

Mal Necessário: A androginia animal de Ney Matogrosso

Pâmela Keiti Baena¹

Resumo: O artista Ney Matogrosso integrou um dos maiores grupos musicais brasileiros, o Secos & Molhados, e a sua carreira solo foi – e continua sendo – tão intensa quanto, mas muito mais longeva. De 1975 a 1978, Ney compôs quatro álbuns que marcaram a consolidação de sua carreira e desvinculação da imagem da banda. Nesse período, Ney construiu para si não uma, mas diversas personas inspiradas em sujeitos marginalizados da sociedade: o bandido, o bandoleiro e o cigano. Indo além, explorou formas de superar o elemento humano em suas performances: fez o pré-histórico neandertal, o pássaro, identificou-se com os elementos da natureza e com a própria ideia de pecado. Um elemento que trouxe das experimentações com o Secos & Molhados e permaneceu em sua carreira foi a androginia. Entretanto, não mantinha caracterizações fixas nem tentou estabelecer-se em um único gênero musical, criando para si uma “não-tendência”, conforme nomeou a imprensa da época. Portanto, pretendemos explorar os elementos simbólicos que permearam a experiência artística de Ney Matogrosso em seus quatro primeiros discos em carreira solo, ou seja, *Água do Céu-Pássaro* (1975), *Bandido* (1976), *Pecado* (1977) e *Feitiço* (1978). Em diálogo com as canções, descrevemos as imagens e apresentamos algumas propostas interpretativas dos signos e símbolos que se observam, combinando elementos da iconografia e iconologia, a imaginação sociológica e os estudos sobre androginia.

Palavras-chave: Ney Matogrosso; androginia; regime militar brasileiro.

¹ Doutoranda em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos, mestre em Estudos da Condição Humana (PPGECH), Licenciada em Geografia também pela UFSCar, *campus* Sorocaba, e em História pela Universidade de Sorocaba (Uniso). Trabalha como Agente de Comunicação da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (ProEC) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: pamelabaena@hotmail.com

A chave de interpretação para a estética que se utiliza da indefinição de gênero, da ambiguidade e da incorporação de elementos considerados típicos do gênero oposto está em um conceito que foi amplamente utilizado no passado e que ainda se faz presente: a androginia. Historicamente, o ser andrógino provém de uma interpretação de mundo essencialista, envolta em explicações religiosas da origem das coisas e dos seres, noção existente nos mais distintos grupos populacionais. O tema desponta como categoria em discussões metafísicas, da história dos mitos e religiões e da Psicologia Analítica (ELIADE, 1991; FRANCO JR., 1992; LEITE JR., 2009). A partir da modernidade, passou a ser identificado por elementos estéticos que expressavam ambiguidade de gênero e avaliado segundo o ponto de vista da estrutura da binaridade. Andróginos seriam aqueles que desafiassem tais delimitações.

No cenário artístico brasileiro da segunda metade do século XX surgiram propostas individuais e coletivas de extrapolação dos limites socialmente aceitos para a expressão de gênero. Frente a um regime militar altamente censório, experiências como os Secos & Molhados e Dzi Croquettes foram construídas sobre plumas e artifícios. O uso de símbolos, metáforas e analogias foram alguns recursos usados para driblar censuras e perseguições. Exemplo disso é o grupo Secos & Molhados: adorado pelo público infantil, suas apresentações eram televisionadas em rede nacional, com performances exuberantes e letras aparentemente inofensivas, repletas de figuras de linguagem e baseadas em poesias críticas.

A banda dos hippies andróginos se reinventava a cada dia. As maquiagens e performances, principalmente do vocalista Ney Matogrosso, deixavam o público em dúvida se eram homens, mulheres ou outra coisa, seja não humanos, animais ou aparições. Ney Matogrosso deixou o Secos & Molhados em agosto de 1974 com um projeto de disco solo em mente. Era um movimento arriscado sair de um grupo que caminhava com garantia de sucesso, mas seu desprendimento material, inspirado pelo sentimento de liberdade à maneira contracultural, associado às complicações internas

que a banda vinha passando, levaram-no a comunicar que a deixaria. Ney informou à gravadora sobre sua saída, que lhe pediu que não tornasse pública sua decisão antes do lançamento do segundo disco. Enquanto esperava para cumprir o acordo, Ney pedia canções a amigos e escolhia seu próprio repertório, preparando-se para o dia em que não estaria mais no grupo. O dia chegou e, com ele, um contrato solo com a gravadora Continental.

No seu fazer artístico, Ney não se reconheceu como compositor e buscou, nas canções de outros, elementos que lhe chamassem para a composição de uma obra única, tal como é um disco, unindo pedaços até então desconexos, as músicas, ao fio da meada de sua intuição. Trabalhou “(...) na interface som, cena e imagem, constituindo assim, a singularidade de sua maneira de produzir arte, uma capacidade autoral a fim de marcar a música popular como fenômeno cultural visualmente apresentável” (SILVA, 2015, p. 305). O primeiro disco de sua estreia em carreira solo foi campo de experimentação para as inquietações artísticas que já lhe acompanhavam no Secos & Molhados, mas que puderam vir a extravasar sem as contenções que lhe deteriam na banda.

Portanto, pretendemos explorar os elementos simbólicos que permearam a experiência artística de Ney Matogrosso em seus quatro primeiros discos em carreira solo, momento em que pôde explorar a sua “liberdade” – em comparação ao momento crítico anterior que passou na banda, agravado pelo cerceamento do regime militar – e criatividade. Para isso, analisamos os álbuns, notícias e seus materiais de divulgação enquanto fontes históricas. Fizemos a descrição das imagens e apresentamos algumas propostas de como interpretar os signos e símbolos que se observam, combinando elementos da iconografia e iconologia de Erwin Panofsky (1991), a imaginação sociológica de Wright Mills (2009) e os estudos sobre androginia de Mircea Eliade (1991) em diálogo com a condição transitória, o estado “entre” abordado por Silva (2015).

Homem De Neanderthal²: Água Do Céu-Pássaro

Ney escolhia performar, em cada uma de suas obras, sujeitos que não condiziam com a norma heterossexual, branca, cisgênera e de classe média que o regime militar buscava consolidar. Na interpretação de Robson P. da Silva (2015, p. 307), os “processos performativos” conformadores do conjunto da performance de Ney Matogrosso transitavam rumo à “liminaridade de apresentação (cênica, sonora, imagética) de sujeitos que, na ordem das estruturas sociais, se encontram em estado marginal, como a figura do índio, do bandido, ciganos, etc”. Resumidamente, tratava-se da incorporação de “[s]ujeitos que não faziam parte do projeto de sociedade imaginada pelo projeto político civil-militar” (SILVA, 2015, p. 307).

Durante sua passagem pelo Secos & Molhados, a sexualidade de Ney era posta em questão por conta de sua forma de se apresentar publicamente. “Na primavera de 1973, Ney Matogrosso retrucava àqueles que viam nele uma imagem gay por sua maquiagem e performance: ‘Eu quero ser algo indefinido, nem homem, nem mulher, talvez um bicho’” (ALMEIDA, 2019, p. 197). Em 1975, com o disco *Água do Céu-Pássaro* esse desejo de Ney de indefinição de gêneros e de “ser um bicho” foi levado ainda mais longe. A começar pela capa: na fotografia em preto e branco, Ney Matogrosso aparece da cintura para cima, de peito nu, todo adornado com pelos de macaco pendendo dos braços e pescoço e chifres saindo dos ombros. No topo da cabeça, um rabo de crina de cavalo. Na testa, uma espécie de adorno assemelhada a um bico desce até a altura de sua boca. No pescoço, um colar de ossos e plumas contrasta com a maquiagem bem demarcada nos lábios e no entorno dos olhos.

² Composição de Luiz Carlos Sá, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Água do Céu-Pássaro*, 1975.

Figura 1 - Contracapa de *Água do Céu-Pássaro*, de Ney Matogrosso, 1975



Fonte: IMMUB. LP *Água do Céu-Pássaro*.

Figura 2 - Capa do álbum solo de Ney Matogrosso, *Água do Céu-Pássaro*, 1975



Fonte: IMMUB. LP *Água do Céu-Pássaro*.

