

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

VITÓRIA ANGELA SERDEIRA HONORATO SILVA

**A PERFORMANCE DE NEY MATOGROSSO:
INOVAÇÃO NA CANÇÃO MIDIÁTICA EM DOIS
MOMENTOS**

**São Caetano do Sul
2013**

VITÓRIA ANGELA SERDEIRA HONORATO SILVA

**A PERFORMANCE DE NEY MATOGROSSO:
INOVAÇÃO NA CANÇÃO MIDIÁTICA EM DOIS
MOMENTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Herom Vargas

**São Caetano do Sul
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA

SILVA, Vitória Angela Serdeira Honorato Silva

A performance de Ney Matogrosso: inovação na canção midiática em dois momentos. Vitória Angela Serdeira Honorato Silva. São Caetano do Sul: USCS. Campus II, 2013.

99 f.

Orientador: Prof. Dr. Herom Vargas

Mestrado – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Pró-Reitoria de Pós Graduação e Pesquisa, 2013.

1. Ney Matogrosso 2. Secos & Molhados 3. Performance 4. Canção midiática
5. MPB

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
Campus II - R. Santo Antônio, 50 – Centro – São Caetano do Sul (SP)

Reitor:

Professor Dr. Silvio Augusto Minciotti

Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa:

Professor Dr. Eduardo de Camargo Oliva

Gestor do Programa de Mestrado em Comunicação:

Professor Dr. Gino Giacomini Filho

Dissertação defendida e aprovada em 26 / 02 / 2013 pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Herom Vargas

Prof. Dr. José Amalio B. Pinheiro

Prof. Dr. João Batista F. Cardoso

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, que são os melhores do mundo, Araci e Francisco, que sempre me incentivaram, aos meus afilhados que são o maior amor da minha vida: Giovani, Cecília, Yasmim e Luíza, e à minha madrinha Rose.

AGRADECIMENTO

Aos meus pais e minha irmã que me dedicam amor, carinho, paciência e me incentivam a sempre seguir meus sonhos. Aos meus familiares por compreenderem minhas ausências.

Aos meus amigos queridos do teatro e do jornalismo, em especial ao professor e amigo Flávio Falciano que me incentivou a fazer o mestrado e sempre esteve pronto para dar bons conselhos e a minha amiga Mariana Gazinhato que sempre me socorre nas horas que preciso!

Agradeço aos meus irmãos da Casa de Caridade Dom Bosco por estarem ao meu lado em todos os momentos, por incentivarem a minha fé, em especial ao Paulinho, amigo lindo de todas as horas, ao Vinicius irmão e amigo que me ajudou e ao Pai Rogério que me ouviu no momento certo, aos meus orixás e aos mentores que sempre colocaram meus pés no chão.

Ao Léo e ao Pequeno que na semana decisiva do mestrado me fizeram dar boas risadas e tentaram ao máximo me deixar tranquila para fazer minha dissertação.

Obrigada aos meus irmãos de coração Gustavo e Plínio que me ajudam pelo simples fato de existirem na minha vida e acrescentarem outras pessoas lindas na minha caminhada (suas famílias maravilhosas). Além disso, foi o Gustavo, meu padrinho, que me levou para o caminho da minha fé que é o grande alicerce da minha vida.

A minha turma do mestrado, especialmente à Rogéria Campos e ao Antônio (Loly) que aqui representam todos os amigos que formei nestes dois anos e que sempre me ajudaram a seguir em frente.

Aos professores do mestrado da USCS pela dedicação e carinho, em especial ao meu orientador Herom Vargas que teve a maior paciência do mundo.

E agradeço especialmente a Rose de Souza, minha madrinha, amiga, mãe de coração que não me deixou desistir, rezou por mim, abriu as portas de sua casa para eu mergulhar nos meus estudos.

Por último agradeço a Deus porque foi Ele que colocou todas essas pessoas especiais no meu caminho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	60
Figura 2	60
Figura 3	61
Figura 4	70
Figura 5	70
Figura 6	71
Figura 7	71
Figura 8	72
Figura 9	72
Figura 10	73
Figura 11	73
Figura 12	74
Figura 13	74
Figura 14	75
Figura 15	78
Figura 16	78
Figura 17	79
Figura 18	86
Figura 19	86
Figura 20	87
Figura 21	87
Figura 22	88

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Oito ações básicas	52
-------------------------------------	----

SUMÁRIO

RESUMO	11
ABSTRACT	12
1. INTRODUÇÃO	13
2. PERFORMANCE	16
2.1 A performance na história	16
2.2 Do <i>happening</i> às performances modernas	19
2.3 O espectador – breves apontamentos	23
2.4 A performance na música – pop rock e tecnologia	26
2.5 A performance e a canção brasileira	30
3. NEY MATOGROSSO – DO SECOS & MOLHADOS AOS 71 ANOS	35
3.1 “Quem é esse cacique que vem de Aruanda?”	35
3.2 “Mais louco é quem me diz e não é feliz”: comportamento, drogas, Daime e terapia	
37	
3.3 “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos”: o homem e o artista	40
3.4 “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante”: artista camaleônico	40
3.4.1 A construção do artista: referências e tentativas	41
3.4.2 A construção da carreira	42
4. SECOS & MOLHADOS E PESCADOR DE PÉROLAS – INOVAÇÃO E	
PERFORMANCE	49
4.1 Metodologia da análise	49
4.1.1 Escolha dos vídeos	49
4.1.2 Rudolf Laban e o estudo do movimento	50
4.2 Os dois momentos	52
4.2.1 Secos & Molhados: 1973-1974	52
4.2.1.1 Contracultura	54
4.2.1.2 Tropicália	55
4.2.1.3 É proibido proibir: festivais e a ascensão da MPB	57
4.2.2 Vídeos a serem analisados	59
4.2.3 Análise da performance nos Secos & Molhados	61

4.2.4 Vídeos	63
4.2.4.1 – Vídeo 1: <i>Amor</i>	64
4.2.4.2 – Vídeo 2: <i>Sangue latino</i>	64
4.2.4.3 – Vídeo 3: <i>O vira</i>	66
4.2.4.4 Análise dos movimentos segundo Laban	67
4.2.5 Apontamentos finais sobre o primeiro momento	69
4.2.6 Imagens	70
4.3 Pescador de Pérolas: 1987	75
4.3.1 Vídeos a serem analisados	77
4.3.2 Análise da performance no show <i>Pescador de Pérolas</i>	79
4.3.3 Vídeos	80
4.3.3.1 – Vídeo 1: <i>A lua girou</i>	80
4.3.3.2 – Vídeo 2: <i>Alma llanera</i>	81
4.3.3.3 – Vídeo 3: <i>Seleção de canções de Villa-Lobos</i>	81
4.3.3.4 Análise dos movimentos segundo Laban	82
4.3.4 Apontamentos finais sobre o segundo momento	85
4.3.5. Imagens	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	93
ANEXOS	96
Anexo 1	96
Anexo 2	97

RESUMO

Esta dissertação trata da performance do artista Ney Matogrosso em dois momentos de sua trajetória: na estreia com o grupo Secos & Molhados, em 1973, e no show *Pescador de Pérolas*, de 1987, quando o cantor decide se apresentar sem fantasias, dando enfoque apenas para sua voz. O objetivo é Identificar elementos da performance (corporal e vocal) e do espetáculo do cantor Ney Matogrosso que traduzem inovações no campo da linguagem da canção popular midiática, tendo como objetivos secundários destacar a importância da performance e do corpo na construção de sentidos na linguagem da canção midiática, apontar elementos cênicos (figurino, cenários, iluminação e maquiagem) que contribuem para a performance e demonstrar a relevância do trabalho de Ney Matogrosso para o campo da música popular brasileira. A performance será abordada à luz das teorias de Simon Frith, Paul Zumthor e Zeca Ligiero, e a análise específica da performance do cantor será feita com base no método de análise corporal de Rudolf Laban. Serão destacados os elementos de inovação na performance de Ney Matogrosso nos seguintes aspectos: comportamento (sensualidade, provocação), nudez, uso da voz, androginia, maquiagem e iluminação/cenário dos shows. Como resultados, é importante destacar que quando ele surge, além de ser inovador, seu comportamento é um desafio ao sistema político e social no início dos anos 1970. Quando muda para fazer o espetáculo *Pescador de Pérolas*, inova dentro de sua própria trajetória ao retirar os elementos que o tornaram famoso, com fantasias, maquiagem e dança.

Palavras-chave: Ney Matogrosso, Secos & Molhados, canção midiática, MPB, performance, inovação, comunicação.

ABSTRACT

This essay is about the artist Ney Matogrosso's performances in two moments of his trajectory: at his beginning with the group Secos & Molhados, in 1973, and in his concert *Pescador de Pérolas* (Pearl Hunter), in 1987, when the singer decided to perform not wearing his usual costumes, focusing mainly on his voice. The goal here is to identify elements in the performance (body and voice) and in Ney Matogrosso's concert that translate innovations in the field of media pop music language, having as secondary goals highlight the importance of the performance and of the body in building meanings in the media pop music, point scenic elements (costumes, scenery, lighting, and make-up) that contribute to the performance and demonstrate the relevance of Ney Matogrosso's work to Brazilian pop music field. The performance will be studied based on Simon Frith's, Paul Zumthor's and Zeca Ligiero's theories, and the specific analysis about the singer's performance will be done based on the method of body analysis by Rudolf Laban. The innovation elements in Ney Matogrosso's performance will be highlighted in the following aspects: Behavior (sensuality, provocation), nudity, use of voice, androgyny, make-up, and lighting/scenery of the concerts. As results, it's very important to say that when he appears, besides being an innovator, his behavior is a challenge to political and social system in the beginning of the seventies. When he changes to perform in *Pescador de Pérolas*, he innovates in his own trajectory by removing the elements that helped him become famous, as costumes make-up and dance.

Keywords: Ney Matogrosso, Secos & Molhados, media song, Brazilian popular music, performance, innovation, communication.

1. INTRODUÇÃO

A escolha da performance de Ney Matogrosso passa pela convicção de que a arte tem a capacidade de transformar as pessoas, que, além de linguagem, a arte é uma ação social e política. Dentro do campo da canção, a performance é parte fundamental, pois ela é parte da relação do artista com o público e a maneira como é executada no palco influencia a recepção. A performance pode ser colocada em um tripé na música pop: a relação da canção com o cantor, a relação do cantor com a plateia e a relação da canção com a plateia. Quando ouve a canção (ao vivo ou por meio das mídias), a plateia já performatiza e traduz a peça em seu corpo (FRITH, 1998), podendo somar a referência da performance do cantor ou não. A relação do cantor com a canção é fundamental, é ele que traduz não apenas em tons e volume, mas também em significado a letra que está sendo cantada, sua performance em relação à música suscita significados e interfere no entendimento da letra pela plateia, que por sua vez recebe a canção em dois aspectos básicos: a letra da canção, seus significados; a melodia e as sensações que suscita.

Outro fator relevante na execução de uma performance é levar em consideração que ela é a soma de tradições. Toda apresentação, enquanto manifestação cultural, carrega em si a herança passada de geração em geração (ZUMTHOR, 1997) e traços de culturas ancestrais (LIGIÈRO, 2011). É importante ainda destacar que a performance é fundamental para a manutenção da própria cultura, sobretudo a pautada na oralidade, destacada por Zumthor: manter as tradições passando de geração em geração as histórias, os conceitos, a moral, os costumes e a arte. Essa tradição oral hoje pode ser substituída pelos registros eletrônicos, o que não diminui a importância da performance como propagadora da cultura e também como registro de um período da história.

A pesquisa desenvolvida nesta dissertação procura indicar a importância da performance do corpo na construção de sentidos na linguagem da canção midiática, identificar não apenas os movimentos corporais e vocais, mas também os elementos cênicos (figurino, iluminação e maquiagem) que contribuem para a performance, entendendo-a como um elemento constitutivo da linguagem da canção. A escolha do objeto de estudo se justifica por sua importância no cenário musical brasileiro e no campo da canção midiática.

A dissertação destaca também a importância do artista Ney Matogrosso para o universo da canção, sua performance inovadora, sua postura e comportamento que desafiavam o regime, destacando características de sua personalidade polêmica.

Sendo o estudo de uma linguagem – a performance – o trabalho se desenvolveu dentro da linha de pesquisa Inovações na Linguagem e na Cultura Midiática, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul. O objetivo deste trabalho é destacar os momentos de inovação que a performance de Ney Matogrosso apresenta em dois momentos representativos de sua carreira. O primeiro momento é o surgimento do grupo Secos & Molhados, em 1973. O segundo momento é o show *Pescador de Pérolas*, de 1987, no qual inova em relação à própria carreira. A escolha desses dois momentos se deu pela caracterização das inovações trazidas pelo cantor relacionadas à sua performance: uma primeira bastante radical para a época ao iniciar a carreira, e, posteriormente, uma alteração profunda que registra no segundo momento em sua performance em relação ao que Ney Matogrosso vinha apresentando até então.

Na análise da performance, a busca foi por elementos que indicassem em que aspectos o cantor inovou a cena musical e sua própria carreira. Como inovação, podemos entender a produção de algo tido como inédito e transformador pela comunidade que avalia, consome e partilha determinado evento cultural (FILHO, 2008). Na canção, as tecnologias digitais, novas maneiras de divulgar e de consumir podem ser pensadas como inovação. Além disso, há inovações que alteram a estrutura da canção, ou seja, os elementos que traduzem sentidos do criador para os ouvintes de forma diferenciada e que mobilizam o espectador de maneira distinta (VARGAS, 2008).

Além desta Introdução, a dissertação está dividida em três partes. Uma trata da performance em si, suas teorias e os autores abordados na análise. Dentre esses autores, estão Simon Frith (1998), Paul Zhumtor (1997 e 2007) e Zeca Ligièro (2011). Nesta parte, o objetivo é traçar um panorama da performance e apresentar as teorias dos autores selecionados que auxiliarão no entendimento da performance do artista.

Outra parte é um panorama da história de Ney Matogrosso que evidencia os episódios que contribuíram para a construção da sua performance e do seu estilo como artista. Serão destacados momentos de sua vida como o contato com a natureza em Mato Grosso, o movimento *hippie* e as experiências com drogas, a busca espiritual, o artesanato,

a descoberta do canto, enfim, episódios que contribuem para o entendimento de seu trabalho.

Por fim, será analisada a performance do cantor nos dois momentos selecionados, contextualizando e analisando os vídeos escolhidos, todos retirados do site You Tube. Os dois momentos serão contextualizados e será tomada a teoria de análise dos movimentos desenvolvida por Rudolf Laban (1978), que classifica os movimentos com base na energia, velocidade e direção que são executados. Laban leva em consideração os impulsos que os tornam possíveis de serem executados e formula oito ações básicas (como veremos) que podem ser aplicadas para analisar qualquer expressão corporal. Essa teoria foi escolhida por ser uma das mais conceituadas no universo das artes cênicas, auxiliando na decodificação das qualidades de movimento e possibilitando uma análise objetiva focada na capacidade do corpo de se expressar. Seu uso na análise da performance de um cantor é importante para clarear a análise de como a performance traduz a canção midiática, como sua ação funciona na relação com o espectador/ouvinte e como se fundamentam os gêneros da canção.

2. PERFORMANCE

2.1 A performance na história

Mesmo sabendo que desde o mais remoto passado a performance estava presente nos rituais religiosos e cotidianos das sociedades, a definição do conceito de performance para este trabalho se dará a partir dos anos 1960, época que os teóricos apontam como a de surgimento, no campo das artes plásticas, da *performance art*. Como sugere Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*:

Performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta [...]. A performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema (PAVIS, 2003, p. 284).

O mesmo hibridismo de linguagens é detectado nos estudos de Renato Cohen (1989) como importante característica da performance:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade (COHEN, 1989, p. 30).

Mas é impossível não fazer referência ao que poderia ser a semente dessa linguagem nas vanguardas modernas europeias e todas as suas novas ideias. Marvin Carlson (2010) destaca que os cabarés do final do século XIX e começo do século XX foram os locais apropriados para o desenvolvimento das vanguardas e com elas vieram o que podemos chamar de novas performances e novas maneiras de quebrar a tradição, o uso da capacidade artística aliada ao improviso do corpo, muitas vezes com motivações políticas. A performance, mesmo que não tivesse sido assim chamada no período, tornava-se cada vez mais sinônimo de libertação artística.

Muitos movimentos modernos na arte usaram a performance como forma de expressão. O futurismo, por exemplo, que se iniciou como um movimento literário, foi aos

poucos introduzindo manifestos na área de pintura e escultura e seus artistas viram na performance uma boa maneira de provocar as reações das pessoas e chamar a atenção para as questões que abordavam. A incitação à violência, a provocação agressiva do público era uma das principais características dos *performers* futuristas. Em seu manifesto, o movimento deixava clara essa questão: “Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima” (Manifesto Futurista).

Tanto o futurismo quanto o dadaísmo se interessavam pelo espontâneo, pela exploração de sons não musicais, por exemplo, construindo improvisações sonoras que serviriam, posteriormente, de material para o músico John Cage e outros artistas contemporâneos. Cage usava o material produzido pelas duas escolas em suas experimentações musicais, compunha peças radiofônicas semelhantes aos textos feitos pelos Dadaístas, com o mesmo jogo sonoro. O compositor também produzia uma música semelhante às criações do músico futurista Luigi Russolo, bem como usava os ruídos que eram usados nas experimentações futuristas.

Como se pode ver, na cultura, uma coisa se soma à outra, cada escola, cada novo movimento se alimenta de referências anteriores e as reelabora em função de novas necessidades e novas proposições, como acredita Lótman:

A cultura não é um depósito de informações, é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-a para um outro sistema de signo (LÓTMAN *apud* FERREIRA, 2003, p. 73).

Como bem explica Jerusa Ferreira, a cultura, para Lótman, é “um feixe de sistemas semióticos (linguagens) formalizados historicamente e que pode assumir a forma de uma hierarquia ou de uma simbiose de sistemas autônomos” (FERREIRA, 1975, p. 74).

Os primeiros estudos sobre a performance foram realizados pela Bauhaus, escola alemã de arquitetura surgida no ano de 1919 e fechada pelos nazistas em 1933. Ela reuniu também *design* e artistas plásticos interessados em uma nova arquitetura urbana de total aproveitamento de espaço e praticidade. A escola promovia oficinas de performance (estudos voltados para o teatro e a dança), desenvolvendo atos performáticos em que a

personagem e qualquer texto pronto saem definitivamente de cena e o *performer* tem que ser o total criador da ação.

