “teor de verdade” que conseguimos perceber com análise da performance da obra é a função sócio comunicativa de representações sociais reconhecidas, como a do indígena que sobrepõe as demais no corpo em cena, porém, marginalizada nas esferas sociais.



O índio no último bloco do show. FONTE: Acervo Ney Matogrosso.



O índio utilizado por Ney Matogrosso não é porta-voz de sua própria causa, mas é a vocalização corpórea de demandas sociais expressas por outros sujeitos, como o caipira, as mulheres e gays. O índio não está romantizado ou vitimado, como foi posto em canções do cancionário da música popular, sobretudo na segunda metade do século XX. Esse sujeito é posto no palco para denunciar e fazer rir das mazelas extraídas do cotidiano, exprimido sentido às composições escolhidas, a fim compor o roteiro de cena do espetáculo.

Esse índio nos faz pensar performaticamente qual é, e como poderia ser, o Brasil antes e depois da reabertura, pela especulação sobre esses sujeitos marginais enunciados no espetáculo. Ademais, sobre qual o local que esses realmente ocupariam diante das expectativas políticas que historicamente os obliterou; as suas questões seriam respeitadas e atendidas com a nova configuração que estaria se delineando no Brasil do início da década de 1980.

Mais que responder a essas questões, o teor de verdade dessa obra implica a capacidade de colocar no palco sujeitos incorporados em um performer que apresentou a contracultura por meio da cultura, pelo seguimento da performance, mediante aos impasses que teve que enfrentar em seus diálogos de sustentação e ambiguidade com a Indústria Cultural. Ainda assim, Ney Matogrosso dispôs de uma forma transgressora de sensibilidade às dinâmicas sociais, enunciou em suas realizações o que é tido como secundário e marginal pelo establishment, mesmo que ele seja seu veículo de difusão. “A performance abrange um quadro mais amplo com seu ambiente social e humano, as condições contextuais (históricas, sociológicas, técnicas e midiáticas) que a tornaram possível”.<sup>20</sup>

Percebemos, então, que Ney Matogrosso, além de trazer em cena as representações sociais enunciadas na performance total da obra Mato Grosso, que pelo riso, na expressão do cômico extraído do material social do cotidiano brasileiro, trouxe a luta por inserção de representações das identidades sociais brasileiras invertendo as proposições da ordem contra ela própria. Assim, como propõe Raymond Williams,<sup>21</sup> é possível localizar o processo crítico que começa onde o artista parou.

Ney Matogrosso atuou em um contexto de afirmação e visibilidade de movimentos de causas e sujeitos sociais, como o movimento homossexual que, a

---

<sup>20</sup> MARCADET, Christian. *Ney Matogrosso*. Op. cit., p. 11.

<sup>21</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

partir da segunda metade da década de 1970, tiveram destaque no Brasil na luta para que pudessem trazer à tona suas demandas, buscando se retirar da zona de fronteira, derivada das injunções advindas da norma. Esse momento foi precípuo para que artistas pudessem trazer à tona, nos palcos, as questões e sujeitos interditos, ou seja, oportunizou a transgressão performática, ao contrário dos discursos moral/religioso/científicos:

Novos discursos e práticas, porém, é algo deveras recente, uma vez que, somente a partir dos anos de 1970/80, gradativamente, os movimentos sociais foram se diversificando, à medida que o “borbulhar” da década anterior se mantinha por meio dos movimentos feministas, étnicos, ecológico e de liberação homossexual. [...] A produção discursiva sobre o homoerotismo centra-se fundamentalmente, em seu significado moral. Enquanto alguns assinalam o caráter desviante; a anormalidade ou a inferioridade homossexual, outros proclamam sua normalidade, mas um grande número de intelectuais e/ou homossexuais parece estar de acordo de que se trata de “tipos” humanos ou demandas específicas e formas várias de experiência/representação do desejo.<sup>22</sup>

Nesse caldo de efervescência social, *Mato Grosso* é uma obra que confere a evidenciação do desejo/inversão/riso, o caráter de transgressão assumido pelo erotismo, sobretudo o homoerótico, no processo de reabertura política brasileira, como arma de combate às interdições impostas pelos meios e agentes estabelecadores da ordem (normativas). Sobretudo, pela nudez que é utilizada por Ney Matogrosso a fim de garantir a transgressão:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da

---

<sup>22</sup> SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambiguidades e paradoxos**. Tese (Doutorado em História Social). INHIS. Universidade Federal de Uberlândia, 2011, p. 14-15.

individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez. O desnudar-se, visto nas civilizações onde isso tem um sentido pleno, é, quando não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade da imolação.<sup>23</sup>

Corporifica-se assim, no erotismo, uma das formas que Ney Matogrosso encontrou para atuar contra o sistema de interdição, seja ele em qualquer âmbito e aspecto. O artista no palco tendeu a representar esses sujeitos (índios, gays, caipira, negros, etc.) marginalizados pela ordem, mas com dispositivos essencialmente ativos dessa ordem, voltando-os para desordem, como meio de luta por seus interesses.

---

<sup>23</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 14.