O show de divulgação do álbum foi comentado em matéria do *Jornal do Brasil* com o título “Homem-animal no ritual de uma floresta”, acompanhada de trechos de entrevistas com Ney Matogrosso. A montagem do próprio palco em que se daria o show, no Teatro Teresa Rachel, foi pensada seguindo a concepção do disco, trabalho de uma equipe de músicos profissionais e de uma direção artística coletiva:

HOMEM-ANIMAL NO RITUAL DE UMA FLORESTA

No imenso cenário de troncos, esteiras desfiadas, queixadas e um caldeirão fervente a figura aparentemente [sic] frágil e indefesa se transforma, aos primeiros silvos de pássaros, uivos e rugidos característicos de uma floresta, num animal agressivo e sinuoso, o pêlo de macaco e os grandes chifres presos às costas ajudam a compor a imagem de um ser meio animal, meio gente, a natureza em seu estado mais puro. Dentro desse quadro voltado para impecáveis poltronas de veludo vermelho, na sala atapetada e solene do Teatro do Hotel Nacional, toda uma equipe de técnicos e artistas se movimentam para a estréia de hoje. Não a simples estréia de um novo espetáculo, mas a estréia de uma carreira que já provou, em conjunto, um forte potencial musical e dramático. Agora sozinho, Ney Matogrosso – aparados alguns excessos, criadas outras expectativas – se lança em busca do sucesso que conheceu como integrante do conjunto Secos e Molhados. Ou,

como ele afirma tenso e cansado, “dou o primeiro passo com as minhas próprias pernas” (VENTURA, 1975, p. 2).

Esse primeiro passo, segundo Ney, não tinha ainda uma direção certa, mas era guiado pela sua intuição artística: “– Mas ainda não sei para onde vou, eu não procuro intelectualmente um caminho. Tudo parte da minha intuição – vou sentindo, vou fazendo, e as coisas se desenvolvem naturalmente. Existe uma coerência porque elas saem de uma mesma fonte, aquilo que eu sou” (VENTURA, 1975, p. 2). Se a coerência da obra estava em partir daquilo que ele é – ou era naquele momento – o resultado, de certa maneira, retornou como uma parte de seu ser, ao menos artisticamente. Mesmo estreando em carreira solo, Ney reconheceu que o trabalho final é fruto de uma equipe engajada na sua execução. Como prenuncia a autora da matéria, Mary Ventura, estavam naquele momento “(...) coletivamente criando a imagem de um provável novo *monstro sagrado* no cenário artístico brasileiro” (VENTURA, 1975, p. 2, grifos do original)

A fera que incorporou no trabalho *Água do Céu-Pássaro*, mistura de pássaro com ancestral humano pré-histórico, existia em si no seu período do Secos & Molhados como uma espécie de instinto de autopreservação de sua autonomia criativa, resistindo “ferozmente”:

– O repertório eu mesmo escolhi partindo da minha sensibilidade e de uma atração antiga pelo universo latino-americano. Antes, eu era uma peça solta dentro de uma engrenagem que escapava ao meu controle, e minha única preocupação era lutar para afirmar, dentro e fora dos Secos e Molhados, o meu estilo, a minha forma de arte. Eu sabia que ou seria aceito ou seria destruído, e lutava ferozmente. Agora estou mais preocupado em cantar (VENTURA, 1975, p. 2).

A atmosfera de conflito fazia com que ficasse alerta e a postos para o caso de ter de se “defender”. Ao partir para a carreira solo, sua preocupação em proteger seu território deixou de fazer sentido e até mesmo sua expressão corporal tomou novos rumos. Aparentemente mais “agressivo”, em muito por causa dos próprios trajés

animalescos para a performance, seus gestos estavam mais diretos. A interpretação pessoal de Ney, por outro lado, era de que o novo trabalho exalava a tranquilidade que sentia internamente:

Sua movimentação anterior, ele hoje considera excessiva, “era de uma pessoa em guerra”. A expressão corporal é mais seca, direta, “como a lâmina afiada de uma faca”. E apesar do tom mais agressivo, acentuado pelos trajes híbridos de homem-animal, Ney acha sua atual imagem mais suave, deixando transparecer talvez a sua tranquilidade interior (VENTURA, 1975, p. 2).

A tranquilidade se expressa também na forma como expunha sua relação com a música: “(...) Eu não sou o cantor e eles os músicos, quero ser uma coisa junto deles. Quero desenvolver o meu trabalho a longo prazo. Não há pressa. Porque se tiver de parar de cantar eu paro como comecei. Na minha vida é tudo assim...” (VENTURA, 1975, p. 2). Na aparência, “[o] rosto sem máscara, apenas com algumas sombras enfatizando suas linhas fortes, é também um resultado desse trabalho (...)” (VENTURA, 1975, p. 2).

A produção do projeto começou quando Astor Piazzola esteve no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Ney Matogrosso foi encontrá-lo após o espetáculo, apresentando-se timidamente como “um cantor” e pedindo-lhe para incluir uma composição sua em seu novo disco. Piazzola o reconheceu e “(...) propôs uma associação maior: a gravação de um compacto com produção e arranjos de sua autoria, incluindo uma música sua de parceria com o brasileiro Geraldo Carneiro, *As Ilhas*, que passou a fazer parte do repertório atual de Ney” (VENTURA, 1975, p. 2). Como os recursos financeiros que possuía nos Secos & Molhados provinham dos cachês dos shows, não havia restado nada. Ney pediu à gravadora Continental que arcasse com a viagem e foi a Roma gravar com Piazzola, em seu estúdio, duas canções: “1964 II”, poema de Jorge Luís Borges musicado pelo próprio Piazzola, e “As Ilhas”, de Piazzola e Geraldo Carneiro.

Para as canções do disco, Ney iniciou com a canção “Homem de Neanderthal”, composição de Luiz Carlos Sá, cujo título é pronunciado em um grito, seguido dos versos que retornam para dentro, como se estivessem curvando-se para o solo: “Eu sou o Homem De Neanderthal / Catando caramujo na beira do rio / Eu vivo apenas com meus próprios meios / Eu vivo em penas com meus sentimentos / Nasci de um povo primitivo / Eu sou o Homem De Neanderthal / Catando caramujo na beira do rio / Eu sou o Homem De Neanderthal”. Para Queiroz, a letra alude aos “(...) primórdios de uma civilização, representando a construção de um ser irreal, enquanto personagem incorporado pelo cantor no espetáculo *Homem de Neanderthal*” (QUEIROZ, 2009, p. 21). Assim, os versos de apanhar caramujos, um a um, na beira do rio,

(...) significa[m] o reiniciar do fazer artístico do cantor, após sua saída do grupo Secos & Molhados, dando a ideia de início, do princípio do acontecimento, enquanto um artista que iniciava sua carreira solo, rudimentarmente catando caramujo, tecendo artesanalmente seu fazer artístico (QUEIROZ, 2009, p. 21).

Em seguida, “Corsário”, de João Bosco e Aldir Blanc, trazia o “coração tropical” de um corsário da região entre a América Central e a América do Sul, conhecida no período colonial como Vice-Reino de Nova Granada, pertencente ao Reino da Espanha.

Meu coração tropical está coberto de neve mas / Ferve em seu cofre gelado, e a voz vibra e a mão escreve mar / Bendita lâmina grave que fere a parede e traz / As febres loucas e breves que mancham o silêncio e o cais / Roseirais, Nova Granada de Espanha / Por você, eu, teu corsário preso / Vou partir, a geleira azul da solidão / E buscar a mão do mar, me arrastar até o mar, procurar o mar / Mesmo que eu mande em garrafas mensagens por todo o mar / Meu coração tropical partirá esse gelo e irá / Como as garrafas de naufragos e as rosas partindo o ar / Nova Granada de Espanha e as rosas partindo o ar / Roseirais, Nova Granada de Espanha (...)