Outro ponto que aparece ao iniciar o estudo da performance é o surgimento da própria expressão. Para Paul Zumthor (2007, p. 30), a palavra vem da língua inglesa: “[...] nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Bem Amoi, Dundee, Lomax e outros”. Para estes estudiosos, a performance se dá em todas as artes, no canto, na dança e na interpretação.

Paul Zumthor fala da performance do ponto de vista antropológico, principalmente descrevendo o poder da oralidade, da poesia oral e do canto nas sociedades que estuda. O pesquisador medievalista descreve rituais africanos, russos e indígenas para exemplificar performances que se relacionam com costumes que perpassam gerações. Do ponto de vista antropológico, a performance resgata pedaços do passado, é ritual de determinado povo, mistura referências culturais, ou seja, pode ser a união de diversas culturas, soma de tradições, fazendo com que as tradições orais passadas de geração em geração se misturem com o que há de atual.

Para Zumthor, a oralidade é fundamental para a transmissão da performance, para que se aprendam rituais e modos de vida. Segundo Zumthor (1997, p. 156), a “manifestação da poesia pela voz postula um acordo coletivo (e sua contrapartida, a censura) sem o que a performance não poderia se concretizar inteiramente”.

Em princípio, a performance é natural, faz parte do que é humano. É desta noção que o autor constrói sua teoria sobre o poder da oralidade, daquilo que perpassa a história e que é de conhecimento daquela população que vive a tradição oral:

O momento em que tem lugar a performance, prefigurado no tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda a performance comporta em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. É desse ponto de vista que distingo quatro situações performanciais de acordo com o momento em que o canto se insere: se em tempo “convencional”, “natural”, “histórico” ou “livre” (ZUMTHOR, 1997, p. 158).

O corpo manifesta-se no tempo e no espaço como impulso e complemento da voz, do que é falado ou cantado. É claro que a performance pode acontecer de forma muda, mas em Zumthor, o que é analisado é o poder da vocalização, o desenho das palavras e o desenho do corpo em função dessas palavras.

2.2 Do *happening* às performances modernas

Para Carlson (2010), a performance se encontra com o *happening*, se volta para ele, já que o *happening* é apontado como a matriz da performance que se desenvolve nos anos 1960 e 1970.¹ A performance vai além de sua matriz, mas sem deixar de incorporar seus elementos. Se o *happening* é puro improvisado, a performance pode ter roteiro, pode ser treinada, mas sua essência sempre será a espontaneidade. O *happening* é um teatro livre, é a liberdade da própria arte sem necessitar de técnicas, sentido ou finalizações. Segundo Cohen, o que importa é o fato do *happening*, o que acontece no momento no qual a apresentação se dá:

No *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. Não existe um superego crítico. Os valores de julgamento foram abandonados; o contexto do *happening* é o da década de 60, da contracultura, da sociedade alternativa (COHEN, 1989, p. 132).

No *happening*, tudo da vida é incorporado e a experimentação é levada às últimas consequências, sem existir preocupação com forma, encenação e regras teatrais prévias. Tal inovação provoca alguma ruptura com o teatro convencional: “no *happening*, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida” (COHEN, 1989, p. 133). O espaço de representação se mistura com a vida, abre-se espaço para que o artista fique livre para explorar e expor seus sentimentos, sensações e suas histórias. O acaso, que sempre esteve presente em eventos ao vivo, é incentivado e incorporado à cena:

É nessa estreita passagem de representação para a atuação, menos deliberada, com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, que

¹ Segundo Pavis (2003) e Carlson (2010), o termo *performance art* começa a ser usado nos anos 1970.

caminha a *live art*, com as expressões *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que a vida e a arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco (COHEN, 1989, p. 97).

Segundo Renato Cohen (1989, p. 134), “[...] pode-se dizer, de forma genérica, que a *performance* está para os anos 70 assim como o *happening* esteve para os anos 60” no cenário internacional, e que uma característica se destaca mais que as outras quando se passa de uma arte à outra: o “aumento da esteticidade”: se o *happening* marcou a radicalização do que chamamos “teatro mítico”, a *performance* vai tender para uma maior aproximação com o “teatro estético”. Para o autor, no “teatro mítico” tanto espectador quanto artistas vivem a situação, fazem parte dela, não há distinção entre realidade e ficção; já no “teatro estético” o público está assistindo, recebendo a obra, sabe que é uma ficção, bem como o artista atua mais do que vivência.²

O que Cohen acredita ser esse “aumento da esteticidade” é que com a *performance* o artista passa a roteirizar sua apresentação, passa a se preocupar com uma busca estética, o acaso é incorporado às técnicas e a produção se torna controlada, diferente do *happening* que, em sua essência, acontecia sem preparação, era puro improviso.

De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc. (COHEN, 1989, p. 135).

A *performance* mistura conceitos das artes plásticas com as artes cênicas e, diferentemente do *happening*, a predominância é da apresentação individual, que tem a ver com os novos valores dos anos 1970, o “nihilismo e o individualismo” (COHEN, 1989). A ideia de uma sociedade coletiva sai de cena em prol de objetivos pessoais, buscas individuais, ao sabor das propostas do movimento *hippie* dos anos 1970. Além disso, muitos artistas do *happening* decidem partir para apresentações solas para buscar um aperfeiçoamento na sua arte e melhor exposição de ideias e conceitos particulares.

² Apesar de ambos os conceitos – atuar e vivenciar – se misturarem ao longo da história do teatro, podemos dizer que, neste segundo teatro, a personagem aparece à frente do ator/artista.

Pode-se dizer que a performance é, em sua essência, uma obra aberta: ela deixa espaço para a intervenção externa e se modifica conforme essa intervenção ocorre. Mais do que isso, a obra aberta não seleciona respostas, não fecha questões, não quer que sua leitura seja única e sim que abra espaço para leituras diversas baseadas na experimentação e no repertório de cada espectador. Porém, apesar da abertura, da mistura de referências e do improviso, ela é essencialmente dramática, pois utiliza ferramentas dos dramas tradicionais. A arte da performance pode ser abstrata, enigmática, mas mesmo assim emociona e pode ser considerada “um drama abstrato” (COHEN, 1989, p. 66).

A arte da performance trabalha o dionisíaco e o prazer. É evidente que, quando a estética entra em cena, o apolíneo também pode se fazer presente, mas é o dionisíaco que se sobressai, pois o *performer* improvisa, busca o prazer no que faz e na relação com a plateia, envolvidos ambos em um movimento catártico. Mesmo tendo a performance se diferenciado do total improviso do *happening*, o dionisíaco ainda é essencial para essa arte. Aqui se fala da essência da performance como arte do aqui agora, do improviso. Ao ser usada para transmitir mensagens políticas e sociais, ela foi elaborada e muitas vezes inteiramente roteirizada. Nesse tipo de performance dionisíaca, usa-se a “técnica de *collage* como criação”, processo muito “semelhante aos processos, descritos por Freud em *A Interpretação dos Sonhos*, utilizados pelo inconsciente na elaboração onírica [...]” (COHEN, 1989, p. 62). Usa-se livre associação, busca-se acessar o inconsciente, a essência, o primitivo. Para Cohen, apesar de essas técnicas estarem presentes na teoria da performance, não é possível se chegar a um fluxo inconsciente completo. O trecho abaixo resume a questão:

Duas observações são importantes a partir dessas colocações:

Primeiro que não existe esse “fluxo criativo” direto do inconsciente. A chamada “prosa automática” é uma abstração; para algo se “materializar” em criação, esse algo já passa pelo crivo do consciente, já nasce híbrido. Pode-se falar, portanto, em graus de criação inconsciente e um desses processos externos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares.

[...]

A segunda observação diz respeito ao processo de distanciamento – que se obtém a partir da utilização da *collage* como estrutura. Esse distanciamento, produzido pela recriação da realidade não vai provocar uma separação entre vida (no que diz respeito aos acontecimentos cotidianos) e arte, mas, pelo contrário, vai possibilitar a estimulação do

aparelho sensório para outras leituras dos acontecimentos de vida. A arte funcionaria, dessa forma, como uma chave para uma decodificação mágica da realidade, constituindo-se segundo o pensamento esotérico, num dos quatro caminhos para a verdade ao lado da religião, da filosofia e da ciência (COHEN, 1989, p. 63).

No teatro de rua, nas manifestações de *commedia dell'arte*, nos circos, em todas as manifestações populares, a performance aparece como propulsora em sua maior essência: a capacidade de improvisação. Por conta dessas características, o teatro de rua (de tradição medieval) é fortemente retomado na Inglaterra e nos EUA como um tipo de performance.

Em 1980, o New Vaudevillean fez performances experimentais de grande sucesso nos EUA, e a companhia britânica Welfare State, na década anterior e na década de 1980, também fez grande sucesso na Europa e na América do Norte. As equipes usavam fogos de artifício, projeções e inseriram novas tecnologias em suas apresentações:

Os anos 80 são marcados pela *releitura*: cria-se a estética do *new wave*, do pós-moderno, que vem a ser uma retomada, um *re-mix*, embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte nesse século: surrealismo, *kitsch*, expressionismo, ultra-realismo etc. (COHEN, 1989, p. 146).

Aos poucos, a performance passa a ser usada também por outros segmentos sociais que viam nela uma maneira de chamar a atenção para suas reivindicações. O Greenpeace passou a realizar ações que denominava performances para mostrar alguma situação problemática com o meio ambiente. As ações vão desde protestos com fezes de animais na frente de indústrias químicas até interferência direta, com interceptação de barcos que caçam baleias. Essas performances estão vinculadas ao universo político e não da *performance art*, e mostram a abrangência do uso da atividade performática como arma de protesto e como forma de chamar a atenção nos mais diversos âmbitos da sociedade.

Os movimentos feministas também usaram largamente as performances para suas reivindicações. Suas apresentações foram marcadas pelo uso da nudez como forma de protesto. Até hoje, a nudez é usada como ato performativo para chocar e um exemplo é o recente movimento Femme, de jovens feministas. Na luta pela igualdade de gênero e pela maior inserção das mulheres nas discussões de âmbito político, as ativistas encontraram na performance uma maneira eficaz de comunicar seus ideais.

Grupos *gays* usam a arte da performance para demonstrar as suas propostas de reconhecimento e igualdade social. Esse tipo de performance foi denominada performance de resistência e ao longo dos anos foi sendo apropriada por diversos grupos com reivindicações sociais. As minorias viram nesse ato artístico a possibilidade de chamar atenção para seus temas. Nessas ações performáticas, a relação do *performer* com a audiência se torna fundamental. O artista não está descobrindo coisas em si, ou fazendo uma apresentação puramente estética, mas está realizando performance política, que busca transmitir a luta do grupo ao qual pertence ou que representa:

O movimento de performance lésbica e *gay*, separado das audiências identificadas com essas subculturas em situação de recepção heterogêneas, colocou questões muito mais concretas sobre como negociar a apropriação, a exibição e a representação, social e politicamente responsáveis. A atividade do performer não é mais a questão central da especulação sobre esse fenômeno. E sim a interação entre performer e público (CARLSON, 2010, p. 210).

Nas performances contemporâneas, percebe-se a influência do *happening* e do teatro de improviso dos anos 1960. Por isso, nota-se a presença de elementos do acaso. A performance se coloca em oposição ao teatro tradicional e o corpo e a mente ficam livres para improvisar e para deixarem o que seria o realismo ou o naturalismo.

Dentro do universo teatral, as buscas por teatros inclusivos, em que o uso das artes cênicas se volta para envolver o cidadão, encontraram na mistura entre performance e técnicas teatrais um caminho possível. O maior exemplo desse caminho é a proposta do teatro do oprimido, de Augusto Boal, que mistura as improvisações e temáticas saídas de depoimentos e performances realizadas por pessoas comuns com técnicas teatrais para criar peças de teatro únicas que visam melhorar a vida das pessoas e comunidades envolvidas. No geral, buscam o aprimoramento humano e a inclusão por meio da arte.

O uso da tecnologia no teatro, a presença do que se chama de “você em situação” e o pós-dramático são todas formas do fazer teatral que se relacionam com o teatro performático ou performativo (como é chamado atualmente). Trata-se de um teatro expandido que, apesar de contemporâneo, tem suas raízes nas vanguardas modernas e nos movimentos artísticos que agitaram os anos 1960 e 1970.

As instalações, o uso de espaços alternativos, o naturalismo ao extremo, a invocação da participação da plateia, tudo é colocado como traços da performance no teatro.

2.3 O espectador – breves apontamentos

O espectador não é o objeto deste trabalho, mas é destacado pelos teóricos da performance como fator primordial do ato performativo. Como se costuma dizer sobre o teatro, de que ele só acontece quando existe alguém falando algo para alguém assistir, na performance o ato artístico se completa na presença do outro que o presencia. O espectador não apenas sente em seu corpo a performance, como sua reação tem o poder de modificá-la.

“Performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 2007, p.59). O ouvinte de uma canção teria um papel ativo, uma performance própria, bem como o leitor (tão estudado por Zumthor) e os espectadores das apresentações de artes plásticas e do teatro. Desse modo, partindo de Paul Zumthor, o estudo da performance engloba não só a análise da apresentação no palco, mas também os mecanismos segundo os quais o ouvinte performatiza a manifestação oral ou a canção ao ouvi-las. Tais vínculos entre *performer* e espectador caracterizam o aspecto comunicacional da performance e trazem seu estudo para o campo da comunicação.

Também outros autores, como Simon Frith (1998), partilham essa concepção comunicacional de performance. Para Simon Frith (1998, p. 211), “do mesmo modo que o cantor está performatizando a canção, também nós, como a audiência, estamos ouvindo tanto a canção como a sua performance. [...] Ouvir música é vê-la performatizada no palco”³.

Assim trata Zumthor desse fenômeno:

A idéia de *performance* deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2007, p.22).

³ Just as a Singer is both performing the song and performing the performance of the song, so we, as na audience, are listening both to the song and to its performance [...]. To hear music is to see it, performance on stage.

Além do corpo do intérprete, Zumthor destaca a importância do corpo do espectador. Cada palavra, cantada ou falada, mesclada com a performance física do intérprete provoca no ouvinte reações corporais e sensoriais, fazendo com que crie imagens e instigue sentimentos. “A ação (e dupla emissão – recepção), a performance põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação)” (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

A relação entre cantor e plateia passa e é conduzida pela maneira com que ele se apresenta, pela interpretação da música e da letra, misturando variações vocais e movimentos de corpo sobre o acompanhamento instrumental. A reação do público também influencia a execução da performance. De acordo com Zumthor (1997, p. 203), a “oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade se implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”.

A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade (ZUMTHOR, 1997, p.158).

A participação do público se dá ainda na sua manifestação corporal, em sua dança. Cada estilo musical provoca algum tipo de reação do público e alguns estilos têm coreografias mais precisas, com razoável codificação de movimentos, como a dança flamenca, a valsa, a gafieira. Em outros estilos, no entanto, o espaço para o improviso ou é maior, como no samba de roda, ou é total como nas várias formas da música eletrônica (apesar de serem criados passos em muitos eventos). É claro que em todos os gêneros existe espaço para a livre movimentação do corpo sendo apenas conduzido pelo ritmo. Mas alguns gêneros são naturalmente libertários, como o rock, e deixam espaço para livre manifestação, mesmo que o rock tenha suas performances mais conhecidas: pular, balançar a cabeça, reproduzir gestos de cantores e bandas famosas (língua para fora do Kiss, sinal de chifres com as mãos, balançar os cabelos longos para frente e para trás...).

A maioria dos gêneros musicais midiáticos pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música. Mesmo os gêneros musicais

que remetem a uma espécie de audiência passiva em termos de movimentos corporais pressupõem alguma forma de relação rítmica com o corpo dos ouvintes. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar, como demonstram, por exemplo, o samba e o funk, é um modo codificado de processar a música [...]. (JANOTTI JR, 2006, p. 43).

A dança é a expressão do que o corpo traduz ao ouvir a música. É como se, ao externar os movimentos, em especial os livres, a pessoa traduzisse em gestos o que ouve. É como se o sujeito processasse melodia, ritmo, andamento etc., misturasse ao que sente, às lembranças, imagens e sensações a que os sons remetem e expressasse tudo isso no corpo que dança.

2.4 A performance na música – pop rock e tecnologia

Um dos principais teóricos da performance no universo da música *pop*, Simon Frith (1998), divide a cena musical em estágios. Num primeiro momento, teríamos o *folk*, situação na qual a música só acontece na performance ao vivo, sem registro em suporte físico. A música apenas se concretiza ao toque de um instrumento, na dança e no canto ao vivo. Todo o registro é pessoal e está no corpo e na mente do artista e do espectador. O segundo momento seria o artístico, com as músicas colocadas em partituras, guardadas e registradas para serem reproduzidas pelos respectivos instrumentos. Aqui ainda não há gravação de músicas e sim apenas um registro simbólico e codificado do que se compunha. O terceiro momento é o atual, chamado por Frith de *pop*, em que, na era da tecnologia, os meios de armazenar e reproduzir a canção se tornam presentes e determinantes da canção. Essa mudança faz com que “a música possa ser ouvida em qualquer lugar, ela se move através das barreiras espaço-temporais” (FRITH, 1998, p. 227).⁴ O evento ao vivo passa a ser opcional para a audição.

É no universo *pop* que esta pesquisa se encontra, no universo da reprodutibilidade, da canção midiática, ambiente no qual a indústria cultural mostra sua força criando, traduzindo e recriando mitos, ídolos e sucessos ao sabor das relações entre ela, os artistas e

⁴ It can now be heard anywhere; it is mobile across previous barriers of time and space.

os públicos com suas respostas. Desde o surgimento das mídias de massa e da indústria fonográfica, os artistas tiveram que, de alguma forma, usar todas as circunstâncias da canção midiática a favor de sua arte, precisaram lidar com a indústria cultural, as mídias e as constantes novas formas de criar, divulgar e mostrar o seu trabalho.

Para Frith (1998), o cantor *pop* explora seus sentimentos e os revela em sua performance por meio das mudanças vocais e da dinâmica de seu corpo. Sua voz é o meio pelo qual a história da letra da música é passada e as sensações são reproduzidas. É nesse momento que, na música *pop*, ganha importância a tecnologia de produção e reprodução sonora. Um microfone ajustado e um sistema de som equilibrado e equalizado permitem a captação das variações da voz. O cantor pode sussurrar ou gritar e até sua respiração passa a ser captada. Como mídias a interferir no som e retrabalhar suas dimensões acústicas, os equipamentos tecnológicos são propositalmente usados para criar e traduzir sentidos a serem partilhados com os espectadores.