De neandertal, a interpretação de Ney passava a outro período histórico/ficcional e incorporava o pirata das pilhagens de navios, antecipando os personagens

marginalizados que viriam ao primeiro plano no álbum seguinte, *Bandido* (1976). Ao cantar sobre o chamado do mar, na sétima faixa que finaliza em prantos, com

(...) sua voz de contratenor, por si só uma voz dividida entre as emissões masculinas e femininas, permitiu-se cantar um repertório em que o discurso lírico se punha tanto no masculino, como ‘Corsário’, (...) quanto no feminino, como a dramática ‘Mãe preta’, de Piratini e Caco Velho (NATHANAILIDIS; BARBOSA; ZOTELI, 2017, p. 42).

Na canção “Açúcar Candy”, faixa três do álbum, composta por Newton Filho e Sueli Correa Costa, em meio a balas de armas de fogo e de mel, Ney simulava, durante a interpretação no show *Homem de Neanderthal*, o ato de masturbação sobre o cano de um fuzil; ao final da música, expressava em alto som os gemidos de um orgasmo:

As balas do teu 38 são como / Açúcar Candy no meu sangue / As tuas balas circulam velozes / Na minha veia, no meu sangue / As tuas balas me matam de prazer / As tuas balas tem mel demais / Meu corpo estremece, meu corpo falece / Crivado de flechas venenosas / Tua pistola dispara baunilha / Na minha boca, no meu dorso / Ai precipício, que poço de delícias / Ai que vertigem, ai que desmaio / As balas do teu 38 são como / Açúcar Candy no meu sangue / As tuas balas me matam de prazer / As tuas balas tem mel demais / Meu corpo estremece, meu corpo falece / Tua pistola dispara baunilha, no meu dorso / Ai precipício, que poço de delícias / Ai que vertigem, ai que desmaio.

De corsário e degustador de delícias carnavais, Ney interpretava a personificação de um seixo, uma rocha rolada de rio, em “Pedra de Rio”, na faixa quatro composta por Heloisa Fonseca e Lucia Silva, ainda com a presença de um corpo d’água como personagem, imagem da natureza que já havia aparecido com um papel importante em “Homem de Neanderthal”:

Sequei o meu pranto / Enxuguei nesse sol / E nele um rio virei / Pedra de rio / Pedra de cais / Pedra de casa e de pó / Pedra de muro e de mó / Pedra rolada de rio / Beijo a testa / Afago a morte encurvada / Cansada de tanto tempo viver / E no meu rio / Rio de pedra navego / Meu barco voa sem vela / Rio e navego sozinho / Perdido rio / De você, ah meu rio / Você é meu rio / E eu, pedra de rio.

Em “Idade de Ouro”, composta por Jorge Omar e Paulo Mendonça, em referência ao mais antigo período da história da mitologia grega segundo Hesíodo, revela uma multiplicidade de “seres” e, ao mesmo tempo, não ser nada: “(...) Eu sou a Virgem Maria / Sou a cor de maravilha / Sou quem sou e não sou nada / Uma história já contada / Espero ainda / A idade de ouro / Aquele velho tesouro / Eu quero ainda um / Deus atoa / E uma vida boa”. A letra é em referência à época em que os deuses gregos mais antigos habitavam a Terra e os seres humanos que com eles conviviam eram imortais e não precisavam trabalhar para se sustentar, pois a comida era farta; o eu lírico da canção está à espera de que esse tempo retorne num futuro, uma vez que a mitologia não era regida por uma perspectiva de tempo linear, mas sim cíclica.

“Bodas”, de Milton Nascimento e Ruy Guerra, “Cubanacan”, de Moisés Simons, Sauvat e Chamfleury, e “América do Sul”, de Paulo Machado, concluem as faixas do disco. A última ganhou, inclusive, um videoclipe pelo programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão. Com intenção de transmitir em imagens a atmosfera selvagem do disco, o videoclipe foi gravado ao ar livre com imagens aéreas. Na ocasião, Ney foi amarrado a um helicóptero sem porta para as tomadas aéreas e ficou pendurado, agarrando-se em cordas, enquanto cantava:

Deus salve a América do Sul / Desperta, ó claro e amado sol / Deixa correr / Qualquer rio que alegre esse sertão / Essa terra morena, esse calor / Esse campo, essa força tropical / Desperta América do Sul / Deus salve essa América Central / Deixa viver esses campos molhados de suor / Esse orgulho latino em cada olhar / Esse canto e essa aurora tropical (...)

Não há silêncio entre as faixas. Ney Matogrosso pediu aos produtores que não ficassem claras as delimitações entre uma faixa e outra, no que foram inseridas percussões e sons de floresta, criando uma unidade entre as músicas. O símbolo na contracapa foi apresentado pelo artista plástico brasileiro Rubens Gerchman a Ney, dizendo que o desenho tinha a ver com ele. Segundo o artista, o símbolo significava “água do céu-pássaro” e, com isso, Ney nomeou o álbum (FAOUR, 2020). O álbum

vinha envolto em um plástico que, quando aberto, deixava exalar o aroma de floresta causado por incenso triturado que era acrescentado na embalagem, como parte do trabalho artesanal³ que a obra em si compreendia. Vinha ainda com o compacto com as duas canções de Piazzola.

Bandido Corazon⁴: marginalidade e agressividade

Ainda em 1975, Ney Matogrosso lançou um compacto, em parceria com Fagner, com duas canções: “Postal Do Amor”, composição de Fagner, Fausto Nilo e Ricardo Bezerra; e “Ponta Do Lápis”, de Clodoaldo, Rodge e Rogério.

NEI NO MAM, DE ROUPAGEM NOVA

Abdicando de seu antigo estilo visual, Ney Matogrosso volta à cena do Rio para seis espetáculos (de terça a domingo) na Sala Corpo Som do MAM, agora empesado por Guilherme Araujo. No repertório, várias canções novas constantes de seu próximo LP, músicas do compacto Ney/Fagner e algumas das já nostálgicas criações dos Secos & Molhados (...) (VENTURA, 1 maio 1976, p. 11).

Os jornais notaram a mudança na aparência e nas apresentações de Ney que ocorreram no ano de 1976, indicando as transformações que poderiam ser esperadas também no próximo LP. No álbum *Bandido*, de 1976, Ney Matogrosso incorporou um novo personagem definido pelo título do próprio disco. Sua inspiração nos sujeitos posicionados à margem da sociedade ficou ainda mais evidente. Apesar de não estar mais se baseando em nenhum animal, nem compondo sua *persona* artística com

³ Para Ney Matogrosso, entretanto, ele mesmo um artesão habilidoso com trabalhos manuais, o disco poderia ter tido um acabamento ainda mais artesanal: “Sobre seu novo LP, acabou ficando aborrecido com a capa: ‘Eu queria que ela tivesse um aspecto artesanal e para isso o papel deveria ser em Kraft. Perdeu toda a textura artesanal, mas gosto do trabalho que foi feito. Ninguém mandou em nada, fizemos tudo em conjunto, eu e meus músicos. Aconteceram uns probleminhas na mixagem que não chegaram a afetar a qualidade do disco” (GOUVÊA, 10 jun. 1975, p. 40).

⁴ Composição de Rita Lee, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Bandido*, 1976.

elementos de animalidade⁵, não deixa de estar evocando a posição daqueles seres humanos que não são reconhecidos como tais pela sociedade em que existem. O “bandido”, mesmo que seja biologicamente um ser considerado humano, no seio da sociedade em que é gerado não é reconhecido como tal, sendo os indivíduos que fogem às regras e às normas sociais impostas pela convivência ou pelas leis, associados a diversas outras categorias, como “monstros”, “doentes” – por supostamente não agirem de acordo com o que se espera da sanidade física e mental – ou “anormais”, termos inseridos em qualquer situação de desvio da conduta esperada (FOUCAULT, 2002).

Os sujeitos que cometem crimes e que fazem da criminalidade seu modo de vida, total ou parcialmente, são estigmatizados de maneira a não serem associados a um padrão de sociedade “normal”. O bandido de Ney possui características que vão desde o “malandro” carioca, ao “amante latino” sul-americano, conforme o estereótipo instaurado sobre quem seriam tais sujeitos, passando pelo “cigano” de vida itinerante e cultura considerada exótica pelos que veem de fora. Tudo isso permanecendo numa sensualidade andrógina marcada pelas roupas de couro e pelos olhos delineados bem demarcados.