Independentemente de tecnologia, a música por si só é performática, emotiva e comunicativa. O canto está presente nos rituais mais remotos da civilização, une e dá identidade aos povos. A emoção que Frith destaca nos cantores *pop*, em especial nos cantores de rock que abriram as possibilidades de a performance no palco ser uma espécie de vale tudo artístico, é a essência da música e do canto. Conforme Zumthor (1997, p. 189):

A música é vitalidade pura. Ela não pode existir por ela mesma. Necessariamente, ela é instrumental ou ela é canto, ou seja, modalidade de linguagem; e essa modalidade constitui, para tomar uma expressão de G. Calame-Griaule, o “maximum da palavra”: manifestação eminente das magias da voz, Orfeu arquetípico, assumindo por todas as nossas mitologias, inclusive as do simples cotidiano. Para os ameríndios montanhese, o canto é um sonho sonoro: ele abre uma passagem para o mundo de onde vem. Para nós, dá força a um poder do qual só se sabe uma coisa: que ele vai conciliar os contrários e dominar o tempo.

Outro conceito que, em parte, se fundamenta na performance é o de gênero musical. Suas características influenciam na execução, bem como na percepção da canção. Além das dimensões estritamente musicais (como ritmo, melodia, instrumentação e harmonia), a dança, as roupas e a postura corporal do músico e do cantor são determinantes dos perfis do gênero de determinada tipologia da canção. Para analisar a performance, é preciso contextualizar o gênero, pois é ele que dá as regras e algumas convenções importantes na

música. É preciso olhar a questão à luz de seu tempo e do contexto de quem executa e de quem ouve.

Se todas as canções são narrativas, se elas funcionam como mini-musicais, então seus enredos são uma questão de interpretação tanto pelo performer, relacionados a sua história, quanto pelo público, que coloca a si mesmo na história, ou as suas emoções – ou expressões de emoção [...] (FRITH, 1998, p. 211)⁵.

Na cultura *pop*, os cantores encontram espaço para expressar sentimentos, sensações, experiências pessoais em suas interpretações. É no universo *pop* que podemos perceber com maior nitidez essa performance que mistura o que é o cantor com o que a canção fala. Uma das ideias centrais de Frith é a de que o cantor no universo *pop* tem como item fundamental de sua performance explorar as emoções da canção, usar a narrativa da canção para colocar no palco sua expressividade. Para o autor, o universo *pop* permitiu que os cantores se colocassem em cena sem estarem engessados por normas anteriores.

Um dos aspectos que pode ser analisado na performance do universo *pop* é a expressividade das roupas, que também auxiliam na percepção de qual gênero o artista faz parte. A grande liberdade de vestir conquistada pelos cantores transformou as peças de um figurino em elementos fundamentais para criar a identidade do cantor ou grupo. Desde as referências mais simples e de fácil decodificação, como as roupas pretas dos roqueiros, com acessórios metálicos, caveiras, armas, até o aparecimento de grupos de rock com figurinos completamente diferentes dos habituais (podemos citar tanto os Beatles como o Secos & Molhados aqui no Brasil), o figurino é uma forma de transmitir aquilo que se quer dizer com as músicas, é um codificador de comportamentos.

Outro elemento importante é a expressão vocal. Segundo Frith (1998, p. 187), a voz pode ser pensada de diversas maneiras. Em primeiro lugar, como um instrumento musical. Um exemplo é quando se canta *a cappella*, em performances como do cantor brasileiro Ed Motta, que usa a voz para reproduzir os instrumentos e na relação da voz com os instrumentos que a acompanham. Em segundo, como um corpo, ela depende de suas ações físicas e de sua preparação. Em terceiro, pensada como produto de uma pessoa, o artista,

⁵ If all song are narratives, if they work as mini-musicals, then they plots are a matter of interpretation both by performers attaching them to their own star stories and by listeners, putting ourselves in the picture, or, rather, placing their emotions - or expressions of emotion [...].

sua história e suas características, e de uma personagem, seja da canção ou criada pelo artista para executar a canção. Para Cohen, a personagem está sempre presente na performance, conceito que podemos estender para a análise do objeto deste trabalho:

[...] quando um performer está em cena, ele está compondo algo, eles está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem (COHEN, 1989, p. 58).

A performance, em uma época de reprodutibilidade, traz à tona o papel da audiência, destacado principalmente por Frith. O autor acredita que a performance está diretamente ligada à imaginação do ouvinte. Ele tem a capacidade de perceber, ao ouvir a música, traços óbvios como o sexo do cantor, as mudanças de timbre, tom, velocidade etc. E pode imaginar a performance do artista, sem necessidade do evento ao vivo. Ou seja, a performance se encontra diretamente conectada a diferentes formas de perceber e consumir a música.

Para este trabalho, por exemplo, não há a necessidade de acompanhar um evento ao vivo, pois a análise se dará por meio dessas tecnologias audiovisuais de reprodução. Serão usados vídeos que chegam a nós por meio digital (site *You Tube*), meios que permitem a audição e visão do que o *performer* fez ao vivo. Portanto, se a experiência ao vivo não está presente, o que será avaliado é o que está registrado por meio digital.

Nesse caso, a tecnologia teria qual peso? Ela é mediadora do que chega a nós. Além dos microfones, mesas e caixas de ampliação de som, temos a câmera de vídeo que, querendo ou não, interfere no *performer*, quando essa o percebe, ou na maneira como ele é mostrado na tela, produto de enquadramentos, ângulos e iluminações. Com seu papel de mediação técnica, ela é também o próprio espectador levando o olhar e determinando que aspectos da performance são destacados. Por isso, ela interfere em parte das observações feitas nesta análise. Essa observação é importante porque, se a performance ao vivo é única, a reproduzida aconteceu num espaço e tempo únicos que são, a cada vez que é visualizada, novos espaços e tempos. Conforme Heloisa Valente:

Deve-se entender a *performance mediatizada* como uma modalidade em que ocorre uma defasagem no eixo espaço-tempo, em que o momento da

interpretação não coincide, via de regra, com a sua recepção [...]. A *performance* mediatizada tecnicamente, como as próprias palavras sugerem, necessita de aparatos técnicos para a emissão da mensagem ou ainda, para a emissão e recepção, simultaneamente. É o caso do microfone de amplificação, da transmissão radiofônica e todas as mídias sonoras (VALENTE, 2009, p. 3).

A performance perde com isso o frescor da ação ao vivo. Não há uma nova interferência do público cada vez que ela é reproduzida. O que se registrou foi aquele dia específico e aquele que assiste ao vídeo/DVD não sabe quais foram as circunstâncias reais nas quais aquela performance ocorreu.

Outro fator que não pode ser deixado de lado, como citado acima, é que ao analisar um evento filmado você tem a referência da câmera. Não é possível ver de vários ângulos, escolher de onde ou para onde olhar, o foco é dado pelo olhar da câmera, pela edição e pelas escolhas da produção.

2.5 A performance e a canção brasileira

Para se avaliar a performance no Brasil, ou a performance na interpretação do brasileiro, não é possível se pensar apenas na *performance art* proveniente das artes plásticas da década de 1960. Ao falar de performance brasileira, é importante avaliar a incorporação de distintos usos do corpo na formação cultural da sociedade. O corpo como forma de expressão se desenvolveu num ambiente social já culturalmente performático desde suas origens, com corpos mais livres e soltos, que têm em sua raiz e em seu sangue o dançar-cantar-batucar africano e os rituais indígenas (LIGIÈRO, 2011).

Nesse aspecto, é importante destacar que, desde a chegada do europeu ao Brasil, as diferenças e os contatos culturais formaram um povo híbrido, mestiço. A formação do povo rural se deu de maneira híbrida, com referências europeias. O espírito sertanejo e bandeirante está relacionado ao espírito aventureiro dos europeus navegadores (VARGAS, 2007). A relação entre exploradores e explorados foi repleta de violência e disseminação de culturas e povos (algumas etnias indígenas foram completamente devastadas), mas quando a convivência foi possível ocorreu grande troca de informação e miscigenação de povos e

culturas, marcando a América Latina como um espaço de confluência, como explica Herom Vargas:

De um lado, se esses processos fecundaram um histórico desastre social, político e econômico ao mesmo tempo, propiciaram novas formas de civilização que não partilham única e exclusivamente das lógicas da racionalidade ocidental, dos legados da ciência do Oriente deixados pelos árabes, ou ainda dos saberes naturalistas e animistas dos indígenas e africanos. A América Latina acabou se tornando exemplo maior da lógica (ou antilógica) mestiça ao conectar ocidentes, orientes e selvagens, tradições absolutamente longínquas, em novos produtos culturais e em novas respostas físicas e simbólicas que nenhuma dessas tradições, especialmente a ocidental, pôde resolver solitariamente dentro de seus limites conceituais (VARGAS, 2007, p.199-200).

Quanto aos índios, desde o início, a troca foi constante, não apenas de mercadoria, mas de valores, corporais, morais e religiosos. Difíceis de ensinar, com alma inconstante (CASTRO, 2011), o índio parecia se apropriar de coisas europeias sem perder suas raízes indígenas. Em especial no campo religioso, os rituais de adoração ao Deus Tupã e aos elementos da natureza continuaram sendo praticados mesmo com a catequese. Essas referências religiosas aparecem hoje, nas religiões afrodescendentes, na figura de caboclos.⁶

Algumas tribos, como os Tupinambás, queriam ser como os brancos, trocavam seus objetos aparentemente sem valor para eles (embora fossem pedras preciosas, ouro) por outros que os brancos usavam. Outra forma de escambo feita pelos índios era aceitar a doutrina religiosa em troca de presentes (CASTRO, 2011), o que para eles era uma grande vantagem: fingiam aceitar a religião e conseguiam os objetos que desejavam. Todas essas características ficaram de alguma forma (em maior ou menos intensidade) no que se chama hoje de povo brasileiro. Além da vasta tradição oral de lendas indígenas e de origens africanas que compõem o folclore nacional e fomentou o que hoje se pratica como contação de história nos grandes centros urbanos.

Para Zumthor (1997), a performance vem associada à oralidade, ao ritual e à capacidade humana de improvisar, de criar e de reconstruir as tradições de geração em geração. Existe nas culturas uma memória ancestral que se revela no corpo, na voz, na ação do *performer* e do contador de histórias. A memória pode ser encontrada em toda a arte.

⁶ Aliás, vale lembrar que o caboclo e o preto velho foram as duas entidades que primeiro se manifestaram nas mesas brancas kardecistas e deram origem à umbanda.

Quando um artista performatiza, usa elementos de seu passado e do passado de sua comunidade, unindo as referências ancestrais e os conhecimentos que tem da sua comunidade a tudo aquilo que ele já viveu. Todos esses elementos se misturam e aparecem, de alguma forma, em sua performance, mesmo quando ela é extremamente pensada e roteirizada. Por isso, a formação cultural de um povo influencia no movimento final da arte.

O fato, por exemplo, de o Brasil ser um país de formação miscigenada, com uma cultura do corpo mais livre em relação à europeia (de perfil mais racional e fortemente vinculado às tradições judaico-cristãs), traz para o *performer* brasileiro um passado cultural rico impregnado no corpo que, desde jovem, tem o gingado dos ritmos e numa moral flexível e híbrida como referências de brasilidade. Este termo “brasilidade” é tratado aqui como sinônimo de uma cultura miscigenada e não como sinônimo de algo original, tipicamente brasileiro, sem nenhuma influência e/ou incorporação de elementos de outras culturas.

O futebol e o samba também são fundamentais para Ligièro (2011) e para a ideia de uma performance brasileira, bem como para o artista plástico Hélio Oiticica que acreditava que o gingado do futebol e do samba derivam não apenas da cultura africana mas tem relação com o descer dos morros, com o movimento do corpo para se “equilibrar” e driblar o estreito espaço entre um barraco e outro. Para correr dentro do espaço do morro, o corpo tem que gingar e esse gingado aparece na hora de dançar e jogar futebol. Aparece também no malandro que se esconde nos becos estreitos da favela, nas crianças que desde novas aprendem a andar gingando. O futebol, como grande paixão nacional, é praticado desde a infância e o destaque é sempre para a criança que consegue fazer o chamado futebol arte, driblando e tornando as jogadas não apenas objetivas, mas bonitas, enfeitadas. Esse treino corporal aparece também nas performances. Na formação desse corpo brasileiro, a capoeira pode também ser citada e as danças regionais que transbordam agilidade e sensualidade, força e equilíbrio, misturando referências africanas, indígenas e europeias num conjunto chamado de brasilidade, ou seja, um corpo resultado de mesclas de séries de elementos culturais provenientes de outros povos e culturas.

Repleto de referências, exagerado, excessivamente expressivo, emotivo, espalhafatoso e tantos outros adjetivos atribuídos ao povo brasileiro formam o que podemos, com toda licença poética necessária, chamar de alma barroca. O carnaval, a

maior festa popular do país tem características barrocas (SARDUY, 1972), como a sátira, a paródia, as múltiplas referências, o sagrado e o profano, o excesso nas ornamentações, alegorias e fantasias.

No campo das artes plásticas, nas raízes da arte da performance no Brasil, estão nomes como Flávio Carvalho (com as obras *Experiência 1 e 2*), Helio Oiticica (com seus *Parangolés*) e Lúcia Clark (todos os seus *Objetos relacionais*). Eles promovem uma arte que se propõe a interagir com o público e exige a participação dos espectadores.

Na música popular, muitos cantores se destacaram com diferentes propostas performáticas que se tornaram elementos de identidade e de comunicação entre artista e público. Elis Regina é conhecida não apenas por sua voz, mas sua intensidade ao interpretar as canções e também seus braços girando como se fosse voar. Já João Gilberto trouxe à luz não apenas uma nova forma de fazer música, mas um jeito de cantar e se apresentar no qual o tempo parece passar em câmera lenta, com seu canto suave, baixo, às vezes quase sussurrado, espécie de definição performática da bossa nova, um dos grandes marcos da música brasileira.

Alguns movimentos e grupos foram importantes, inclusive na mudança de comportamento do público: os requebrados juvenis da jovem guarda, a explosão criativa (nos figurinos, letras e performance no palco) da tropicália, com Tom Zé (um dos artistas mais performáticos da MPB) e os Mutantes, e a liberdade e diversidade do rock nacional dos anos 1980, conhecido como BRock.

No samba, a performance sempre foi brasileiríssima, desde o samba de raiz, a genialidade de Cartola e Noel Rosa, passando por grupos como Fundo de quintal, misturando-se com a música romântica do pagode contemporâneo até a retomada de versões mais tradicionais do samba com Martinho da Vila, Jorge Aragão, Exaltasamba, Arlindo Cruz, Jorge Aragão e Zeca Pagodinho. A performance do samba tem na figura do malandro carioca sua primeira e grande referência (figura usada recentemente por Diogo Nogueira). E geograficamente, o morro é o berço do samba. O gênero exalta a eficiência de quem sabe sambar, desde um estilo mais rasgado e suingado até o pagode “miudinho” de Martinho da Vila.

Outros movimentos podem ser citados, a descoberta do nordeste por meio dos Novos Baianos, a performance dura e seca de Gonzagão, a invasão do axé nos anos

1990/2000, o fenômeno das cantoras que misturam *axé* e *pop* (Ivete Sangalo, é o maior exemplo) bem como todos os movimentos posteriores (tecnobrega, forró etc.) trouxeram para o palco as performances regionais, revelando misturas das danças de raiz até chegar na atual mistura de coreografias pop ao estilo Madonna, por exemplo. Sem contar a cena musical alternativa riquíssima, cujos últimos fenômenos saíram da periferia para dominar o centro com leituras locais bastante criativas: no *rap*, as batalhas de MCs se popularizaram e o *funk*, tanto social quanto erótico, dominou a mídia.

A riqueza da música brasileira se concretiza nos diversos gêneros e seus hibridismos, trazendo à tona as características de uma cultura miscigenada. Toda essa mistura, todo esse tempero, resulta também em performances diferenciadas que misturam o regional e o universal. Tal repertório corpóreo cultural é um dos principais elementos que Ney Matogrosso lança mão para suas criações e para definir sua identidade enquanto artista e sua marca no universo simbólico midiático da canção brasileira.

3. NEY MATOGROSSO – DO SECOS & MOLHADOS AOS 71 ANOS

3.1 “Quem é esse cacique que vem de Aruanda?”⁷

Nascido em primeiro de agosto de 1941 com o nome de batismo Ney de Souza Pereira, regido pelo signo de Leão, no Candomblé é filho de Oxósse, rei das matas. Foi criado um pouco em cada lugar: Mato Grosso do Sul, Recife, Bahia e Rio de Janeiro. Partindo para a vida adulta, chegou a Brasília, depois São Paulo e, finalmente, se aquietou voltando às terras cariocas.

De espírito livre desde menino, quando desbravava as matas de seu estado natal se isolando para pensar na vida, encontrou no movimento *hippie* a liberdade que procurava, bem como nas drogas, as viagens, escapadas e transcendências que sua mente necessitava. Para se isolar na mata de Bela Vista levava consigo seus 11 cachorros. Não tinha medo de bicho algum, pois sempre acreditou que bicho só ataca quando é ameaçado. Voltava da escola, se enfiava na mata e só saía ao anoitecer. Sentia-se parte da natureza.

Apesar da liberdade dessas horas, Ney tinha em casa uma figura de total autoritarismo: seu pai militar ensinou-lhe desde cedo o significado da palavra repressão, mas também o apresentou para a disciplina que podia odiar quando jovem, mas que hoje está presente e é fundamental em seu trabalho. Uma relação conflituosa que resultou na saída do cantor de casa:

Sáímos na porrada. Ele me deu um soco na cara, me jogou atravessado dentro de uma banheira, quando veio em cima eu chutei o saco, queria pegar o ovo assim por baixo, ele caiu lá na porta. Foi quando me expulsou de casa. [...]