Na capa de *Bandido* (1976), Ney Matogrosso aparece agachado, encarando a câmera, com um dos braços apoiado sobre o joelho. Braceletes prateados apertam ambos os seus braços, contrastando com o tom bronzeado de sua pele. De peito nu, veste um colete de couro aberto, onde exhibe o colar de dente em volta do pescoço. Na cabeça, um chapéu sobre uma bandana, acessório que lhe agradava desde o primeiro álbum com o Secos & Molhados: “É o meu lado bandoleiro, meu lado fronteira, meu lado...” (MATOGROSSO, 2017, p. 37). Na coluna de madeira, ao seu lado, aparece

⁵ Ao menos não na montagem do LP *Bandido* (1976). Entretanto, os shows ao vivo mesclavam músicas desde sua época com os Secos & Molhados até as mais recentes, incluindo os sucessos de “Homem de Neanderthal”, em que “(...) existem momentos no espetáculo em que Ney Matogrosso parece voar acima de um ninho de estopa colocado no palco, acima da cabeça[sic] do público – e voar, já se disse, é com os pássaros” (STUDART, 1977, p. 44), mesclando, um show após o outro, os vários momentos de sua carreira.

fincada uma faca em tom de aviso. Com menos maquiagem, os olhos delineados se destacam em sua expressão séria. A contracapa, imitando textura de madeira, possui um orifício vazado, deixando ver a imagem dos músicos no encarte. No outro lado do encarte, Ney em uma foto ao ar livre, com o mesmo figurino, e uma fogueira ardendo ao fundo, indicando que o cenário se trata de um acampamento de um sujeito itinerante, foragido e escondido da urbanidade. Na mão, a mesma faca, desta vez apontada para o observador, em uma ameaça. A arte da capa se utiliza de cores terrosas e elementos como o couro, a madeira e o fogo para transmitir a ideia da rusticidade da composição e de um modo de vida distinto da claridade dos centros urbanos.

Figura 3 - Contracapa do álbum *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido.

Figura 4 - Capa de *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido.

Em *Bandido*, personagem liminar que configurou, segundo Ney Matogrosso e parte da recepção, uma agressividade mais próxima do humano. Porém, tal figura se projeta em um sujeito marginal que, estrategicamente, não se aproxima explicitamente da representação tradicionalizada do bandido difundida pelos filmes de *Western* hollywoodianos. Ney Matogrosso construiu um bandido híbrido na fusão com cigano (a), uma boneca cobiçada, que se desloca na construção do disco posterior – *Pecado* –, em 1977 (SILVA, 2015, p. 318).

De maneira coerente com a proposta do álbum, o show de divulgação do disco teve sua estreia na Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro. Ney foi “(...) escolhido pelos detentos da penitenciária como o símbolo da liberdade, em um lugar que, sumariamente, não há liberdade” (SILVA, 2015, p. 318). A pequena nota de divulgação do disco na Revista Manchete, em 1977, anunciava um “bandido versátil”:

Com a dissolução dos Secos & Molhados, ele foi o único a sobreviver artisticamente. **Bandido** (Continental) é o segundo LP **solo** de Ney Matogrosso e não há dúvida que o cantor encontrou sua tendência musical: a não-tendência. Ou seja, depreende-se das dez músicas selecionadas que ele está em busca do rótulo **versátil** ou, se quiserem, **ecléctico**. O LP é aberto por **Bandido Corazón** – excelente bolero de Rita Lee, transformado em mambo pela abundância de guitarras e percussão – passa pelo **rock** de Luli, **Aqui e Agora**, até chegar ao chorinho **Pra não Morrer de Tristeza**, de João Silva e K-Boclinho (metamorfoseado em sambão) e à toada de Chico Buarque e Augusto Boal, **Mulheres de Atenas**. Enquanto isso, a curtição atinge seus pontos mais altos com as regravações da rumba **Paranpanpan** e do baião **Trepa no Coqueiro** – em roupagens atuais. E embora o disco não apresente um quadro do “terceiro mundo” – como é prometido na contracapa – é inegável a segurança e agilidade com que a voz de Matogrosso pula de um ritmo para outro. Só era desnecessária a inclusão de **Cante uma Canção de Amor**, de Odair José. Insuportável, mesmo ao nível da curtição (MARINHO, 1977, p. 101).

Figura 5 - Verso do encarte do álbum *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido.

Figura 6 – Frente do encarte de *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido.

O “terceiro mundo”, anunciado no encarte acima da fotografia dos músicos que o acompanham, posando sem camisa e alguns de braços cruzados sobre o peito, em um aparente recorte sobre um tronco de árvore, é mais um indicador da marginalidade. Desta vez, entretanto, lembrando-nos que o Brasil pertence a essa “margem” do mundo, sendo um país de terceiro, e não de primeiro mundo. O bolero transformado em mambo, ambos ritmos populares em Cuba, na região da América Central – ou seja, ainda parte desse “terceiro mundo” –, atribui o adjetivo “bandido” ao coração, que também é de cigano e desvairado, pertencente a um “cara meio estranho”, conforme o eu lírico da canção.

Bandido, bandido corazón / No deja de te amar / Bandido, bandido corazón / No puedo controlar / Quero te pedir minhas desculpas / Isso sempre acontece / Tenho um coração que é desvairado / E nunca me obedece / Eu já sou um cara meio estranho / Alguém me disse isso uma vez / Meu coração é de cigano / Mas o que salva é a minha insensatez / (...) / Eu que sempre fui chegado / Ao romance e aventura / Eu talvez seja condenado / A viver perto da loucura / Por isso quero te pedir minhas desculpas / Eu canto mais uma

vez / Meu coração é desvairado, eu sei / Mas o que estraga é a sua timidez /
Bandido, bandido corazón / No deja de te amar / Bandido, bandido...

Se seus principais personagens desviantes nesse disco são homens, as “Mulheres de Atenas” são representadas como exemplo da norma pela canção de Chico Buarque e Augusto Boal. Em meio a uma discussão sobre “Arte, poder e violência”, Tárík de Souza (1977) expõe a polêmica sobre a comercialização de discos estrangeiros e brasileiros pelas gravadoras nacionais. Tentando defender-se das críticas contra a valorização dos discos estrangeiros em detrimento dos nacionais, o representante da Associação Brasileira dos Produtores de Discos e Fonogramas, João Carlos Müller, afirmava que os discos brasileiros eram mais rentáveis e que a valorização do produto estrangeiro era uma falácia. Concordando com Müller e apontando uma suposta vantagem do artista brasileiro, Adonias Filho afirma:

“O artista no Brasil dispõe de absoluta liberdade de trabalho”. A frase é do escritor Adonias Filho, membro do Conselho Federal de Cultura. Disse ainda o referido beletrista, que “a maior revolução da música popular foi de 64 para cá. O Estado não impediu a criação”. Fatos inexatos. De 68 para cá, ao contrário do que pensa – ou diz – o escritor, sob o AI-5 a música nacional purgou um de seus períodos mais obscuros. Só agora, praticamente a fórceps, consegue vir à luz uma nova geração de autores, boa parte deles, alcançando o êxito na casa dos 30 anos (...). Com relação à absoluta liberdade de trabalho do artista atualmente é útil informar ao Conselho que outro escritor como ele, também teatrólogo e compositor, Francisco Buarque de Holanda há mais de cinco anos não consegue gravar um disco sem a incômoda parceria da Censura – sendo que, no lançamento em 75, *Sinal Fechado*, o compositor foi obrigado a renunciar ao próprio repertório. Agora mesmo, há um mês ameaça entrar nos estúdios para gravar seu novo LP e o mais que consegue juntar são cinco músicas. *Mulheres de Atenas*, parceira de Chico Buarque com o teatrólogo Augusto Boal – que também faz atrasar o novo LP de Ney Matogrosso – parece ter sido definitivamente vetada. E muitos outros exemplos haverá, se o despreocupado conselheiro se dignar olhar em torno (SOUZA, 18 jul. 1977, p. 10).

Tárík de Souza segue, no próximo tópico do texto, reproduzindo a letra de “Mulheres de Atenas”, em um ato político de divulgar, em sua própria coluna de um

jornal de âmbito nacional, o que estava sendo censurado pelos aparatos do Estado do regime militar.

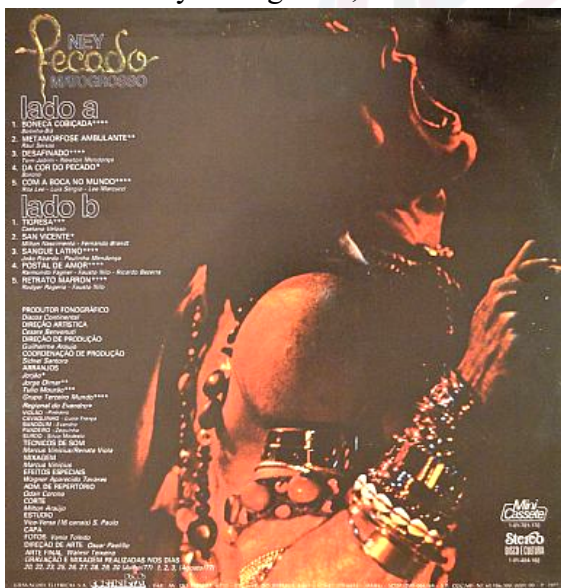
Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas / Quando amadas, se perfumam / Se banham com leite, se arrumam / Suas melenas / Quando fustigadas não choram / Se ajoelham, pedem, imploram / Mais duras penas, cadenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas / Quando eles embarcam, soldados / Elas tecem longos bordados / Mil quarentenas / E quando eles voltam sedentos / Querem arrancar violentos / Carícias plenas, obscenas (...)

As helenas atenienses, como as mulheres gregas se chamavam – já que “heleno” era a forma como os habitantes da Hélade se auto identificavam, ou seja, todo o território pertencente ao povo grego –, eram consideradas exemplo de completa submissão aos seus maridos, em uma cidade-Estado voltada para a guerra. A música diz “mirem-se no exemplo daquelas mulheres”, como se as utilizasse de parâmetro para o comportamento feminino. Entretanto, a ironia da letra – que se refere a um modelo de mulheres da Antiguidade – e a crítica social ao comportamento masculino da contemporaneidade – que permanece o mesmo comportamento dos “rudes” gregos do passado – foi mal interpretado até mesmo por grupos da sociedade civil. A Censura já vinha acusando Chico Buarque de difamar a reputação das mulheres; setores do movimento feminista da época interpretaram a canção ao pé da letra e também chegaram à mesma conclusão, como se ele as aconselhasse, de fato, a serem submissas (CASTRO, 2016). Tendo sido a canção liberada por um segundo parecer censório e gravada por Chico no LP *Meus Caros Amigos* (1976), bem como em *Bandido*, de Ney, no mesmo ano, a *Revista Manchete* publicou uma entrevista com o músico, atribuindo à canção o adjetivo de “feminista”: “Na letra feminista de *As Mulheres de Atenas*, ele cita criticamente aquelas que são vergastadas. E se ajoelham, pedem e imploram” (JURANDIR, 1976, p. 66, grifos do original).

Boneca Cobiçada⁶: Pecado

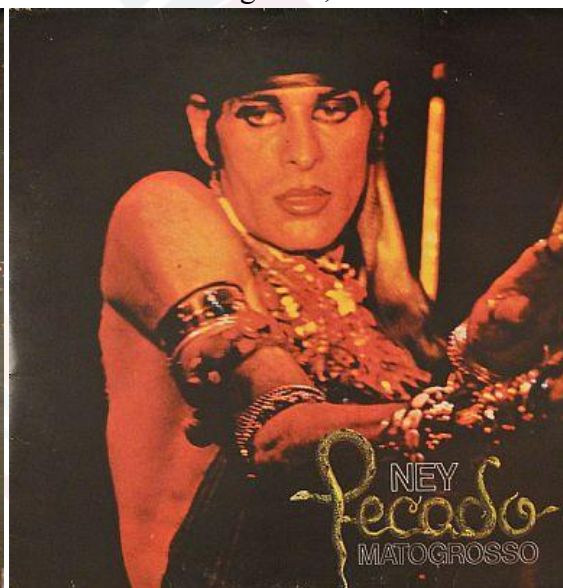
Para passar de bandido a bandoleiro, foi somente o tempo de gravar um disco. Em 1977, foi lançado *Pecado*, com uma identidade visual e um repertório que mostraram uma continuidade entre ambas as obras. Na capa do álbum, Ney Matogrosso aparece sem camisa, com o tronco coberto apenas pelos seus adornos. Os braceletes não só continuaram em seus braços, como se multiplicaram, bem como os colares e penduricalhos em torno da cintura. Na cabeça, uma bandana sem chapéu. Na face, os olhos fartamente delineados de preto. As cores usadas foram o preto e o vermelho: o fundo de todo o projeto gráfico é escuro; e Ney, em todas as fotos, ganhou uma aparência de iluminação avermelhada, quase evocando uma figura diabólica, mas, ao mesmo tempo, luxuriosa e sensual. Não é à toa que o álbum se chamou *Pecado*, título que, inclusive, aparece grafado pelos contorcionismos dos corpos de cobras.

Figura 7 – Contracapa do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado.

Figura 8 – Capa do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado.

⁶ Primeira faixa do disco *Pecado* (1977), de Ney Matogrosso, composta por Biá e Bolinha.

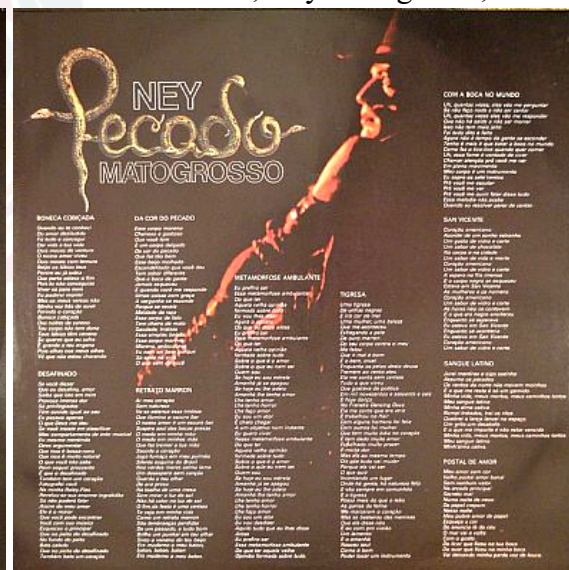
Entre o pecado original – representado pelas cobras – e os pecados capitais – pela sua insinuação luxuriosa – Ney Matogrosso incorpora, nos mais variados sentidos, não mais apenas seres e objetos materiais, tal como fez com os pássaros, neandertais, pedras, rios e corsários nos discos anteriores. Nesses, vinha fazendo algo incomum, ao “tornar-se” seres marginais, seres animais e não-seres. Em *Pecado* (1977), além desses personagens, muito além ainda de se preocupar com a figura do pecador, Ney Matogrosso incorporou uma ideia, apresentando-se como a presença corpórea do próprio pecado.

Figura 9 - Foto do encarte do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado.

Figura 10 - Letras das canções no encarte do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado.

A incorporação de uma abstração tal como a ideia de “pecado” está manifesta na própria significação da representação da serpente ao longo do tempo, desde períodos longínquos representada como uma linha sobre o chão: “Ela não passa de uma linha, mas uma linha viva; uma abstração, mas, como diz André Viril, uma abstração encarnada. A linha não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se

suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 893). A serpente, como símbolo, carrega múltiplas interpretações: ela seduz e fñda a vida de sua presa; é metamorfose e renova-se constantemente; é a união dos sexos opostos; é o ovo cósmico do início do mundo; é a causa da queda de Eva; e a imagem da serpente comendo o próprio rabo é o símbolo do eterno retorno e do tempo cíclico.

Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetos masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos; é fêmea e macho; *gêmea em si mesma*, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas. A serpente não apresenta, portanto, um arquétipo, mas um complexo de arquétipos ligado à noite fria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 893).

Na interpretação da canção “Boneca Cobiçada”, composta por Biá e Bolinha, é difícil definir se Ney Matogrosso se aproxima mais do eu lírico como observador externo que descreve a tal boneca e que ela tenta seduzir, ou se é ele mesmo o objeto de cobiça.