...fiquei morando em Campo Grande, com um tio. Meu pai proibiu meu tio de me receber, era o irmão mais novo e tinha essa coisa de “você não pode ficar em minha casa, porque ele pediu”. Fui para a casa de um amigo do meu tio que disse: “Não vou te deixar na rua. Tenho um bar, você quer trabalhar aqui?” Disse “trabalho no seu bar”, e ele: “Você pode dormir na minha casa por um tempo.” Foi meu primeiro emprego, tive uma responsabilidade e gostei. Era “eu” independente e aquilo me deu um

⁷ Trecho da letra da música *Cavaleiro de Aruanda*, de Tony Osanah.

gostinho pela própria independência (MATOGROSSO *apud* PASCUETO; JUNIA; MELO; MANERA; KALILI; DOMENICI, 2008, p 31).

Suas relações familiares foram bastante diversificadas, com influências de pessoas com origens distintas: da avó materna recebeu a herança do bisavô índio que Ney chegou a conhecer, tinha também o avô argentino, com sua fazenda onde se escutava música de fronteira e de onde ele atribui vir sua latinidade.

Seu contato com a natureza o fez desenvolver, antes de virar preocupação atual, uma postura de defensor da ecologia. Hoje, Ney possui uma reserva ambiental com Mata Atlântica nativa. A primeira percepção de que era preciso respeitar os bichos veio quando era pré-adolescente: ele foi com o pai para uma caçada, quando viu que os homens atiravam nos macacos apenas para treinar a pontaria, somente pelo prazer de atirar. O som dos animais tentando fugir assustados provocou medo e compaixão no rapaz e, a partir daquele momento, Ney teve a certeza de que era parte daquela natureza e de que ela precisava ser conservada e respeitada.

Suas experiências morando em diversos lugares lhe trouxeram referências diferentes: o candomblé da Bahia, a liberdade de Brasília (a capital era uma cidade nova, vazia, com ruas largas, onde se gozava de liberdade para se movimentar a natureza do Mato Grosso, as praias e o jeito carioca do Rio de Janeiro, o teatro de São Paulo. Mas foi em Brasília que seu senso de cidadania se reafirmou, foi na capital que a ditadura militar o chocou pela primeira vez:

Eu te confesso que, quando houve o golpe militar no Brasil, uma das coisas que mais me choraram foi o que eles fizeram com a Universidade de Brasília, de quebrar tudo de cacete, até mesmo as experiências de laboratório... Cientistas do mundo inteiro trabalhavam ali. Livros de arte foram rasgados e queimados. Acho que a coisa que mais me ofendeu foi exatamente o que eles fizeram dentro da Universidade, embora eu não fosse um aluno dela.

[...]

Eu acho que é nesse momento que eu tomo maior consciência das coisas. Até então, as informações ficavam todas periféricas... Eu já tinha todas elas, mas não tinha dentro de mim uma atitude com relação a nada (MATOGROSSO *apud* FONTELES, 2002, p. 90-91).

No campo amoroso, teve poucas relações duradouras. Das três vezes em que dividiu o mesmo teto, apenas na primeira foi ele que saiu de sua casa; nas outras, as pessoas é que

vierem morar com ele. Um desses parceiros ficou com AIDS e foi cuidado por Ney em sua casa. A propósito, a questão do vírus é muito comentada. O cantor esteve envolvido com pessoas soro positivas de forma liberal e ativa nos anos 1980 e nunca foi “tocado”, como costumavam dizer sobre quem pegava o vírus. Um de seus casos mais famosos foi com o cantor Cazuzza: “foi um dos grandes amores da minha vida. Com o Cazuzza percebi a possibilidade de um relacionamento mais estável, coisa que eu não admitia” (MATOGROSSO *apud* PASCUETO; JUNIA; MELO; MANERA; KALILI; DOMENICI, 2008, p 34). Seu relacionamento mais longo durou 13 anos.

3.2 “Mais louco é quem me diz e não é feliz”⁸: comportamento, drogas, Daime e terapia

Todas as experiências de Ney com as drogas, Daime e terapia podiam ser consideradas aqui apenas breves passagens da sua vida e serem ignoradas. Poderiam também ficar restritas a diários e biografias completas, como se fossem algo simplesmente à parte. Porém, a profundidade dessas experiências faz parte do entendimento do *ser* Ney Matogrosso. Embora as drogas não tenham feito parte de seus shows (só fumou maconha uma vez antes de uma apresentação do S&M e achou horrível a sensação posterior de não lembrar de quase nada), elas fizeram parte das suas ideias, das suas criações, do nascimento de shows e figurinos. Foram também libertando fantasmas e monstros que Ney acumulava, deixando-o cada vez mais livre e liberal, seguro e pronto para todas as suas extravagâncias.

Lendo seus testemunhos sobre suas experiências com o Daime, terapia e drogas – principalmente, seus relatos no livro de Denise Vaz (1992) – percebemos que o ser que habita o palco, desafiador e totalmente extrovertido, aparece tanto nos resultados de suas buscas pessoais, quanto nos resultados artísticos. Apesar de Ney sempre frisar que na vida cotidiana é calmo, tranquilo, que não leva para casa nada do que acontece no palco, ele se entregou durante muitos anos completamente às experiências e loucuras da década de 1970 e a todos os desejos de novas viagens nos anos que se seguiram.

Eu sou a favor da liberação de tudo, acho que cada um tem que ser responsável, cada um tem que saber de si, o que é conveniente pra você.

⁸ *Balada do louco*, de Arnaldo Batista e Rita Lee.

Não tem que ser o Estado, está aqui uma pessoa que usou tudo quanto é droga, e aí? (MATOGROSSO *apud* PASCUETO; JUNIA; MELO; MANERA; KALILI; DOMENICI, 2008, p 36).

Transgressor e rebelde, enxerga nas drogas uma forma de ir contra o sistema, mas logo descobre *outro barato*: tanto as drogas e depois o Daime lhe abriam a percepção e deixaram-no mais criativo. Fez uso dessas substâncias de forma corriqueira até descobrir que podia obter os mesmos resultados sem elas. Nos campos psicológico e pessoal, as drogas também serviam como viagens para resolver conflitos e entraves emocionais, bem como a terapia Fisher-Hoffman⁹, o culto do Santo Daime e a prática da terapia do abraço¹⁰, além de ter mergulhado em leituras teosóficas para tentar se entender e melhorar a si próprio.

Essas experiências, segundo disse o próprio artista, o levaram para mais perto de Deus e lhe deram a sensação de alcançar o divino. Na verdade, um contato com o que ele descreve como sendo o “Deus que há em cada um de nós” (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 222). Sua demora em publicar todas essas experiências, todas as suas visões e revelações, se deu pelo fato de achar que o taxariam de louco. Ao final dos anos 1980, caiu em si e percebeu que sempre o consideraram louco, que sempre fora visto como alguém deslocado, maluco, extravagante e tantos outros adjetivos. Então, se era assim, de qualquer forma dividiria as coisas que vivenciou e que considera importante.

Seus primeiros contatos com a religiosidade foram por meio de seus pais, ambos espíritas kardecistas, que o levaram algumas vezes para acompanhar as sessões do centro que frequentavam. Apesar de ainda pequeno quando morou na Bahia (tinha cerca de três anos), fugia de casa e se escondia para ver os rituais nos terreiros de candomblé, religião que sempre o encantou.

Gosto do candomblé, mas não sei se teria fé suficiente para raspar minha cabeça. [...] Quando me falaram que meu orixá era Oxosse e que tinha que ir na floresta arriar um trabalho pra ele, senti o maior prazer. Já fiz trabalhos para todas as entidades, e achava lindo colocar comida, de noite, no alto de uma mangueira. Não sei nem se as entidades precisam de comida, mas para mim, constituía um ato simbólico e muito bonito: eu preparava

⁹ Esta terapia promove o auto conhecimento e educação emocional por meio de vivências profundas, com o objetivo de resolver traumas afetivos. Fonte: <http://www.institutohoffman.com.br/>

¹⁰ Terapia do abraço é uma vivência idealizada por Carlos Pacini que consiste em abraçar as pessoas para trocar energias e promover a cura de mágoas (VAZ, 1992)

as cômodas e levava no lugar correspondente a cada uma, no dia do último trabalho, exatamente para Oxosse, fui ao Alto da Boa Vista com a mãe-de-santo, e, na hora em que estava colocando o trabalho numa mangueira enorme, ouvi um monte de galhos estalando ao redor, como se fosse muita gente caminhando. (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 224-225)

Mas é no Santo Daime que Ney Matogrosso tem maior contato com uma religião mais institucionalizada, com dogmas, rituais e simbolismos. Antes, como descrito, esteve ligado a terapias alternativas e teve um breve contato com o candomblé. É também por meio da ingestão do chá que tem visões muito parecidas com as descritas por médiuns espíritas: vê seres de luz, um caboclo, ouve vozes e entra em contato com seres “divinos”. Esse caboclo que Ney Matogrosso descreve ter visto em uma de suas visões foi descrito em outras ocasiões por médiuns e também vez ou outro por alguém do público como sendo uma entidade protetora do cantor, além deste caboclo já lhe disseram que junto com ele tem uma figura parecida com um cigano:

Criança ainda Ney foi certa vez à casa de uma amiga e, quando ia chegando, viu a mãe dela no portão. Espírita, a senhora lhe disse que, atrás dele, vinha um índio de quase dois metros, com pele bem marrom e todo enfeitado de penas. Nunca mais esqueceu a história e, a partir daquele dia, sempre que andava sozinho pensava que estava acompanhado de pelo índio. Aos 45 voltou a escutar uma história semelhante [...]. De certa maneira, esse tipo de informação ficou mais freqüente depois que Ney se transformou numa figura pública, já que muita gente se aproximava para dizer que via uma figura junto dele no palco. [...] ou o tal índio enorme ou uma mulher que, embora não fosse, parecia cigana. “Gostaria de ver essas figuras, porque várias pessoas já me asseguraram que elas estão sempre perto de mim. Mas, em nenhum momento, tomam conta do meu aparelho e copam meu espaço, porque nunca me senti cavalo de alguém” (VAZ, 1992, p. 225).

Ney Matogrosso apresenta-se como agnóstico, rebelde, corajoso em vivenciar e em compartilhar suas experiências. A religião como instituição, não lhe agrada e não deseja frequentar uma. Não acredita nela como forma de chegar ao divino. Ney declara que, até 50 anos, tinha medo da morte, e que essa possibilidade sempre o assustou. O tempo não lhe causa medo, envelhece com classe. Durante muito tempo achou até que ia parar de cantar, muitos previram o fim de sua voz, achou que pelo menos ia parar de dançar da forma

extravagante e intensa, que o corpo não aguentaria. Mas estava tão errado que hoje, aos 71 anos, programa para 2013 um show.

3.3 “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos¹¹”: o homem e o artista

O homem é calmo, tímido, recatado; a personagem é um furacão, um vulcão em erupção. Segundo Ney, a personagem Matogrosso não aparece na vida real, não existe essa necessidade e o homem de Souza não aparece no palco (VAZ, 1992).

Quando eu tô no palco eu não tenho essa coisa de homem ou mulher, eu sou um ser, um artista no palco se exibindo para o público. Fora do palco eu quero passar despercebido, eu prefiro observar que ser observado (MATOGROSSO, DVD **Beijo bandido**, 2010).

Recatado (como costuma se descrever) ou tímido (como costumam descrevê-lo), assim é o homem de Souza Pereira que dá as caras nas entrevistas e que parece ser sossegado na vida. Apesar da diferença entre o que sobe ao palco e o que está fora dele, sempre destacada pela imprensa e pelo próprio artista, foi esse mesmo ser aparentemente introvertido que se aventurou em loucas viagens com drogas, relacionou-se muito (com homens e mulheres), se jogou em experimentações místicas e se meteu em polêmicas ao dissertar sobre homossexualidade, liberação das drogas entre outros assuntos.

Contraditórias essas duas personas? Ou seriam complementares? Ou simplesmente estamos diante de um ser humano? Uma metamorfose *a la* Raul Seixas? Um camaleão ao gosto da natureza que tanto ama? Ou um louco que é feliz? Tudo isso junto e misturado fazem de Ney “Matogrosso” de Souza Pereira uma emblemática e marcante figura, cheia de enredos, histórias e mistérios. Um *performer* no mais completo sentido do termo, um artista envolvido com todas as etapas de criação de seus trabalhos.

3.4 “Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante¹²”: artista camaleônico

¹¹ *Sangue latino*, de João Ricardo e Paulinho Mendonça.

¹² *Metamorfose ambulante*, de Raul Seixas.

3.4.1 A construção do artista: referências e tentativas

Muitas são as passagens que marcam nossas escolhas profissionais. As primeiras lembranças podem ser ainda da infância, ou da adolescência, ou podem estar mais próximas já na vida adulta. Ney Matogrosso foi *tocado* pela primeira vez pela magia da arte ainda aos cinco anos de idade. Sua mãe o levou para assistir a um programa na Rádio Nacional e ele presenciou a apresentação de Elvira Pagã.

Por volta dos 11 anos, pintava muito bem e queria ser pintor, estudar pintura, mas seu pai não quis. Aos 13, fazia teatro no colégio escondido do pai, e com a ajuda da professora e de uma vizinha.

Já adulto, foi em Brasília que mergulhou na arte. A capital teve papel fundamental em suas descobertas, pois era uma cidade vazia e grande. Ali ocorreu a “explosão” artística em sua vida: fez teatro profissional, conheceu artistas, entrou em contato com o mundo intelectual da universidade e foi lá que teve liberdade de experimentar muitas coisas. Em Brasília, Ney também começou a mostrar sua voz em apresentações na universidade, participando de um quinteto de música renascentista no qual fazia a voz feminina (seu timbre era comparado com o dos *castrati*) e depois em um grupo coral. Quando resolveu largar o emprego e “dar um tempo”, foi para São Paulo onde fazia artesanato e teatro. Ney Matogrosso acredita que foi o trabalho com artesanato que construiu seu senso estético (VAZ, 1992). Muitas de suas criações foram usadas por ele em cena.

Foi a convivência com a amiga Luli (ele usava um espaço na casa dela para fazer artesanato) que treinou novamente o seu lado cantor: enquanto ele trabalhava, ela tocava violão e pedia para ele cantar. Foi Luli quem o indicou para ser o vocalista do S&M. O encontro de João Ricardo com Ney é descrito por Morari:

Para formar o conjunto ainda precisava de uma voz especial, e, quando, no Rio de Janeiro, na casa da amiga, Luli, cantora e compositora, conheceu Ney Matogrosso, filho de militar que vivia de artesanato, achou que tinha encontrado a voz que precisava. Mas não gostou do repertório de Ney. Quando João Ricardo propôs a Ney a idéia de integrar o conjunto Ney ficou indeciso. João Ricardo disse-lhe que ficaria esperando em São Paulo. Se ele se decidisse. Na manhã do dia 10 de novembro de 1971, às

7 horas. Ney chegou em casa de João Ricardo, com mala e tudo, e disse: “Cheguei, te vira!” (MORARI, 1974, p. 5).

Em seu rádio tocava Janis Joplin, Jimmy Hendrix e Rolling Stones. Suas referências musicais são diversificadas, já que, além dos citados, tinha contato na fazenda da família com músicas de fronteira e latina.

Carmem Miranda, com quem foi muito comparado, foi também uma referência visual, uma imagem de brasilidade e de carnaval incorporada pelo cantor. O que Carmem Miranda fazia era considerado no exterior como um estereótipo do que era o brasileiro e seu comportamento festivo e carnavalesco. Ney Matogrosso cantou, durante sua carreira, músicas gravadas pela cantora e fez um disco (*Batuque*, 2001) inteiro dedicado ao estilo Miranda. Esta brasilidade, apesar de fruto de uma cultura híbrida, é colocada como algo típico e único, uma imagem comercial vendida como exclusiva e identificadora do estilo brasileiro.

Mas foi Caetano Veloso e o tropicalismo que fizeram os olhos do artista brilhar. Foi ao ver Caetano na rua andando com roupas femininas que Ney Matogrosso pensou que era aquilo que queria. A tropicália abriu um novo espaço na música brasileira, principalmente em termos estéticos¹³, o que encantou Ney.

3.4.2 A construção da carreira

Diferente de parte dos cantores, Ney busca não se repetir. Seus shows não têm aquelas músicas que sempre tocam, como os cantores mais populares que tem uma série de canções que se repetem em todo e qualquer show (Roberto Carlos canta *Detalhes*, Fábio Jr., *Pai*, para citar apenas dois exemplos). Também não costuma fazer show de repertório, não tem o hábito de realizar de tempos em tempos um show com seus maiores sucessos, como o já citado Fábio Jr., por exemplo, que em seus shows faz um roteiro de sucessos da sua trajetória. Sua carreira pode ser dividida de várias maneiras. Podemos agrupar seus shows em categorias: shows mais coreografados e com fantasias; o que ele chama de shows normais (menos coreografados como *Pescador de pérolas*, 1987, *À Flor da Pele*, 1990...), shows dedicados a compositores (*Um Brasileiro*, de 1996; *Cartola Ao Vivo*, 2002) (vide a

¹³ Sobre a tropicália vide terceiro capítulo desta dissertação.

lista completa dos shows no Anexo 1). Em cada grupo, há um Ney Matogrosso repleto de novos personagens, com características performáticas que se repetem e outras novas.

Em cada show, percebe-se a construção de uma personagem, de um enredo criado com músicas e todos os demais elementos que compõem o espetáculo. Suas personagens surgem em sonhos, seus figurinos e cenários aparecem quando dorme ou quando “viaja” com as drogas. Em um mesmo show, mais de uma personagem podem dividir a cena e se combinar com as músicas.

É importante destacar a questão da personagem porque este tema aparece sempre nos depoimentos de Ney sobre seus shows. O cantor se coloca como um ator (profissão que exerceu no começo de sua carreira artística e que desejava seguir). Mesmo no S&M, quando as personagens surgiam de improviso a cada show inspiradas pelos adereços que Ney Matogrosso levava consigo dentro de um saco (VAZ, 1992), mesmo tendo a pintura surgido sem querer, mesmo em um universo aparentemente de puro acaso, as personagens são importantes porque contam as histórias da música e são uma constante inovação na performance.

Para Ney, a primeira personagem existe a partir de um tipo de máscara: o rosto pintado diminui ao longo da carreira, ficando apenas um olho sempre marcado com traço preto. O rosto todo pintado protege o homem e cria a personagem. A histeria provocada pelos S&M assustava o artista e criar a máscara o “protegia” do assédio do mundo. Para o cantor,

[...] fantasia sempre foi na cara, e, como não incluo o corpo nesse conceito, só me sinto fantasiado quando estou com a cabeça enfeitada. A coragem para exhibir tanto o físico decorria exatamente do fato de ter sempre a cara pintada. Não era eu, e, sim um personagem, um ser criado por mim. Talvez tenha demorado tanto tempo para me apresentar sem *máscaras* (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 118).