Quando eu te conheci / Do amor desiludida / Fiz tudo e consegui / Dar vida a tua vida / Dois meses de aventura / O nosso amor viveu / Dois meses com ternura / Beije os lábios teus / Porém eu já sabia / Que perto estava o fim / Pois tu não conseguias / Viver só para mim / Eu poderei morrer / Mas os meus versos não / Minha voz hás de ouvir / Ferindo o coração / Boneca cobiçada / Das noites de sereno / Teu corpo não tem dono / Teus lábios tem veneno / Se queres que eu sofra / É grande o teu engano / Pois olha nos meus olhos / Vê que não estou chorando (...)

O pecado surge de novo, explicitamente, na canção “Da Cor do Pecado”: “Esse corpo moreno / Cheiroso e gostoso / Que você tem / É um corpo delgado / Da cor do pecado / Que faz tão bem / Esse beijo molhado, escandalizado / Que você deu / Tem

sabor diferente / Que a boca da gente jamais esqueceu”. A segunda faixa do álbum era um sucesso do antigo parceiro musical de Edy Star, Raul Seixas. Se “Metamorfose Ambulante” caía bem a Raul e a seu estilo de vida, a Ney caiu como uma luva. A canção exigia mais da capacidade vocal de Ney Matogrosso, acostumado a tons mais agudos, que precisava de tons mais baixos e longos no refrão. A letra da canção, porém, poderia ser referência à sua própria e longa carreira. Preparava-se, inclusive, para sofrer mais uma metamorfose deixando a Continental e gravando com a Elektra no álbum seguinte.

Sensual⁷: Feitiço

Da composição de personagens que cobrissem todo seu rosto a ponto de se tornar irreconhecível na época do Secos & Molhados, em cinco anos Ney Matogrosso passou para a total nudez de seu corpo e, o mais impressionante, de seu rosto também. Na próxima capa, aparece em uma fotografia de rosto, deitado sobre rosas brancas, de face limpa e com o peito nu. Seu braço direito passa por detrás de sua cabeça, dando apoio ao se deitar. Os olhos encaram diretamente a câmera, compondo uma expressão séria, mas relaxada. Em letras brancas sobre as folhas das rosas, o nome de Ney e do álbum: *Feitiço* (1978). A contracapa preta, com as letras das canções e uma pequena foto dos músicos posicionada um pouco abaixo do centro da imagem, concentrava todas as informações possíveis para deixar livre a parte interna do produto.

Ao abrir o álbum, no encarte era possível deparar-se com uma fotografia de cerca de sessenta centímetros de comprimento – tamanho aproximado da capa de um álbum de vinil aberto – de Ney Matogrosso nu, deitado sobre um véu de noiva e uma superfície coberta por panos brilhantes apoiando seu corpo, e rosas brancas em volta de sua cabeça. Para deixar a foto menos explícita e esconder seus órgãos genitais, Ney se

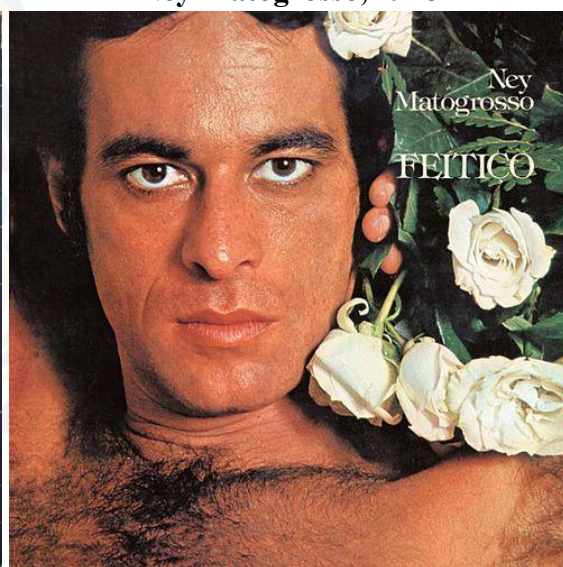
⁷ Composição de Belchior e Tuca, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Feitiço* (1978).

curva levemente para a direita, fazendo sombra sobre a virilha e exibindo, em troca, o contorno de suas nádegas. Mesmo na transição para o início da abertura política, imediatamente, o álbum irritou a censura. Mandou-se retirar todos os exemplares das lojas. Após negociações, retornou às vendas, mas, desta vez, em plástico lacrado.

Figura 11 - Contracapa do álbum *Feitiço*, Figura 12 - Capa do álbum *Feitiço*, de Ney Matogrosso, 1978



Fonte: IMMUB. LP Feitiço.



Fonte: IMMUB. LP Feitiço.

Figura 13 - Encarte do álbum *Feitiço*, de Ney Matogrosso, 1978



Fonte: IMMUB. LP *Feitiço*.

Recrudescem os protestos contra a Censura e não falta quem a considere ponto de venda, como Ney Matogrosso. Parcialmente atingido em seu novo LP, *Feitiço* (WEA), onde aparece nu, na capa interna (o disco terá de ser vendido lacrado), Ney acredita que a restrição “divulgará mais ainda” seu disco. E quanto ao possível choque provocado por sua nudez aberta ao rosto do comprador, opinou, em entrevista a Ana Maria Bahiana: “Acho que quem tem problemas com corpo, sexo, moral, essas coisas, é a classe média. O povo não tem não. O povo sempre me tratou com muito carinho, sem grilos. O povo está muito preocupado com coisas mais sérias” (ARTE E PODER, 26 ago. 1978, p. 4).

No final do ano de 1978, o show de abertura do disco não foi menos controverso: “Na quarta-feira, a maior atração é *Feitiço*, show de Ney Matogrosso estreando no Teatro Alaska. Exatamente, onde era o cinema na galeria do mesmo nome e amplamente conhecida pelos cariocas” (DUTRA, 29 dez. 1978, p. 5). A estreia na antiga Galeria Alaska gerou espanto por se tratar de um antigo cinema voltado para a exibição de filmes pornográficos e de público majoritariamente gay, que se utilizava do próprio espaço do cinema para seus encontros sexuais (QUEIROZ, 2019). Para a jornalista Maria Helena Duarte (1979), autora do relato sobre como foi a estreia na galeria, houve muito sacrifício para o que ela considerou ser mais do mesmo, um show

parecido com os anteriores, com fórmulas de sucesso das outras apresentações sendo replicadas, sinal da grande expectativa que o álbum gerara no público, que se amontoou avidamente na plateia.

(...) A inauguração da transformação de cinema Alasca em teatro não poderia ter sido mais típica dos grandes eventos acontecidos na galeria do mesmo nome. Uma mistura revolta de convidados, pagantes e penetras engarrafava o estreito local já repleto de seus habituais frequentadores. Esforçada polícia e esfalfados responsáveis pelo show não conseguiam ordenar e disciplinar o ingresso da turba. Esta, suada e combalida, tinha que passar por estreita porta, perigosos degraus e lutar pelo seu lugar com unhas e dentes. Aos perdedores, o chão ou encarapitar-se com dificuldade na ladeira de acentuado aclive que atende pelo nome de platéia. Totalmente superlotada por multidão colorida em roupas divertidas, com predominância do uso do calção para os cavalheiros e da combinação antiga para as damas (DUARTE, 5 jan. 1979, p. 5).

O *Feitiço* de Ney Matogrosso inicia com a prometida “Bandolero”, outro sucesso de Luli e Lucina, compositoras do famoso “O Vira” do Secos & Molhados. O personagem do cigano aparece na letra e no videoclipe elaborado para a canção.

Fossem ciganos a levantar poeira / A misturar nas patas terra de outras terras / Ares de outras matas / Eu, bandoleiro / No meu cavalo alado / Na mão direita o fado / Jogando sementes / Nos campos da mente / E se falasses magia, sonho e fantasia / E se falasses encanto, quebranto e condão / Não te enganarias, não te enganarias / Não te enganarias, não! / (...) / E se falasses magia, sonho e fantasia / E se falasses encanto, quebranto e condão / Feitiço, transe, viagem, alucinação / Miragem!

Na segunda faixa, “Mal Necessário”, de Mauro Kwitko, Ney Matogrosso, através do eu lírico, anuncia aquilo que se suspeitava: “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher”. A frase parecia responder à pergunta que se faziam: “afinal, o que ele é?”. Ser todas essas coisas a um só tempo é o mesmo que não ser somente uma em momento nenhum, é ser a intersecção dos seres e dos não-seres que aparecem na sequência da letra:

Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher / Sou a mesa e as cadeiras deste cabaré / Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo / Sou a febre que lhe queima mas você não deixa / Sou a sua voz que grita mas você

não aceita / O ouvido que lhe escuta, quando as vozes se ocultam / Nos bares, nas camas, nos lares, na lama / Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo / O que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento / O que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata / Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe / Oferece a outra face, mas não esquece o que lhe fazem / Nos bares, na lama, nos lares, na cama / Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo / O que sempre esteve vivo / Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe / Então esquece o que lhe fazem / Nos bares, na lama, nos lares / Na cama, na cama, na cama / Na cama

“Dos Cruces”, faixa três, de Carmelo Larrea, cantada em espanhol, é seguida por “Fé Menino”, composição de Gilberto Gil. O título, que parece dizer ao menino que tenha fé, na pronúncia se aproxima da palavra “feminino”. A canção, sem contar uma história clara e brincando com jogos de palavras, fala sobre um belo menino e uma bela menina:

Vou levando cada vez mais fé / Menino, felino, levado, feliz / Vou levando cada vez mais jeito / Bela menina, bela menina / Bela menina, minha sina, cada vez mais / Belo menino, meu destino, cada vez mais / Cada vez mais vou gostando, vou dando / Certo / Cada vez mais entendendo, chegando, chegando / Perto / King-Kong kung-fu / E tudo cada vez mais perto / King-Kong kung-fu / E nada resta como é / King-Kong kung-fu / E eu, ou três modos de Deus / Bem-querer menino / Bem-querer menina, ah / Vou levando, ô, ô, ô / Ô, ô, belo menino / Ah, ah, bela menina

A quinta faixa, “Não Existe Pecado Ao Sul do Equador”, foi outra canção de Chico Buarque, agora com Ruy Guerra, que teve problemas ao passar pela censura. O agente Rogério Nunes que a analisou colocou como problema um verso específico, alegando que a canção dava a entender “mensagens de malícia sexual”, capazes de “confundir um público imaturo” com uma “linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos” (LEAL, 2015, p. 6). Por fim, “(...) os cortes (...) foram, de fato, acatados pelos compositores das canções, a fim de obterem liberação” (LEAL, 2015, p. 8). Com a modificação, Chico Buarque conseguiu a aprovação e, na primeira versão, onde “(...) constava o trecho: ‘vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor’,

vetado pela censura, foi então substituído por: ‘vamos fazer um pecado rasgado, suado a todo vapor’, e pôde então ser gravada” (LEAL, 2015, p. 9), ficando assim a letra:

Não existe pecado do lado de baixo do equador / Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor / Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho / Um riacho de amor / Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo / Que eu sou professor / Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar / Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá / Vê se me usa, me abusa, lambuza / Que a tua cafuza / Não pode esperar / Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar / Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá / Vê se me esgota, me bota na mesa / Que a tua holandesa / Não pode esperar (...)

Retomando o tema do pecado nessa canção, a letra mistura o pecado da luxúria com o da gula: “Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar”. Este lugar idílico, cuja localização é apontada pelo título da música como do “lado de baixo do Equador”, referindo-se ao continente da América do Sul abaixo da Linha do Equador, lembra uma utopia que, ao lado da utopia da androginia, povoava o imaginário dos homens e mulheres da Idade Média. Era a “utopia da Abundância: a Cocanha”, segundo os termos do historiador Hilário Franco Jr. (1992): “O Pecado Original implicara a expulsão do ser humano do Paraíso, e em função disso castigos de duas ordens: uma, espiritual, fora a perda da androginia e o afastamento da beatitude divina; outra, material, fora a condenação a parir com dores e a obter alimentos ‘com o suor do teu rosto’ (9: Gn 3, 16-19)” (FRANCO JR., 1992, p. 23).

O imaginário país da Cocanha seria um lugar de farturas imensas, onde ninguém precisaria mais usar da força de seu trabalho, pois a alimentação seria abundante e ao acesso das mãos de todos. Lá, choveria três dias por semana pudim de ovos, uma comida da elite medieval servida apenas durante a Quaresma. Se na canção de Chico Buarque há um “riacho de amor”, “(...) naquele país fantástico há um rio de vinho, metade tinto e metade branco, do qual as pessoas podem se servir quando e quanto desejarem, sem nada pagar” (FRANCO JR., 1992, p. 43). Não há, tampouco, carência material: “Também as roupas e calçados, de todos os tipos para atender a todos

os gostos, podem ser pegos livremente por qualquer um” (FRANCO JR., 1992, p. 43). A liberdade se estende, inclusive, ao prazer carnal: “Mais ainda, ali as mulheres são belas e o amor é livre. (...) a Cocanha, por seu individualismo anárquico, é uma ‘Unomia ou país sem lei’ e por sua fartura desmedida é ‘a resposta goliárdica ou libertina ao ascetismo cristão’” (FRANCO JR., 1992, p. 43).

Essa utopia de fartar-se na comida de maneira quase sexual era, simplifcadamente, indicativo de uma sociedade que vivia na escassez, na espreita da miséria e na fome, como os homens do medievo. Pode-se estabelecer um paralelo rápido com o caso sul-americano: no contato, os povos europeus logo pensaram que tivessem chegado ao país da Cocanha, ao próprio Jardim do Éden – que se pensava ser um local físico – ou em alguma terra prometida de farturas, onde os pecados cristãos não eram conhecidos. No processo de exploração dessas terras ao longo dos séculos, a situação se inverteu e a fome instaurou-se no território outrora abundante. Um novo tempo mítico se impôs, uma Era de Ouro, localizada em um passado nunca existente, que deixou a nostalgia e o desejo da improvável fartura.

Na versão buarquiiana da Cocanha não há pudim de ovos, mas há comidas típicas que compõem a mistura de culturas na culinária brasileira: o português sarapatel, com as vísceras de porco; o caruru de quiabo, de origens africanas e indígenas; e os pratos indígenas tucupi, do sumo da mandioca, que é ingrediente, junto com camarões, para o tacacá. As belas mulheres também foram adaptadas, pelo que se vê no termo “cafuzo”, usado para se referir à miscigenação entre indígenas e negros africanos. Ao mesmo tempo, a letra fala de uma relação de dominação: “Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho”. Em outro verso, “cafuzo” é substituído por “holandesa”, tanto em referência à torta holandesa, que supostamente estaria à espera, posta à mesa; quanto à mulher holandesa, sendo um povo europeu que teve parte relevante na disputa colonial brasileira.

A interpretação de Ney Matogrosso para a canção possui alguns gritos e gemidos, enquanto toca o solo de saxofone, deixando mais evidente a referência sexual da canção. A junção desordenada de estereótipos sobre o Brasil e a América do Sul fica evidente também na apresentação de Ney Matogrosso preparada para a televisão, exibida no programa *Ponto de Encontro*, da TV Cultura, no dia 6 de fevereiro de 1979 (MATOGROSSO, 1979). Ney surge no alto de uma estrutura feita de troncos e amarrada com cordas como cipós. De peito nu com um enorme colar e muitos braceletes, veste uma bermuda amarela de babados, imitando uma penca de bananas, com uma bota preta de cano longo acima dos joelhos e saltos altos. Os cabelos longos presos, como de costume, em um rabo de cavalo baixo. Ele desce por todo o cenário revelando uma selva construída sobre o palco. Recosta-se sobre um trono entre as folhagens, posto em frente a uma cesta de frutas, e acaricia-se com ramos de folhas. Ney finaliza sua interpretação da música, enquanto os instrumentos continuam, esfregando-se prazerosamente sobre o trono.