Na criação de suas personagens, elementos míticos, místicos, intuições, experiências teatrais, leituras e documentários se misturam num emaranhado de referências que formam um quebra-cabeça e que ele aos poucos vai montando até poder ensaiá-lo completo. Apesar de declarar que não ensaia as coreografias, ele é um artista que gosta de ensaiar exaustivamente todo o repertório, se preenchendo de todas as informações e já

alimentando suas personagens que aparecem completas quando está ao vivo. É no show que toda sua construção é colocada para fora.

No Secos & Molhados, Ney se recusou a usar boina de Che Guevara como queriam os outros componentes, como uma das ideias iniciais da estética do idealizador do grupo João Ricardo: um grupo de jovens vestidos como guerrilheiros revolucionários (SILVA, 2007). O cantor decidiu perguntar qual era seu espaço e lhe disseram que era um determinado quadrado. O artista, então, avisou que faria o que quisesse, sem planejar nada (VAZ, 1992). Ele simplesmente enlouqueceu no espaço que lhe foi dado, ou seja soltou corpo e voz realizando uma performance repleta de movimentos sensuais, caretas, com o corpo semi nu, ameaçando tirar toda a roupa. E continuou soltando a criatividade cada vez mais, tornando mais agressiva e sexual sua performance, principalmente conforme a censura agia, colocando pessoas para vigiar o camarim, aumentando a faixa etária permitida para os shows. Quanto mais se sentia reprimido mais solto e ousado ficava.

No período do S&M, Ney Matogrosso aparecia com as roupas *hippies* que conhecia em Brasília: blusas justas e curtas, compradas na sessão infantil, e calça Saint-tropez, sempre com o umbigo de fora. Essa moda o associava a uma figura andrógena e também a um homossexual, o que escandalizava a sociedade da época. Conforme disse o cantor:

Em algumas publicações eu sentia nítido que eles queriam mesmo era me chamar de veado, mas como não tinham coragem, optavam pelo andrógeno. E, depois, andrógeno acabou virando uma palavra da moda. Aliás, a primeira vez que eu li, não sabia o que ela queria dizer, apensar de já ter ouvido falar de plantas andrógenas. Quando descobri o significado, percebi que a imprensa havia descoberto talvez a única palavra para definir, sob um certo aspecto, o que eu buscava com o meu trabalho (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 104).

O cantor se definiu no começo de sua carreira como um ator que cantava e, ao longo de sua trajetória, passou a se definir muito como intérprete, palavra que se encaixa bem em sua postura artística, que retrata de forma fiel sua performance. Ele procura adensar sua interpretação para desenhar a música com seus próprios corpo e voz, procura recontar a história daquela canção e traduzir sua mensagem por meio das articulações entre o conjunto dos elementos que compõe sua performance e os sentidos implícitos e explícitos na canção. Aqui, a palavra intérprete pode ser atribuída ao artista de maneira completa. Não se trata

apenas do cantor, mas inclui em seu significado o sentido do ator que interpreta uma personagem e conta uma história.

As noções de *ator* e *teatro* estão sempre presentes e nos ajudam a explicar como se dá a sua performance, como se constroem seus shows. As variantes do conceito *teatro* também aparecem: quando explica sobre suas escolhas na iluminação (que cria sempre junto com o técnico), Ney explicita a presença de uma teatralidade nas escolhas de cor e efeitos, na escolha dos equipamentos de iluminação: lâmpadas pares são comuns no teatro, hoje são pouco usadas em shows por serem extremamente simples, porém Ney as usa em suas criações (SABATINELLI, 2008) a forma como compõe seus roteiros, a narrativa que cria podem ser comparadas a roteiros teatrais, apesar desse tipo de construção dramaturgicamente de um espetáculo musical não ser exclusividade do teatro, nem de Ney. É comum cantores escolherem um tema e roteirizarem o espetáculo para contar uma história com começo meio e fim e não apenas fazer um desfile de repertório sem um fio condutor.

A voz é outro elemento importante em sua trajetória. Sua voz ultrapassou o tempo e os desafios, sua performance vocal é única, é sua identidade. Tecnicamente, seu timbre é de contratenor (BAHIA, 2009). Muitos acreditavam que sua capacidade vocal não ia resistir ao tempo, pois cantar em tons muito agudos para um homem, usando falsete (seu tom foi comparado com o dos *castrati* do período da Renascença), faria com que sua voz não aguentasse. É também à voz que Ney atribui sua longevidade como artista:

[...] uma bunda de fora não se mantém por vinte anos, se não houvesse uma voz em primeiro lugar. Se eu não cumprisse bem a função de cantor, não teria permanecido apenas por ser símbolo sexual; se fosse um cantorzinho, aconteceria o impacto naquela época e já não existiria mais. O escândalo se mantém durante muito pouco tempo, e eu sei que a minha postura era escandalosa e que muita gente, naquele primeiro momento, ia em busca do escândalo e da atitude desafiadora. Em nenhuma instante estive iludido, achando que as pessoas prestavam atenção apenas na minha voz *maravilhosa*. Sempre entendi a história inteira, mas o que digo agora, vinte anos depois, é que se eu não tivesse a voz não teria sobrevivido tanto tempo (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 124).

No palco, o comportamento extremamente agressivo e defensivo do início foi se transformando em sentimentos mais controlados, em performances melhor construídas. Foi adquirindo domínio de corpo e de sentimento, técnicas para a voz e para toda a sua movimentação corporal, os índices de sexualidade são usados de forma racionalizada.

Mesmo em um show como seu último (com turnê encerrada em dezembro de 2012 em São Paulo), *Beijo Bandido*, ele deixa fluir os padrões de ação corporal que o consagraram: o movimento da pélvis, auxiliada por um olhar provocador e, às vezes, (como neste show) um sorriso de malícia (a performance pode ser conferida no DVD do show: *Beijo Bandido* – vide referências).

A relação de Ney com sua facilidade em ficar seminu passou por momentos altos e baixos. Sua conturbada convivência com o pai militar quase repreendeu em definitivo a naturalidade com a qual o cantor enxerga o corpo. Mas hoje, ele assume que muitas vezes usou alguma roupa, como tapa sexo, saia de rafia, simplesmente para não estar totalmente despido: “Para mim a nudez é a forma mais cômoda de estar no mundo” (MATOGROSSO *apud* VAZ, 1992, p. 109). A frase de Ney Matogrosso indica que a questão da sexualidade mistura provocação e naturalidade. A sexualidade tinha relação com a crença do artista de que todo homem deveria ter o direito de ser sensual. Ney acredita que todos devem explorar seus dois lados – masculino e feminino – sem travas. E até hoje acredita que o país, apesar, de toda a sua exposição, não está menos careta ou totalmente livre no exercício de sua sexualidade:

Teoricamente é um país muito liberado com sua sexualidade muito bem resolvida. Aparentemente. Mas existe muita hipocrisia, muito “faça o que eu digo, não faça o que eu faço”. Infelizmente. Se fosse o contrário seria mais tranquilo. Não adiante ter preconceito. Isso faz parte do mundo, então vamos aceitar para podermos viver em harmonia (MATOGROSSO *apud* CRESPO, 2011, p.33)

Ney se coloca muitas vezes como um artista que não tem atitude política direta, mas sempre se vê como rebelde, transgressor, como alguém que enfrenta a igreja, o governo, o preconceito. Sua atitude vai contra tudo isso. De uma geração que ficou marcada pela luta contra um regime militar autoritário, o cantor fazia de seu comportamento uma arma, como relatou numa entrevista para a revista *Caros Amigos*, se referindo aos militares:

Eu os odiava. E os desafiava sendo uma pessoa completamente contrária ao que era permitido ser.
Virei um hippie. Eles detestavam hippie. Odiavam cabelo comprido, calça apertada, aquelas boconas. Odiavam tudo. E eu era isso tudo. Era doidão, puxava fumo.

Eu só tomava batida da polícia na rua; toda hora queriam me revistar, na verdade queriam dinheiro. A única vez que fui preso, foi porque não tinha dinheiro (MATOGROSSO *apud* PASCUETO; JUNIA; MELO; MANERA; KALILI; DOMENICI, 2008, p. 31).

Para Ney Matogrosso, o público deve vê-lo (falava isso desde o S&M) como início de uma libertação e não fim. Gostaria que as pessoas experimentassem, se permitissem, não se contentassem com ele, com suas manifestações. Era preciso, principalmente nos anos de ditadura, que as pessoas exercessem sua liberdade. Sempre se viu como o impulso para a realização da liberdade do outro.

As pessoas tinham um anseio de liberdade e expressaram essa liberdade. Aí veio uma doença (aids) – para quem comandava o mundo em muito boa hora. Veio e se estabeleceu na sexualidade humana. Inicialmente gays que interessadamente estavam elegendo governadores nos Estados Unidos. Demos esse passo atrás. Entendo que o processo pe um passo a frente eum atrás. Não se vai só para a frente. (MATOGROSSO *apud* PASCUETO; JUNIA; MELO; MANERA; KALILI; DOMENICI, 2008, p. 35)

O show *Homem de Neanderthal* (1975) marca o início da carreira solo do cantor. Ele adotara uma postura bastante agressiva e fechada, sua performance bem como seu figurino lembravam um bicho acuado. *Pescador de Pérolas* (1987) é a primeira grande ruptura ao então conhecido estilo de Ney Matogrosso ao se apresentar, trazendo para a cena um cantor limitado ao espaço de um foco, vestido de terno e deixando sua performance corporal contida apenas na voz, sem usar o corpo coreográfico como nos shows anteriores. Com *Ney Matogrosso ao vivo* (1989), o cantor volta ao estilo mais pop e com maior produção cênica. Em sequência, varia seus espetáculos (vide lista completa dos seus trabalhos no Anexo 1) entre os mais fantasiados e coreografados e os menos, dedica produções inteiras a compositores específicos e busca surpreender utilizando corpo, voz, sensualidade, tudo junto ou separado. Aos poucos, acostuma o público ao fato de ser um cantor eclético, com diversas possibilidades de performance.

Além de seu talento no palco, Ney é um artista muito aberto a outras linguagens: trabalha com cinema (seu primeiro longa-metragem foi *Sonho de valsa*, de 1987, e o mais recente é *Luz nas Trevas: o Bandido da Luz Vermelha*, de 2012), dirige espetáculos de teatro (o último, em 2012, foi *Dentro da noite*) e shows (dirigiu o último show de Cazuza,

de Chico Buarque, Simone etc.) e idealiza a iluminação de seus shows, de outros espetáculos e até de monumentos (ver seus trabalhos no Anexo 1).

Durante sua carreira, Ney Matogrosso experimentou diferentes formas de expressão no palco, buscando renovação e desafios, testando sua capacidade vocal e física. Tanto ao comemorar 60 anos de idade, em 2001, quanto ao estrear o show *Inclassificáveis*, usou o que chama de “terapia do espelho” (conversar consigo diante do espelho) para conseguir se superar, encarou sua própria figura e se convenceu de ser capaz de fazer mais e melhor, de realizar o que tinha se proposto (ANTENORE, 2008).

E a cortina se fecha, temporariamente. Agora Ney está em fase de criação, fechando repertório, buscando referências, pensando em seu show. Pela primeira vez terá patrocínio, conquistado por meio de um edital da Natura, empresa de cosméticos. Aos 71 anos, sua carreira começada quando já havia vivido três décadas de vida resulta em um currículo respeitável: até *Beijo Bandido* (último show) foram 21 espetáculos montados e mais de 30 discos, além de participações em shows e gravações de CDs e DVDs de colegas. Fez teatro e cinema, dirigiu peças e shows, iluminou muita gente, lançou talentosos compositores. Um artista multifacetado.

4 – SECOS & MOLHADOS E PESCADOR DE PÉROLAS – INOVAÇÃO E PERFORMANCE

4.1 Metodologia da análise

4.1.1 Escolha dos vídeos

Para a consecução dos objetivos desta pesquisa – discutir e analisar os pontos de inovação na performance de Ney Matogrosso – decidiu-se selecionar dois momentos de sua carreira representativos de alguma forma de inovação. O surgimento do cantor junto do grupo Secos & Molhados foi o primeiro momento escolhido, por ser o aparecimento de algo inovador no universo da música: uma figura andrógena com performance ousada para o período cantando poemas musicados e desafiando com seu comportamento os padrões morais da ditadura que vigorava no país. Depois, ao observar a carreira do cantor, uma alteração na maneira de se apresentar mostrou-se o segundo momento de inovação. Com o show *Pescador de Pérolas*, 1987, Ney Matogrosso resolve realizar uma performance contida, destacando sua capacidade vocal e não mais o corpo. A inovação aqui se dá não apenas dentro do campo musical (pois o formato do show era comum à maioria dos cantores), mas na própria trajetória do artista, já que ele se apresentaria com um figurino social, totalmente sem maquiagem, sem coreografias, com um repertório que visava destacar sua voz (vide Anexo 2 – Ficha Técnica), sua capacidade de cantar em tons médios e graves, além dos já conhecidos agudos.

Assim que os dois momentos foram selecionados, buscou-se pelos vídeos na internet. Foram encontrados alguns poucos no site *YouTube*, porém, suficientes para compor uma análise da performance do artista. Esses vídeos serão analisados sob a ótica da teoria da performance, contextualizando cada momento histórico e usando os conceitos de Zumthor (tradição oral), Frith (performance na música pop) e Ligièro (herança indígena e africana na performance brasileira). Os movimentos do artista serão analisados com base na metodologia de Rudolf Laban, conforme se vê em seguida.

4.1.2 Rudolf Laban e o estudo do movimento

Rudolf Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, era bailarino e diretor da Ópera Estadual de Berlim. Usava a dança para a educação e realizava danças corais (danças em grupo) com centenas de pessoas para popularizar a arte e auxiliar no desenvolvimento corporal do público. Desenvolveu seu método de análise junto com seus colegas de trabalho, aplicando suas experiências em grupos de artistas e promovendo debates sobre dança contemporânea e dança teatro.

Laban formulou uma metodologia de classificação dos movimentos humanos por meio, em primeiro lugar, de experiências na área de dança contemporânea. Seu interesse era pelo que impulsiona o homem a movimentar-se e o que é necessário para fazê-lo (em termos físicos e também como impulso interno, expressivo). Este estudo das qualidades do movimento desenvolvido por Laban foi chamado de Eucinéica. Seu método foi apropriado por outras áreas como a psicanálise e o teatro, conforme o próprio autor planejava:

Laban buscou diferenciar os princípios básicos do movimento, de modo que seu método pudesse ser aplicado no campo das artes cênicas (dança, teatro), no trabalho, nos esportes, na educação etc. Sua intenção era desenvolver as faculdades naturais de expressão corporal, mantendo a espontaneidade gestual, a qual ele denominava de “fluxo de movimento”, ou seja, a energia cinestésica que se estende por todas as articulações do corpo (ALMEIDA, 2010, p.51).

A análise é dividida em diversos conceitos (conforme tabela 1). Laban analisa a relação do corpo com o espaço e com o tempo e, por meio da observação, registra a energia despendida não apenas pela parte física (músculos), mas também por impulsos internos, subtextos, sentimentos e também reações instintivas de defesa.

Segundo Almeida (2010), a partir das teorias de Laban, o fator primordial para o movimento acontecer é o esforço que “é o impulso interior na origem de todo movimento. É uma espécie de força vital que abriga em si, potencialmente, toda forma de movimento que poderá ser expressa” (ALMEIDA, 2010, p. 51). É importante destacar que as ações

corporais partem de dois tipos de movimentos: central e periférico, conforme explicado pelo próprio Laban:

Descobriu-se que as atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas formas principais de ação. Uma destas formas flui do centro do corpo para fora, enquanto que a outra vem da periferia do espaço que circunda o corpo, em direção ao centro do corpo. As duas ações que fundamentam estes movimentos são as de “recolher” e de “espalhar” (LABAN, 1978, p. 55)

O fator espacial também foi estudado, resultando no conceito chamado por Laban de *kinesfera*, importante por determinar não apenas o espaço externo ocupado pelo corpo em repouso ou em movimento, mas também o espaço psicológico. É o nosso espaço que delimita os limites do nosso corpo, é um campo energético (LABAN, 1971).

Além do espaço, Laban fala também de um tempo interior e outro exterior. As pessoas têm uma melodia, um ritmo interno que se relaciona com o externo: as fontes sonoras presentes no ambiente (BRIKMAN, 1989). Nesta relação interna-externa do corpo, o artista chega a um tempo próprio, consegue perceber o seu ritmo interno em relação ao externo e cria assim uma dinâmica.

Para produzir as expressões corporais, é preciso unir esses elementos a um fator interno: a energia necessária para que o esforço aconteça num determinado espaço e tempo:

Na área da expressão corporal energia é a capacidade que tem o corpo de produzir movimento através de seu sistema muscular em funcionamento ideal, o que lhe permite atingir um máximo de rendimento com um mínimo de desgaste; e energia profunda é a força geradora do movimento (BRIKMAN, 1989, p. 33).

O autor estabelece três fatores de movimento – energia, tempo e espaço – e três qualidades (e seus respectivos contrários) – forte e suave, rápido e lento, direto e indireto. Da combinação desses fatores resultam oito ações básicas com qualidades diferentes. A combinação desses elementos produz não apenas movimentos diferenciados, mas também provocam sensações e sentimentos diversos.

Tabela 1 – Oito ações básicas

Golpear	Forte-rápido-direto
Chicotear	Forte-rápido-indireto
Pressionar	Forte-lento-direto
Torcer	Forte-lento-indireto
Apalpar	Suave-rápido-direto
Deslizar	Suave-lento-direto
Sacudir	Suave-rápido-indireto
Flutuar	Suave-lento-indireto

(BRIKMAN, 1989, p. 68)

Essa categorização será usada para analisar os movimentos do cantor nos momentos selecionados, contando com o auxílio das quatro perguntas que Laban elabora e que tornam

possível determinar e descrever qualquer ação corporal [...]: Qual é a parte do corpo que se move? Em que direção ou direções do espaço o movimento se realiza? Qual a velocidade em que se processa o movimento? Que grau de energia muscular é gasto no movimento? (LABAN, 1978, p. 55).

Nesta análise, serão levados em conta também os fatores histórico-sociais e os elementos cênicos que compõem as apresentações. Quais fatores históricos contribuem para que a performance seja realizada? Ou para que ela seja inovadora? Quais elementos, que compõem o show, contribuem para a realização da performance? Ou seja, são levados em conta todos os aspectos que, de alguma forma, contribuem para a realização das apresentações do artista.