Considerações Finais

Tanto Queiroz (2009) quanto Silva (2015) analisam as obras de Ney Matogrosso lançadas imediatamente após o fim do Secos & Molhados por meio do conceito de liminaridade. Queiroz (2009) faz uma associação entre as performances e o momento político, mostrando como Ney jogou com a repressão ao mesmo tempo que reafirmava em sua obra, continuamente, o seu desejo por liberdade. Em 1979 iniciou-se o lento processo de abertura política do regime militar; no início de 1980, Ney iniciou a divulgação e os shows de seu álbum *Seu Tipo*, estreado em fevereiro no Teatro Carlos Gomes: “paradoxalmente o momento em que o cantor apresentou-se com uma imagem mais intimista” (QUEIROZ, 2009, p. 15). Neste momento, Ney fez o movimento contrário: com o recrudescimento paulatino do regime e da censura, sua imagem nas

capas de discos tornou-se menos provocante, forma que se manteve por três discos: *Seu Tipo* (1979), *Sujeito Estranho* (1980) e *Ney Matogrosso* (1981). As provocações e a androginia retornaram às capas em *Mato Grosso* (1982), *...Pois é* (1983) e *Destino de Aventureiro* (1984), considerando apenas os álbuns dentro do período histórico limitado pela duração do regime militar.

Com uma discografia sólida com mais de trinta álbuns gravados, entre estúdio e ao vivo, o que se notou já nesses primeiros álbuns foi uma constante renovação de repertório performático e musical, atualizando canções e símbolos do passado e recriando sobre eles. Percebe-se em Ney um desejo de extrapolar os limites do humano e adentrar o mundo dos seres não humanos, ao remeter seus figurinos a animais – como pássaros –, rochas e rios. Destaca-se o elemento “feérico” (REYNOLDS, 2017) da androginia e sua capacidade de fabulação. Esse movimento se fez presente nos cinquenta anos de carreira de Ney, fazendo com que seja ainda atual a nomeação de sua tendência artística como uma “não-tendência”, conforme denominada pelo jornalista Flávio Marinho (1977).

Na década de 1970, Ney Matogrosso interpretou personagens símbolos da virilidade e da marginalidade nos álbuns *Bandido* (1976), *Pecado* (1977) e *Feitiço* (1978): o andarilho, o bandido, o cigano, o *hippie* roqueiro (SILVA, 2019). Os mesmos elementos associados à androginia incorporados por artistas como Ney Matogrosso, no Secos & Molhados e em carreira solo, não se circunscreveram apenas a influenciar outros artistas que adotavam uma expressão artística assumidamente andrógina ou que fossem escancaradamente associados a essa expressão pela mídia. Por vezes, a ambiguidade era absorvida e utilizada para descrever artistas cujas performances não mais se conformavam em coincidir com manifestações de uma masculinidade hegemônica⁸.

⁸ Considerando a discussão de Connell e Messerschmidt (2013), assim como as relações de gênero, as masculinidades são historicamente construídas.

Se tomada como um movimento estético, a androginia buscava situar seus artistas fora das dicotomias e binarismos. Tal como aquilo que designa, anseia por não se definir e não ser definida. Com o questionamento das imposições e as rachaduras na rigidez da binaridade de gêneros, a própria percepção do que seria típico do feminino e do masculino se tornou menos evidente para as gerações seguintes do mundo da arte. Apetrechos, gestos, vestuários usados para expressar a androginia migraram para as mãos de artistas que modificaram e modernizaram as próprias masculinidades, abrindo trilhas que pudessem ser seguidas e ampliadas pelas gerações futuras.

Referências

- ALMEIDA, Miguel de. **Primavera nos Dentes: A História dos Secos e Molhados**. São Paulo: Três Estrelas, 2019.
- CASTRO, Ariana Alves de. A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI-5. **e-hum**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 94-104, 2016. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/dchla/article/download/1899/1033>. Acesso em: 08 ago. 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 01, p. 241-282, 2013.
- DUARTE, Maria Helena. No “Feitiço” de Ney, só recursos já testados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1979, Suplemento Serviço, p. 5.
- DUTRA, Maria Helena. A próxima semana: muita movimentação e boa qualidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978, Suplemento Serviço, p. 5.
- ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRANCO JR., Hilário. **As utopias medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- JURANDIR, Carlos. Chico Buarque: “O importante é achar a fala do povo”. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1275, p. 64-66, 25 set. 1976.
- LEAL, Kelly Márcia de Moura. CALA a boca, BÁRbara: censura musical e disputas de gêneros em tempos de Ditadura no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, XXVIII, 27 a 31 jul. 2015, Florianópolis. **Anais do Simpósio Nacional de História**. Florianópolis: ANPUH, 2015, p. 1-12. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434403421_ARQUIVO_ArtigoANPUH-Kelly.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.
- LEITE JR., Jorge. “Que nunca chegue o dia que irá nos separar”: notas sobre epistêmê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 33,

- p. 285–312, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/v8FB8ykXGvPkv4Jnb5crhb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 set. 2021.
- MARINHO, Flávio. Ney Matogrosso: bandido versátil. **Manchete**, Rio de Janeiro, n.1289, 1977, p. 101.
- MATOGROSSO, Ney. Entrevista a Charles Gavin. In: GAVIN, Charles. **Secos & Molhados 1973: Entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2017.
- MATOGROSSO, Ney. Não existe pecado ao sul do equador. Programa Ponto de Encontro, TV Cultura, 06 fev. 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mH4yZRRPc8M&ab_channel=NeyMatogrosso. Acesso em: 09 ago. 2022.
- MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; BARBOSA, Jorge Luís Verly; ZOTELI, Wallas Gomes. De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção “Freguês da meia-noite”. **Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES**, n. 31, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14936/10530>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Ney Matogrosso: sentimento contramão, transgressão e autonomia artística**. 2009. 271f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1218>. Acesso em: 27 abr. 2022.
- SILVA, Robson Pereira da. **Ney Matogrosso... Para Além do Bustiê: Performances da Contraviolência na Obra Bandido (1976-1977)**. Curitiba: Appris, 2019.
- SILVA, Robson Pereira da. ‘Sou quem sou, e não sou nada, sou uma história já contada’: Sujeitos cênicos-expressão erótica na obra audiovisual de Ney Matogrosso no contexto de autoritarismo (1975-1982). **Antíteses**, v. 8, n. 16, p. 303-326, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193343476016.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- SOUZA, Tárík de. Arte, poder e violência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1977, caderno B, Música Popular, p. 10.
- STUDART, Heloneida. Ney Matogrosso: “ainda terei meu dia de cara lavada”. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1295, p. 44-45, 12 fev. 1977.
- VENTURA, Mary. Homem-animal no ritual de uma floresta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1975, caderno B, p. 2.
- VENTURA, Mary. Nei no MAM, de roupa nova. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 8, 25 abr. a 1 maio 1976, Suplemento Serviço: guia para o lazer no Rio, p. 11.

Necessary evil: The animal androgyny of Ney Matogrosso

Abstract: The artist Ney Matogrosso was part of one of the biggest Brazilian musical groups, Secos & Molhados, and his solo career was – and continues to be – just as intense, but much longer. From 1975 to 1978, Ney composed four albums that marked the consolidation of his career and the separation from the band's image. During this period, Ney built for himself not one, but several personas inspired by marginalized subjects in society: the bandit, the bushranger and the gypsy. Going further, he explored ways to overcome the human element in his performances: he made the prehistoric Neanderthal, the bird, identified with the elements of nature and with the very idea of sin. An element that he brought from his experiments with Secos & Molhados and

remained in his career was androgyny. However, he did not maintain fixed characterizations nor did he try to establish himself in a single musical genre, creating a “non-trend” for himself, as the press at the time called it. Therefore, we intend to explore the symbolic elements that permeated Ney Matogrosso's artistic experience in his first four solo albums, namely *Água do Céu-Pássaro* (1975), *Bandido* (1976), *Pecado* (1977) and *Feitiço* (1978). In dialogue with the songs, we describe the images and present some interpretative proposals of the signs and symbols that are observed, combining elements of the iconography and iconology, the sociological imagination and the studies on androgyny.

Keywords: Ney Matogrosso; androgyny; Brazilian military regime.

Recebido: 26/04/2023

Aceito: 20/06/2023