4.2 Os dois momentos:

4.2.1 Secos & Molhados: 1973-1974

É preciso voltar um pouco no tempo para entender em qual momento surge o grupo Secos & Molhados. Em 1973, o Brasil ainda estava em poder dos militares. A ditadura,

desde o início dos anos 1970, mostrava excelentes números na economia, tornando o chamado *milagre econômico* uma máscara para encobrir os demais problemas sociais e políticos. O futebol, sobretudo por conta do tri-campeonato mundial, também foi usado numa espécie de política do *pão e circo*. Neste momento, a luta armada se intensifica:

No período do “milagre”, várias guerrilhas urbanas e rurais enfrentavam o governo. Grupos armados de guerrilheiros tentaram derrubar o regime militar e implantar a revolução socialista no Brasil. Com estratégias e táticas diversas, as organizações armadas de esquerda ora praticavam assaltos a bancos, a fim de obter dinheiro para financiar a luta armada, ora seqüestravam embaixadores estrangeiros para obter a libertação de presos políticos e pressionar o governo ditatorial. Em contrapartida, surge “Esquadrão da Morte”, ligado a grupos policiais, que, matando o torto e a direto (sobretudo políticos de esquerda), logo mais seria denunciado e combatido por um promotor extremamente corajoso, Hélio Bicudo (LOPEZ; MOTA, 2008, p.836).

Era o período do governo de Emílio Garrastazu Médici, um general gaúcho que mostrou-se o mais rigoroso entre todos que ocuparam o poder durante o regime (LOPEZ; MOTA, 2008). Antes deste período, em dezembro de 1968 havia sido decretado o AI-5, o mais rígido ato institucional da ditadura.

A censura continuava a existir. Ney Matogrosso recebia recados e teve censores no seu camarim em várias apresentações do S&M (VAZ, 1992). A MPB foi decisiva ao representar no campo da canção as ideias de uma elite intelectual que se opunha à ditadura. Em seu livro sobre a MPB e a ditadura, Manu Pinheiro (2011) traça um panorama do período, colocando o marco da música de resistência na realização do espetáculo *Opinião* (texto de Armando Costa, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho e direção de Augusto Boal), de 1964:

Naquele show (onde as letras das músicas falavam, dentre outros temas, sobre injustiças sociais, pode-se dizer, nasceu a verdadeira música brasileira de resistência. Esses três artistas – Nara, João e Zé Kéti – deram impulso à composição e produção de arte engajada, tornando-se referência para todos aqueles que pensavam em ingressar na luta pelos direitos civis e contra a violência que, aos poucos, ia tomando conta do Brasil (PINHEIRO, 2011, p. 28).

Independentemente da ditadura, as décadas de 1960/70 foram florescentes em criatividade. Pessoas em todo o mundo se dedicavam a discussões políticas, greves, manifestações. No Brasil, a explosão das performances (principalmente com Hélio Oiticica), o uso da arte como ferramenta para combater os problemas políticos e sociais, como o teatro, por exemplo, que foi usado para conscientizar os trabalhadores, são exemplos do uso criativo da arte em prol de questões políticas e sociais.

4.2.1.1 Contracultura

O movimento de contracultura invade o Brasil no final dos anos 1960. A palavra de ordem da juventude era se manter fora do sistema e a busca dos jovens passava por experiências místicas, pelo uso de drogas e vivências em sociedades alternativas.

Na passagem da década de 1960 para a de 1970, os segmentos mais inquietos da juventude urbana brasileira se distribuíram em duas vertentes radicais: a esquerda e o movimento contracultural. A aproximá-los, havia o sentimento de que os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, de que as velhas estratégias já não tinham o que oferecer (RISÉRIO, 2005, p. 25).

Neste período de fértil politização, crescem os movimentos feministas, a preocupação com o meio ambiente, o desejo de participação ativa da sociedade nas decisões. No campo da contracultura, o desejo era o de formar uma sociedade completamente diferente da que seguia um sistema de consumo e individualismo radical.

Enquanto no exterior os seguidores desse pensamento filosofavam sobre a sociedade ideal e tentavam formular ideias para proteger a natureza e para a convivência pacífica dos homens, no Brasil, por conta do período militar, a contracultura não se afasta total e radicalmente de uma postura política engajada, como aponta Risério:

Em terreno especificamente brasileiro, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira. Além disso, promoveu um encontro cara a cara, nas grandes cidades do país, entre jovens economicamente privilegiados e jovens marginalizados, numa troca de vivências e de linguagens que, girando inicialmente em torno do consumo da maconha, não deixou de ter a sua importância no processo de

superação da couraça branca no Brasil. É claro que as drogas, naqueles dias, não significavam o que significam: eram consumidas sob o signo do misticismo e da utopia, drogas para a expansão da consciência, instrumentos para a renovação e percepção das coisas e das formas do mundo (RISÉRIO, 2005, p. 28).

No trecho acima, o autor cita ao final uma questão muito comentada por Ney em suas entrevistas e em sua biografia: o uso das drogas como caminho para a percepção, autoconhecimento e expansão da criatividade. Essa visão de Ney Matogrosso aparece neste período, junto também com o uso das drogas como fuga de uma realidade que não se podia suportar. Era o caminho da loucura como alternativa para um mundo sério, regrado e autoritário (COELHO, 2005).

Uma importante contribuição da contracultura e dos movimentos derivados dela foi um retorno às raízes com a visão antropofágica: uma retomada de ideias modernistas e um olhar de familiaridade para as tradições e heranças negras e indígenas, retomando na música, na dança e demais artes a brasilidade e o trinômio dançar-cantar-batucar, abordado por Ligièro (2011) ao explicar a formação corporal do brasileiro. Aqui é possível perceber com clareza a diferença entre as vanguardas europeias do início do século XX e a maneira como foram incorporadas e reinventadas no Brasil. Na Europa, o passado fora constantemente alvo de destruição e esquecimento, pois as vanguardas desejavam algo novo. Nas vanguardas latino-americanas, a cultura é tão invadida por referências, incorporações e até imposições culturais de outros povos que um dos desejos revolucionários da arte foi retomar o que seria originário da terra, do país, retomar a cultura dos primeiros habitantes e tudo que pudesse ser considerado tipicamente nacional, mas de forma a processar misturas com o que se entendia como novo.

4.2.1.2 Tropicália

O tropicalismo, ou tropicália, foi um movimento de ruptura, uma onda de contracultura de protesto e juventude. Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam na linha de frente e junto a eles participavam Gal Costa, Tom Zé (até hoje, um eterno tropicalista), Os Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão, José Carlos Capinan e Torquato Neto. Rogério Duarte, artista gráfico e compositor, também foi uma figura importante da intelectualidade

do movimento. Outros artistas namoraram o movimento e tiveram suas participações, como Jards Macalé e Wally Salomão. É Caetano Veloso que explica o que foi a tropicália:

Um movimento que queria apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente liberadora - reconhecendo sintomas de saúde social mesmo nas demonstrações mais ingênuas de atração por essa versão - e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais. Era também uma tentativa de encarar a coincidência (mera?), nesse país tropical, da onda da contracultura com a voga dos regimes autoritários (VELOSO, 1997, p. 15-16).

Foram as obras do artista plástico Hélio Oiticica que inspiraram Caetano e o nome do movimento foi tirado de uma de suas instalações. As inovações musicais como o uso de guitarras elétricas, o visual e a atitude criados por Caetano e sua turma, por sua vez, inspiraram aventuras em outras artes e mudanças no comportamento, bem como influenciaram um modo distinto de entender e produzir a música e o espetáculo.

Os jovens tropicalistas marcaram a revolução pós-bossa nova, trazendo para a MPB o rock e a guitarra elétrica, apesar de os mais nacionalistas acreditarem que incorporar a guitarra era americanizar a MPB. Outra inspiração foi o disco dos Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, cujo visual era hippie. Aliás, a psicodelia do movimento também entrou em cena, colaborando com a parte gráfica, em que ondas e cores se misturam e confundem os olhos, bem como a moda das roupas e cabelos.

O movimento conseguiu também usar a mídia e a indústria cultural, no período em que a televisão estava sendo inserida no cotidiano da sociedade com cada vez mais força. Os programas de auditório alavancavam carreiras e os festivais lançavam sucessos e criavam polêmica. Além disso, os tropicalistas ganharam um programa na televisão, expandindo mais seu alcance.

E seria o uso consciente dessa superexposição que faria de Caetano Veloso, nesse momento uma espécie de “superastro” [...] o que se iniciaria com o sucesso de suas apresentações em programas de auditório da TV Record de São Paulo, em 1967, e se ampliaria com as participações em festivais musicais, e com a “Noite da Banana”, em abril de 1968, além de

outros programas promovidos pelo animador Abelardo Barbosa, o Chacrinha. (BASUALDO, 2007, p. 43).

O colorido e popular *Programa do Chacrinha* foi palco do surgimento e ascensão de muitos artistas. Os tropicalistas aproveitaram o visual do programa, o apelo popular e o grande espaço que Chacrinha deixava para seus convidados e suas ideias e fizeram história no programa, tornando o movimento contracultural conhecido por um número maior de pessoas.

A canção-hino de Caetano Veloso *Tropicália* é o símbolo da nova música: “Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no planalto central do país”. Ela registra o pensamento dos ativistas do movimento, assim como *Geléia Geral*, de Gilberto Gil e Torquato: “Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia resplandente, cadente, fagueira, num calor girassol com alegria, na geleia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”. Esse pensamento não é apenas de protesto político, mas também trazia a mensagem antropofágica que os tropicalistas adotam com base em Oswald de Andrade. As letras e arranjos foram modificados e modernizados, com o uso de guitarras elétricas com uma sonoridade similar ao rock que era feito no exterior, uma poesia que sempre tinha presente a metáfora política.

Aliando experimentalismo artístico e crítica cultural, articulando procedimentos de vanguarda e participação política (inovando a canção pela integração de efeitos e recursos não musicais, da música contemporânea e do chamado *pop*, e criando novos processos de composição na letra, na melodia, nos arranjos, na vocalização e na elaboração das imagens com efeitos paranóicos e alegóricos), a atividade tropicalista deslocou os modos de expressão do inconformismo estético e social patente na parte mais significativa da arte no Brasil dos anos 1960. Esse inconformismo, que vinha se estruturando desde os anos 1950, foi traduzindo pelo tropicalismo – em especial na música popular, mas também em outras áreas – com base nas novas condições de produção artística e cultural e do contexto político-social (FAVARETTO, 2011, p.26).

Gilberto Gil, que apesar de ter protestado contra a guitarra junto com Elis Regina e de tender à música de protesto, consegue na *tropicália* unir a crítica com a nova estética carnavalesca de misturar referências e estilos, aceitando o desafio de acompanhar o amigo

Caetano e demais parceiros na construção de um novo modo de conceber a música popular brasileira.

4.2.1.3 É proibido proibir: festivais e a ascensão da MPB

Os festivais de música eram apresentados na TV Record e, depois, na TV Globo. A opinião do público era muito forte. Aplausos, vaias, cartazes e tomates eram parte do show. Nesse período dos primeiros anos de ditadura, as músicas de protesto, com letras cheias de metáforas para escapar da censura eram as preferidas do público. Poucos entenderam *a priori* o que Caetano e sua turma queriam com suas letras e, com a incorporação da guitarra elétrica, Gilberto Gil chegou a ter dúvida sobre que rumo tomar: protestou com Elis Regina contra a guitarra, gostava da música de protesto, mas também acabava cedendo e querendo acompanhar o amigo Caetano.

Na apresentação das novas propostas estéticas no festival, o público reagiu mal. Quando o jovem grupo Os Mutantes, comandado por aquela que se tornaria rainha do rock, Rita Lee, e os irmãos Arnaldo e Sérgio Batista, entrou no palco do TUCA, o teatro da PUC-SP, para tocar *É Proibido Proibir*, com Caetano Veloso, levou tomates, ovos e tudo que as pessoas tinham à mão. Caetano Veloso não teve dúvida e apresentou uma performance erótica, sua coreografia imitava uma relação sexual. Nesse momento, pode-se detectar o tipo de comportamento que faria de Caetano uma das inspirações de Ney Matogrosso. O público não se deu por vencido e, além das vaias, virou as costas para o artista, por sua vez os mutantes continuaram cantando e viraram suas costas para o público.

Nesse dia, a música de Caetano Veloso *É proibido proibir* (obra baseada em uma das frases de ordem do movimento dos estudantes franceses de 1968) foi vaiada pelo público o que provocou um discurso ácido e político:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...] Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no

microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. [...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. [...]

(Transcrição do discurso de Caetano Veloso III FIC, Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo).

Quando Gil e Caetano foram presos no final de 1968 pelo regime militar, o tropicalismo começou a acabar como até então se conhecia. Sua influência, no entanto, já estava enraizada na música, na obra de seus participantes e de toda a MPB, de todo o teatro, artes plásticas e dança, da própria brasilidade que vez ou outra volta com braços fortes no universo das artes (o pop brasileiro é tropicalista). Considera-se aqui brasilidade como a retomada antropofágica das raízes brasileiras, uma volta canibalizada ao que originou o comportamento brasileiro, uma retomada da arte feita pelos índios e negros para a construção das mesclas que formaram nossa cultura miscigenada.

A tropicália, por sua vez, influencia até hoje artistas de todo o mundo. Tom Zé é um tropicalista inveterado ainda no cenário internacional:

Josh Hyams, da Revolution, acredita que a passagem dos tropicalistas pelo Reino Unido imprimiu mais do que alguns carimbos nos passaportes, no processo que ele chama de interfertilização. Era o auge do swing London. Quando os tropicalistas chegaram, exerceram grande participação no que pode ser chamado de mais influente explosão cultural do mundo (BALLOUSSIER, 2009, p. 22).

Muitos são os herdeiros do tropicalismo, como Arrigo Barnabé, Carlinhos Brown, Chico César, José Miguel Wisnik, Antonio Risério e Luiz Tatit. Até hoje bandas como Beirut e Super Furry curtem, cantam e têm suas raízes no tropicalismo. Pode-se dizer que os S&M também são herdeiros do movimento, em especial se forem levadas em conta as declarações de Ney Matogrosso em diversas entrevistas (DVD *Um Brasileiro*, por exemplo) que vê em Caetano uma figura inspiradora. Um dos visuais de Caetano, inclusive, se assemelha com o que será visto em Ney: calça larga, peito nu e assessorio com pena na cabeça (cores discretas, mas já apontando para um caminho). A tropicália abre espaço na música para novas manifestações por trazer a diversidade para a cena musical.

4.2.2 Vídeos a serem analisados

Música: *Amor*, João Ricardo - João Apolinário

Local: Programa da Hebe – TV Cultura

Link: <http://youtu.be/kgZboHBd2Vg>

Figura 1



Imagem do vídeo do YouTube

Música: *Sangue Latino*, João Ricardo e Paulinho Mendonça (versão em espanhol)

Local: Maracanazinho

Link: https://www.youtube.com/watch?v=wNceqG_OxGI

Figura 2



Imagem do vídeo do YouTube

Música: *O Vira*, João Ricardo e Luli

Local: TV Cultura

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=vDvjecJOpa4>

Figura 3

Imagem do vídeo do YouTube

4.2.3 Análise da performance nos Secos & Molhados

O diferencial do Secos & Molhados, na verdade de Ney Matogrosso, foi usar a sexualidade como elemento de afronta ao regime e à sociedade. Usada a priori como elemento natural do artista, Ney via na nudez e na sensualidade algo natural (VAZ, 1992). Gostava de mato e, quando jovem, aderiu ao movimento hippie, cuja uma das propostas era conceber o corpo como instrumento livre dos condicionamentos sociais.

Outro ponto importante da performance era a maquiagem pensada como máscara. Aliada a esses elementos estava a androginia: apesar de ser um homem, o vocalista apresentava voz de timbre feminino, maquiagem, rebolado, usava plumas, o que provocava um choque pela diferença. O figurino e a maquiagem eram construídos por acaso, seguindo o senso estético de Ney. A maquiagem surge quando Ney chega atrasado, vindo direto de um espetáculo infantil ainda maquiado, Luli gosta da maquiagem e a complementa com brilho (BARBO, 1987), assim, durante toda a trajetória do S&M o artista vai receber a colaboração de amigos:

Uma amiga lhe deu vários vidros de purpurina, e toda noite, quando chegava ao teatro, ficava em frente ao espelho curtindo um personagem diferente. O rosto coberto de purpurina, ou cheio de bolas pretas, ou com uma sobancelha que ia do nariz ao cabelo, vários formatos de olhos, a imaginação viajava... Os amigos estimulavam sua criatividade, dando-lhe um monte de panos, broches, enfeites, que ressurgiam no seu corpo de jeitos inesperados.

Sem falar no artesanato que fazia já há alguns anos e que se encaixou, de maneira surpreendente, à manifestação artística. (VAZ, 1992, p. 55)

A apresentação no Maracanãzinho lotado (1974) foi a consagração do grupo como fenômeno midiático. Para se ter uma ideia do sucesso do S&M, em uma semana, 1500 cópias foram vendidas e a gravadora precisou produzir mais discos. No total, foram cerca de um milhão de cópias vendidas do primeiro LP.

O som classificado como pop rock trazia nas letras uma novidade: poemas musicados. Em seu livro, Morari (1974) chama a atenção para a diversidade das escolhas que acabaram captando fãs de diversas idades e grupos, tornado o grupo eclético:

[...] agradando aos adeptos do “protesto”, houve *Primavera dos dentes*, de João Apolinário, cuja poesia, pelo menos em sua fase inicial, se define pelo engajamento social, e *Mulher Barriguda*, de Solano Trindade. Para os pacifistas, havia *Rosa de Hiroshima*, de Vinicius de Moraes, um poeta lírico, às vezes romântico, aberto a uma sensibilidade que de quando em quando se angustia diante de uma ausência de solução metafísica. Tinha o lirismo de Cassiano Ricardo, com *As Andorinhas*, insurgindo-se contra a automação, também a garantia de agradar aos místicos com outros poema de Cassiano Ricardo, *Prece Cósmica*. Para as crianças, finalmente, o *Rondó do Capitão*, de Manuel Bandeira, também um poeta lírico, além de *O Vira*, essa uma letra de Luli (MORARI, 1974, p. 10).

Para Frith (1998), a música não carrega em si uma ideologia. É o contexto histórico, social que lhe atribui esse valor. No contexto que se relaciona diretamente com esta análise, o autor atribui a sexualidade exaltada aos sons provenientes dos africanos como um atributo cultural que o pensamento europeu forjou ao dividir a música: a europeia seria racional e civilizada e a de origem negra, instintiva, primitiva, mais ligada aos desejos do corpo.

A questão da sexualidade na performance brasileira é abordada por Ligièro (2011) como sendo tão miscigenada quanto a formação genética do povo brasileiro e sua miscigenação cultural. Em sua concepção, a herança africana traz as referências mais instintivas e corporais. Suas danças incorporam-se aos rituais e, pelos movimentos menos controlados, apontam para uma maior liberdade. Sem o eurocentrismo, Ligièro avalia essa herança como fundamental para a formação de um povo que ginga:

Nas performances de origem africana até hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora, se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro (LIGIÈRO, 2011, p. 131).

Na performance de Ney Matogrosso, é possível observar com clareza essa herança, carregada pelo brasileiro, de um corpo que ondula, que traz em si o ritmo, que parte do centro e se expande (ou de dentro para fora, como expõe Ligièro), mesmo sendo levado por ritmos distintos dos africanos (nem sempre a percussão está presente em suas músicas). A entrega no palco é ritualística, repleta de seres (personagens meio bicho meio homem, entidades, que Ney tira de cada acessório que usa) que surgem como manifestações ancestrais (VAZ, 1992), Ney acredita que em alguns momentos, como no seu primeiro show sozinho, os acessórios e a performance o levam a se conectar com seres místicos, entidades, com os ancestrais. Esse pensamento pode ser relacionado ao que Ligièro (2011) fala sobre a performance e sua relação com a tradição africana de referenciar os ancestrais e os seres da natureza, bem como pode ter relação com o que fala Zumthor (1997) sobre a tradição oral, sobre uma performance que carrega toda uma história, uma tradição consigo.

4.2.4 Vídeos

Observando a movimentação de Ney Matogrosso nesses vídeos, é possível observar que sua movimentação parte do centro do corpo, usando o abdome e o rebolado para iniciar a performance. Mesmo que as pernas tenham atividade também constante e relativa, é no rebolado que se iniciam as coreografias, bem como é esse o recurso que Ney usa como provocação e mudança de ritmo. A marca registrada, o que identifica imediatamente o *performer* é a sinuosidade, as curvas de seu movimento.

A voz de contra tenor é outro elemento importante na performance de Ney Matogrosso, já que ele surge na cena musical como dono de um timbre de voz incomum. Nos vídeos, é possível observar e destacar alguns pontos diferenciados de sua performance.

4.2.4.1 – Vídeo 1: *Amor*¹⁴

Os primeiros elementos cênicos observados na interpretação da canção *Amor*, de autoria de João Ricardo e João Apolinário, são: maquiagem, figurino, cenário, iluminação. O cenário deste vídeo será desconsiderado por se tratar do cenário do programa de TV e não de algo criado para o grupo ou por ele. A iluminação também será desconsiderada por ser básica para o programa e não ter nenhuma programação específica para a apresentação do grupo.

O figurino é um lenço rosa com fios longos que cobrem as pernas. Os outros integrantes usam calças boca de sino, blusinha de manga comprida que deixa as barrigas de fora, as roupas são de cetim e os complementos são plumas. Ney usa como acessórios: braceletes, pena laranja na cabeça (as penas como acessório de cabeça são repetidas em diversos figurinos, tornando-se uma marca), gargantilha de contas grandes e vermelhas (três fileiras), um dente grande pendurado (lembra dente de tigre de sabre), tornozeleiras douradas e um acessório no braço direito com fios pendurados iguais aos da saia. No palco, está descalço, outra marca de suas apresentações. É um figurino bastante feminino, não destaca apenas a nudez, mas uma androginia bastante comentada durante seus primeiros anos de carreira.

A maquiagem de Ney é a máscara dourada, olhos pretos, batom preto. Os outros integrantes também usavam maquiagem, porém mais discretas. No início da performance, a primeira coisa que vemos e que faz com que seja identificado o artista é o rebolado. Para uma melhor observação dos elementos aqui avaliados: maquiagem e figurino, observar as figuras 10, 11 e 14.

4.2.4.2 – Vídeo 2: *Sangue latino*¹⁵

Nesse vídeo da canção de João Ricardo e Paulinho Mendonça (versão em espanhol), o cenário é concebido para o grupo já que se trata do show que realizaram no

¹⁴ <http://youtu.be/kgZboHBd2Vg>

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=wNceqG_QxGI

Maracanãzinho (Rio de Janeiro). Um painel com o desenho dos três integrantes compõe o fundo e, de cada lado, uma espécie de moldura compõe o ambiente. Na gravação, não é possível saber como era a luz (cores, efeitos). O que é possível observar é a luz de ribalta, não a clássica feita com estrutura de madeira e lâmpadas comuns, mas composta por refletores, provavelmente PC ou Fresnell (para se diferenciar um do outro é preciso olhar as lentes, que não aparecem com clareza nem em vídeos do show nem em fotos), o importante é que são focos mais abertos e que aumentam a área de iluminação.

Apesar de o vídeo ser em preto e branco, é possível saber a cor da maquiagem e do cenário por conta de registros fotográficos. Ney usa a mais lembrada (e também mais imitada) das maquiagens do período do Secos & Molhados: máscara branca, contorno preto dos olhos e boca pintada de preto.

Seu figurino também é uma espécie de marca registrada, pois repetiria o modelo em outras ocasiões, como nos anos 1990 ao reproduzi-lo no show *Ney Matogrosso ao vivo*. Compõe-se de tapa-sexo e acessórios feitos com ráfia e fios pendurados nos braços, cintura e coxas. Usa também braceletes dourados, gargantilha de pedras marrons (aparentemente sementes) e o dente grande pendurado. Na cabeça, há enormes penas de faisão. Esse visual seria, segundo Ney, sua personagem mais conhecida e marcante do início de sua carreira. Para ele, cada acessório, em especial os de cabeça, trazia novas personagens (VAZ, 1992). O figurino é ousado e teatral, já que com sua movimentação, os fios parecem prolongar seus movimentos, além de deixarem todo seu corpo a mostra. É um figurino teatral, não é feminino nem masculino, está a serviço do movimento e favorece a nudez proposta por Ney desde o começo do S&M.

Outro destaque é sua voz extremamente aguda, um dos registros mais altos desse período, aspecto que contribuiu para que o cantor fosse considerado uma inovação e também para que sua performance fosse classificada como andrógena.

É importante destacar que o show estava sendo gravado e que o cantor, portanto, interage com a câmera, ou seja, sua performance está sendo realizada não apenas para o público presente, mas também para um equipamento de registro visual que implica uma mobilização diferenciada da linguagem corporal. Não que isso tire sua liberdade cênica ou o impeça de fazer o show como faria sem a presença da câmera, mas é um elemento a mais com o qual ele pode interagir.

4.2.4.3 – Vídeo 3: *O vira*¹⁶

Neste vídeo da canção *O Vira*, de João Ricardo e Luli, bem como no primeiro, não há cenário específico para o grupo, trata-se de uma apresentação em um programa da TV Cultura.

A iluminação não sofre modificações ao longo da apresentação, sendo uma luz chapada típica de programas de TV. A maquiagem consiste na máscara branca, porém, o contorno e os detalhes em preto são diferenciados. Além do contorno dos olhos, vemos pintas abaixo, como se a máscara formasse o rosto de um felino. Na cabeça, ele usa penas e um colar. A calça que veste é chamada por ele de odalisca (VAZ, 1992) e se tornaria um elemento ultrapassado, sendo substituída pelas franjas e o tapa-sexo. O bracelete dourado que já aparece no primeiro vídeo está neste também, todos os acessórios tem fios pendurados que complementam o movimento do cantor, fazem uma espécie de continuidade do movimento e ajudam a desenhar no espaço a ação corporal.

O que identifica o corpo atuante de Ney Matogrosso, em termos de performance, também é o que aparece em primeiro lugar aqui: o rebolado, o corpo em *S*. Porém, neste vídeo, ele salta mais. E começa o canto no seu tom mais agudo (antes do falsete), uma voz bem feminina, bastante andrógena.

É o vídeo de maior movimentação. A mesma agitação pode ser encontrada em todas as ocasiões nas quais o cantor interpretou essa música. Um exemplo pode ser encontrado no show *Vivo*, de 1999. O final do vídeo mostra uma cena que se tornaria comum no encerramento de suas performances: corpo arqueado e língua de fora (o show do Maracanãzinho tem a mesma cena registrada em foto).

O figurino dos outros integrantes é igual, mudando apenas a cor: ambos usam calças boca de sino e blusas com manga larga de cetim. As maquiagens de João Ricardo e Gerson Conrad são mais discretas e eles repetem mais o padrão, mudando pouco os traços de uma aparição para a outra.

4.2.4.4 Análise dos movimentos segundo Laban

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vDvjecJQpa4>

Na performance de Ney Matogrosso, a parte do corpo que mais se destaca é o quadril, que se movimenta logo nos primeiros instantes dos vídeos como uma marca registrada, como um primeiro cumprimento do cantor ao público. Outra característica forte, que aparece principalmente nos vídeos 1 e 3 é a total ocupação do espaço cênico que lhe é destinado em movimentos coreográficos constantes.

O rebolar do cantor ocorre sempre de forma acelerada, movimentos rápidos. As performances do período do S&M exigiram um gasto grande de energia, por conta do grau de exigência sempre elevado. Não há muita interação entre os elementos do conjunto, que ocorre na cena pela diferenciação do figurino e da performance de Ney em comparação com as atuações de João Ricardo e Gerson Conrad.

Seguindo Laban (1978), é possível separar alguns momentos de destaque dos vídeos e classificar os movimentos de Ney, além de observar elementos, adereços e movimentos corporais que se repetem, como o já comentado rebolado que logo aos primeiros segundos registra a identidade do cantor:

- Vídeo 1 – aos 17'': Erguer os ombros é uma característica que se repete. Ney vira de lado, ergue os ombros, gira a cabeça e olha por cima dos ombros. Rebola e gira, realiza o movimento de chicotear. Pode-se dizer que a postura é uma preparação. Como um animal se prepara para o ataque, o cantor se prepara para a coreografia. Como é um período de grandes desafios e de testar os limites, a posição pode ser pensada como de desafio, já que ele lança seu olhar para a câmera/plateia. Tal inferência é corroborada por, segundo o artista, terem dito a ele que esse olhar fora considerado subversivo por alguns (VAZ, 1992).

- Vídeo 1 – 1'18'': No momento de maior sensualidade, a luz no estúdio diminui, a coreografia de Ney é mais rápida e com mexida mais intensa dos quadris. Aqui aparece o elemento feminino, pois, na época, homens não rebolavam daquela forma. Ele realiza movimentos que podem ser inseridos nas classificações de golpear, chicotear e torcer (LABAN, ano). São variações entre movimentos fortes rápidos e lentos, uma dança sensual.

- Vídeo 1 – 1'47'': De lado, o cantor dança para a câmera movimentando o quadril nos termos já indicados.

- Vídeo 2 – 20'': Ney rebola de frente para a plateia, olhando para ela. A performance direcionada diretamente para o público é muito comum, pois provoca e instiga a plateia, chegando a descer do palco. Seu movimento pode ser classificado como golpear.

- Vídeo 2 – 41’’: No momento em que fala “sangue latino” pela primeira vez, ele levanta o braço e mantém a mão fechada, num gesto que pode ser interpretado como luta (comum nas passeatas e lutas por redemocratização, por exemplo) e como maneira de mostrar a veia onde corre o sangue latino. Pela força, aparenta ser a primeira interpretação. Da segunda vez que canta o refrão, quase ajoelha e coloca o braço para cima com a mão aberta, sendo o movimento inteiro feito a partir da força do abdome.

- Vídeo 2 – 55’’: Depois das palavras “rompi tratados”, o ritmo de sua movimentação cresce e fica mais exagerada, como se mostrasse a si próprio sua postura transgressora, ele mesmo rompendo as convenções.

- Vídeo 2 – 1’08’’: O trecho “um grito, um desabafo” é cantado em falsete, quase de maneira gritada, fazendo com que a performance vocal seja coerente com a intenção da música replicando o desabafo com o grito agudo.

- Vídeo 2 – final: Aparece aqui uma pose que se tornaria flagrante de sua identidade corporal em cena: corpo em S, cabeça erguida, queixo apontado para o público e o olhar de desafio. Tal postura pode ser lida, nas relações com o contexto do início dos anos 1970, como ação de enfrentamento, posicionamento contrário aos valores estabelecidos, em especial à ditadura militar.

- Vídeo 3 – início: O rebolado aparece nos primeiros segundos, mas o que se vê primeiro é Ney pulando.

- Vídeo 3 – 25’’: A dança é conduzida pela letra da música. Quando canta “vira, vira”, ele gira com o corpo, acompanhando a letra e o ritmo. Na parte melódica (1’25’), mimetiza os passos da tradicional dança portuguesa, só que exageradamente, de forma caricata.

- Vídeo 3 – todo o vídeo: Seus movimentos são pontuados pelos pés. São eles ditam o ritmo, mais até do que o trio quadril-cintura-pélvis.

Podemos concluir que neste primeiro momento, ligado ao surgimento do S&M no início da década de 1970, segundo a classificação de Laban (1978), as qualidades de movimento que ele mais usa são: golpear, chicotear e torcer. Em sua performance, raramente suave, a agressividade com a qual se apresenta faz com que seus movimentos sejam quase sempre fortes, intensos e rápidos. Mesmo seu corpo fazendo curvas e movimentos em S, a força e a rapidez estão mais presentes que a suavidade. É importante

destacar que a energia em sua performance sempre está no limite. Há ainda um tônus que se destaca e uma força no abdome. Os movimentos surgem sempre a partir do centro do corpo, principalmente cintura e pélvis. O mexer a pélvis da maneira como faz é feminino, daí a sugestão de androgenia. A sexualidade presente (até então) de maneira explícita indica o universo do sexo oposto incorporada no próprio cantor.

4.2.5 Apontamentos finais sobre o primeiro momento

Pode-se dizer que a performance de Ney Matogrosso neste primeiro momento se dá na somatória de uma série de parâmetros, desde uma inclinação pessoal à liberação da sexualidade e uma aceitação do nu como sendo algo natural. Aqui lembramos não apenas de sua infância em contato direto com a mata, mas também sua escolha do estilo de vida *hippie*. A performance está também conectada aos fatores históricos, pois o que surge naturalmente vai se intensificando conforme o sistema tentava impedir que acontecesse. A repressão gerava um desejo maior de liberdade e desafio. Conforme Denise Vaz:

Não sei o porquê de começar a se requebrar na frente das pessoas. Mas, a partir do instante em que gerou um desconforto geral e, ao mesmo tempo, uma atração, resolveu desenvolver um trabalho naquele rumo. (VAZ, 1992, p. 55)

Outro ponto que pode ser observado refere-se à própria lógica da indústria cultural, já que o S&M, como um produto dentro da mídia, usou a TV como veículo de divulgação de sua música. O que se esperava em todas as vezes nas quais Ney Matogrosso aparecia à frente do grupo era ousadia. Sempre se esperava mais e não menos, como se o patamar de subversão, sexualidade, experimentação e inovação fosse extremamente alto e que o cantor precisasse manter ou aumentar.

Tanto faz sentido esta lógica, que o artista demorou anos para se apresentar de forma totalmente diferente disso, mantendo por um longo período a performance eletrizante do estilo criado no S&M. Ney construiu um padrão de apresentação, um padrão de ousadia e experimentação que incluía todos os elementos inovadores: nudez, sexualidade, voz e androginia.

4.2.6 Imagens

Figura 4



Nas primeiras apresentações, a nudez já era uma característica da performance

Figura 5



Nesta foto, é possível observar o visual do S&M, a maquiagem adotada pelos três componentes

Figura 6

Nesta imagem, vemos a calça de odalisca que Ney usava nas primeiras apresentações

Figura 7

Visão do público do Maracanãzinho (RJ)

Figura 8

Nesta foto, pode-se ver um pedaço do cenário da apresentação do Maracanãzinho, bem como o figurino completo

Figura 9

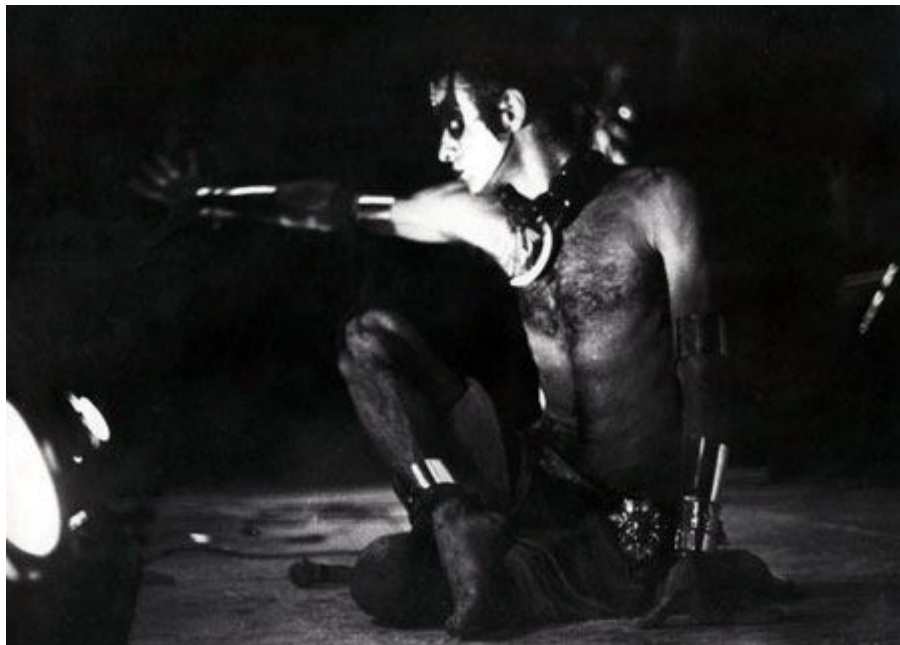
Nesta imagem, aparece um pedaço do painel com a imagem do grupo que compõe o cenário do show do Maracanãzinho e é possível ver as penas de faisão que foram uma das marcas da caracterização de Ney Matogrosso no período do S&M

Figura 10

Nesta imagem, aparece o mesmo figurino do vídeo, podendo observar o movimento das franjas e as cores

Figura 11

Detalhe da performance, o corpo em forma de S é uma característica da performance de Ney

Figura 12

Neste detalhe, é possível observar a maneira como o cantor usa a iluminação na sua performance

Figura 13

Detalhe de pose que Ney realiza ao final de algumas performances

Figura 14

Detalhe de acessório: colar que é usado no primeiro vídeo, complementando a maquiagem de bicho. Neste detalhe é possível ainda observar o quanto a maquiagem em torno dos olhos amplia o olhar do artista

4.3 Pescador de Pérolas: 1987

Diretas já. Abertura política. Morte do presidente Tancredo Neves. Governo José Sarney. Eleições diretas. Constituição de 1988. Muitos acontecimentos políticos em uma década na qual o pop rock e o rock nacional se consolidaram. A televisão comprovava seu poder, não apenas no entretenimento, mas no campo jornalístico também.

Em 1985, o primeiro presidente civil eleito (de forma indireta) indicava o fim da ditadura militar. Tancredo Neves foi escolhido e aclamado pelo povo, porém, faleceu em 21 de abril daquele ano, deixando o cargo para seu vice José Sarney. Seu governo seria marcado pelo triunfo do pensamento partidário da instinta UDN, já que a maioria de seus ministros pertenceu a esse partido. Outra característica era a soma de lideranças vindas de várias regiões do país, dando assim “o *tom nacional* dessa composição que iria marcar o novo momento do país” (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 878).

Sarney tentou ainda retomar o crescimento da economia assolada por uma inflação gigante, mas seu Plano Cruzado foi um fracasso e teve que decretar a moratória da dívida externa, tais medidas aumentaram a pressão social sobre o governo.

A crise do Estado revela-se em todas as suas várias dimensões. A questão da democracia estava posta pelas diversas correntes, mesmo aquelas conservadoras, já que não conseguiam dominar o quadro sócio-político nacional.

[...]

Inquieta e insegura, a sociedade – por suas associações de classe e pelos partidos mais progressistas – aumentou a pressão pela convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte de 1967, legada pelos militares [...] (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 906)

É também neste período que cresce a importante liderança política do metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva, que já vinha mobilizando a população sindical no período de ditadura e, nos anos 1980, amplia sua ação com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT).

O movimento das Diretas Já foi importante por ter mobilizado de forma intensa a população pelo fim da ditadura, pela extinção de prisões arbitrárias, exílio e torturas. Ney Matogrosso participou deste movimento subindo ao palanque junto com outros artistas. A Diretas Já possibilitou reunir ainda mais pessoas para que manifestassem seu desejo de participar ativamente das decisões políticas:

A campanha *Diretas Já*, organizada pelas oposições ao regime, mobilizou amplos segmentos da população brasileira em escala e forma jamais vistas antes. Pois ficara claro que os anseios de parte significativa da sociedade mais uma vez haviam sido frustrados com a eleição indireta, via Colégio Eleitoral; e que até aquele momento, a desejada transição para a democracia não poderia ir além de uma velha “transação”, sob o controle das classes dominantes, fenômeno por demais conhecido na história da Monarquia e da República (LOPEZ; MOTA, 2008, p. 886).

A política, portanto, caminhava por mais um impasse. A luta para transformar o país em uma verdadeira democracia continuaria até a promulgação da constituição e o decreto de eleições diretas que viria a colocar o alagoano Fernando Collor de Melo como primeiro presidente eleito de forma direta, vencendo a liderança popular de Lula.

Os anos 1980 foram ainda a década da moda colorida, cabelos armados, roupas de ginástica, visual futurista e polainas; o game Atari, a apresentadora Xuxa, o programa

Balão Mágico, os personagens Bozo e Fofão, a *dance music*, o *trash*, a banda Menudos, programas como *TV Pirata*, *Armação Ilimitada*, *Perdidos na Noite*, *Cassino do Chacrinha*, *Silvio Santos*, *Chaves*, *Sítio do Pica Pau Amarelo*, uma miscelânea cultural. Um período onde os exageros eram permitidos, as cores estavam na moda. A ideia de fazer um show contido parecia estar na contramão da moda *trash* dos anos 1980.

Neste período vai passando a necessidade de Ney usar sua performance com agressividade, como arma contra um sistema vigente. Além disso, os anos 1980 foram a efervescência do rock brasileiro, um período de grande agitação, no qual o artista opta por ir contra a maré, contra o que se fazia na época e resolve realizar um show com repertório com músicas populares, sonoridade e ritmos mais contidos.

É nesse emaranhado de referências que Ney Matogrosso decidiu mostrar algo diferente em sua carreira. Talvez movido pelas críticas que apontavam o fato de usar fantasias e ter uma performance coreografada e sensual como responsáveis pelo seu sucesso, talvez por ter registrado as palavras que ouvia no início de carreira que ele iria perder a voz por seu timbre ser diferente, muitas vezes considerado forçado, o artista decidiu desafiar-se e *apenas* cantar. Com um grupo de músicos sucintos, figurino clássico (roupa social de cor neutra), repertório selecionado para destacar sua capacidade vocal, Ney Matogrosso buscava com seu novo projeto provar que podia fazer sucesso independentemente dos aparatos externos. Uma reviravolta em sua carreira, no qual nem a gravadora apostava (VAZ, 1992).

4.3.1 Vídeos a serem analisados

Música: *A lua girou*,

Local: Rede Manchete

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=hchfBrSLpnY>

Figura 15

Imagem do vídeo do YouTube

Música: *Alma llanera*, Pedro Elias Gutierrez

Local: Rede Manchete

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=q9TSVEsummI>

Figura 16

Imagem do vídeo do YouTube

Música: *Seleção de canções de Villa-Lobos*, Villa-Lobos

Local: Rede Manchete

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ViCJRMmJKGw>

Figura 17

Imagem do vídeo do YouTube

4.3.2 Análise da performance no show *Pescador de Pérolas*

Nesse momento, já estava estabelecida uma imagem que representa a figura de Ney Matogrosso. Querendo colocar sua voz em primeiro plano para provar para si (e para os outros) que era um cantor acima de qualquer outra coisa, resolve radicalizar e realizar um show sem fantasias, apesar de que, para Ney, nesse momento da carreira, roupa social parece mais com fantasia do que qualquer outro figurino.

Antes de fazer o *Pescador de Pérolas*, Ney foi convidado para participar do projeto *À Luz do Solo* (1986), no qual se apresentou de terno e disse que estava “se sentindo um ET” (VAZ, 1992, p.118). Quando foi realizar seu show, o cantor já se sentia mais preparado, percebia a existência de um personagem também naquela roupa social. Sobre esse aspecto, tanto no que disse para o livro de Denise Vaz quanto em outros depoimentos, Ney Matogrosso oscila entre achar que não havia personagem (afinal, era ele de cara limpa se expondo completamente) e que havia uma personagem, mas que o deixava nu, sem nenhuma máscara para se defender. No entanto, o que aparece com maior frequência é o primeiro aspecto, como o cantor destaca:

Apesar de parecer loucura, eu era mesmo dividido em dois: um para o palco e um para minha casa. E, de repente, percebi surpreso que as minhas duas partes conviviam ali naquele espetáculo, com o artista se revelando somente através da voz, e as emoções sendo

todas da pessoa. Depois de tantos anos, havia conseguido integrar os meus dois lados, levando a pessoa para cantar, e não mais um personagem. [...] O fato de não usar o artifício do personagem fez com que tudo ficasse mais próximo do meu temperamento, e eu fui perdendo o medo e o pudor de me mostrar mais amoroso e suave no palco (*apud* VAZ, 1992, p. 126-127).

É importante destacar que essa mudança de relação com o público significava uma diminuição da sensualidade e principalmente da agressividade. O ataque ficava de lado e entrava em cena um Ney mais suave e aberto às reações da plateia, um Ney que oferecia repertório e performance mais contidos, amenos, carinhosos. Representava um choque entre a figura que surgiu no S&M e a que se apresentava neste show.

4.3.3 Vídeos

Nesse segundo momento, serão avaliados três vídeos do show *Pescador de Pérolas*, gravado para a Rede Manchete. São dessa gravação os vídeos compartilhados no site *YouTube*. Os dois primeiros são mais curtos e apresentam as canções *A lua girou* e *Alma llanera*. e o terceiro é uma seleção de cantigas folclóricas. Um dos destaques será o uso da iluminação para delimitar a performance e também complementar a mensagem.

[...] A luz completa qualquer espetáculo e, embora seja considerada importante apenas por poucas pessoas, é um elemento essencial numa apresentação. Sempre transei minha luz, ou então deu muito palpite desde o tempo do *Secos & Molhados* (*apud* VAZ, 1992, p.138)

A primeira observação ao assistir aos vídeos desse show é a mudança de visual do cantor. Desde o *Secos & Molhados*, Ney seguia a tendência de se apresentar com fantasias, usando a nudez e a sensualidade, criando figuras, personagens.

4.3.3.1 – Vídeo 1: *A lua girou*¹⁷

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=hchfBrSLpnY>

Neste vídeo da canção *A lua girou*, de Milton Nascimento, Ney Matogrosso canta *a cappella*, com um foco de luz em seu rosto formando uma lua cheia. A luz tem cor de luar, um azul prateado. A música é um diálogo entre um homem e uma mulher fazendo uma declaração sob o luar. Para cantar, o artista opta por destacar a lua, sua voz, e por consequência a letra da canção.

Em todos os vídeos, o figurino permanece o mesmo, bem como a maquiagem, ou a falta de maquiagem. Aparentemente, ele usa apenas um leve lápis nos olhos. Os outros músicos usam terno também em tons claros. O uso do terno claro facilita a ação de colorir feita pelas luzes, ou seja, a cor branca da roupa se transforma na cor da luz que incide sobre ela. Em outras palavras, as luzes “pintam” o figurino de Ney.

4.3.3.2 – Vídeo 2: *Alma llanera*¹⁸

Neste vídeo da canção *Alma llanera*, de Pedro Elias Gutierrez, Ney realiza uma coreografia e se solta mais em cena. A luz começa esverdeada e o foco (que é um canhão seguidor com abertura de foco), começa pequeno e se abre conforme ele desenvolve a performance.

Sua coreografia neste vídeo tem mais relação com o ritmo da canção que com a letra. Na letra, o autor fala sobre um homem que nasce na natureza, é irmão dela, vive intensamente suas emoções. O ritmo acelerado do canto e as pausas em cada palavra do refrão (“Amo, lloro, canto, sueño”) ajudam na transmissão da mensagem.

4.3.3.3 – Vídeo 3: *Seleção de canções de Villa-Lobos*¹⁹

Neste vídeo, Ney canta canções selecionadas do repertório de Villa-Lobos: *Terezinha de Jesus*, *O cravo brigou com a rosa*, *A condessa*, *A maré encheu e Passa, passa gavião*. Pode-se ver uma grande variação de tons no momento do canto, permitindo ao cantor experimentar os tons que não usava antes. Ele está sentado em um banco o que limita sua movimentação cênica. Villa-Lobos recuperou essas tradicionais cantigas de roda no início do século XX e interpretou-as de forma diferenciada. Essa recuperação foi ao

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=q9TSVEsummI>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ViCJRMmJKGw>

encontro do interesse maior em redescobrir a tradição musical brasileira. Essa sequência musical foi escolhida por permitir que Ney variasse seu tom vocal alcançando novos registros, desafiando sua capacidade interpretativa.

4.3.3.4 Análise dos movimentos segundo Laban

Para este segundo momento, a análise de movimentos corporais está reduzida, já que, o cantor, com exceção do vídeo com canções de Villa-Lobos quase não se movimenta, o que não impede a análise da expressividade do cantor, mas impede uma descrição completa baseada nas qualidades de movimento de Laban.

[...] Nunca temi o excesso, e sei que o meu caminho profissional revelou-se excessivo o tempo inteiro. O único momento em que tive preocupação com esse meu lado foi no *Pescador de Pérolas*, porque fiquei com receio de me exceder e chocar os outros músicos. E aí eu me segurava mesmo. Podia até ser careta minha, porque o Arthur (Moreira Lima) me pedia para dançar, mas eu ficava com medo de desbundar e agredir os outros artistas com esse comportamento. Essa foi a única vez que me contive em cima de um palco. O excesso é o meu natural (*apud* VAZ, 1992, p. 148).

Na análise deste segundo momento, algumas questões fora do universo da metodologia de Laban são importantes, como a luz e a expressão facial, já que o corpo está contido e limitado a um determinado espaço. Outro detalhe é a escolha do repertório, com músicas de compositores consagrados e arranjos que podem reforçar o desejo do cantor em experimentar novos tons.

Independentemente da pouca movimentação (em comparação ao primeiro momento) é possível identificar movimentos que trazem em sua execução características do Ney Matogrosso de shows anteriores, em especial no vídeo de músicas de Villa Lobos: um olhar, um movimento que escapa dos quadris, uma virada rápida do tronco.

A voz é o destaque desse show. É em *Pescador de Pérolas* que Ney acredita ter conseguido afinar nos tons médios e graves. Logo após sair do S&M, temia não conseguir cantar além dos agudos que usava à frente do grupo (VAZ, 1992). E a voz é um forte elemento de identificação do cantor e de envolvimento na sua performance, podendo

produzir um efeito catártico. Conforme Sergio Bahia, na análise que faz da voz de Ney Matogrosso,

[...] nós não ouvimos a voz, nós *somos* a voz que ouvimos, e da forma como ouvimos. Nós não assistimos ao artista sobre o palco, mas nos transformamos na nossa própria versão do artista que atua e vivencia a canção. E mesmo quando existe uma não identificação ou um repúdio àquilo a que estamos assistindo, esse repúdio só pode dar-se pela experiência de vivermos a *performance* (BAHIA, 2009, p. 140).

O corpo não deixa de ter importância para que a voz apareça (até porque são partes do mesmo todo). Sendo assim, mesmo com a expressão corporal reduzida é possível classificar os movimentos usando a teoria de Laban.

- Vídeo 1 – O destaque total desta música é a performance vocal. Ney Matogrosso usa tons do médio ao agudo quase chegando ao falsete. Por não se mexer em momento algum, mantendo, inclusive, a expressão facial bastante serena, a avaliação aqui passa pela escolha do efeito de iluminação que auxilia em dois aspectos: destaca apenas a cabeça, formando uma lua, e faz com que se preste atenção apenas no rosto de Ney, apenas de onde sai a voz. Essa escolha ajuda o cantor a ficar parado. Qualquer pequeno movimento o deixa no escuro. Essa é uma das grandes alterações na performance do cantor que o público conhecia desde o Secos & Molhados. Ele se propõe a provar que é também cantor, que não depende apenas do formato pop para inovar e fazer sucesso.

- Vídeo 2 – A apresentação inicia com uma luz esverdeada e, quando o foco abre no cantor e ele faz uma pose, o foco abre para seu corpo inteiro. Ele bate os pés como se estivesse sapateando, para em nova pose e depois gira o fio do microfone. Seus movimentos podem ser classificados como chicotear. Aqui, pode-se observar que, apesar de haver coreografia, ela está contida.

- Vídeo 2 – A voz começa de um tom grave e vai subindo até chegar ao agudo. Ney repete essa variação durante toda a canção, experimentando as variações de som que se propôs ao realizar o show.

- Vídeo 2 – A música é mais ritmada, com a presença de percussão e o ritmo latino faz com que o artista dance mais. Mesmo sendo uma dança contida, vemos o movimento dos quadris.

- Vídeo 2 – O foco principal de luz o ilumina da cintura para cima e só abre para corpo inteiro quando sapateia. Neste vídeo, Ney pontua os movimentos com os pés, tenta manter a cintura mais rígida, diferente do seu habitual.

- Vídeo 2 – Em 1’29”, encerra uma estrofe com um grito agudo, alcançando a nota mais alta da melodia. Quebra, assim, com a voz, o ritmo da canção para finalizar em tom grave. Seu último movimento é um chicotear.

- Vídeo 3 – A iluminação é básica: apenas um foco branco no cantor sentado iluminando-o da cintura para cima. O banco no qual se senta limita seus movimentos, sem impedir, no entanto, que dance balançando o banco.

- Vídeo 3 – Entre uma estrofe e outra (e/ou entre uma canção e outra), o foco de luz fecha em seu rosto e a cor que complementa o espaço (além dos focos dos músicos) é rosa, pintando o figurino de Ney. Esse efeito pode ser verificado aos 2’11” do vídeo.

- Vídeo 3 – O foco fechado limita mais uma vez os movimentos do cantor, ajudando-o a manter os movimentos contidos, já que entre uma música e outra o andamento aumenta.

- Vídeo 3 – Em termos de expressão corporal, pode-se detectar movimentos lentos, em especial entre a segunda e terceira música. Ele olha de um lado para o outro realizando uma espécie de cena, como se, em cada olhar, percebesse algo diferente vindo de cada lado. Ele está, nos termos de Laban, deslizando.

- Vídeo 3 – Em 5’29”, é o momento mais agitado da canção, que faz com que Ney se movimente mais, balançando os ombros. Isso lembra as coreografias (em proporção e tamanho menores) da primeira fase. Ele faz movimentos de sacudir, aos 6’18” do vídeo volta esta parte mais agitada.

Vídeo 3 – Na música seguinte, *Passa passa gavião*, a luz pisca e o som aumenta com o ritmo. Ao final do canto, ele faz um movimento brusco, olha para o piano (executando o movimento classificado como sacudir) e, ao final, chuta e soca o ar levantando-se do banco. Usa, portanto, o movimento de golpear.

Neste vídeo, o cantor usa mais os movimentos da segunda parte da tabela de Laban: seus movimentos são mais lentos, suaves e indiretos. Porém, o tônus, a energia gasta para

se conter, muitas vezes supera a energia dispendida para se movimentar e deixar o corpo livre.

4.3.4 Apontamentos finais sobre o segundo momento

Neste segundo momento, a performance de Ney Matogrosso é contida e o destaque vai para a voz e para capacidade individual de interpretar as músicas. É um teste de interpretação, a chance de mostrar que era um cantor. Esse interesse resultou em um espetáculo com músicas escolhidas para trabalhar a voz e mexer menos o corpo. O desafio era encarar o público assim, de cara limpa e performance contida.

[...] O *Pescador de Pérolas*, realizado em 87, assegurou-lhe que era um intérprete e mostrou a clara diferença entre os dois tipos de espetáculos: enquanto os shows com fantasia liberavam uma carga de adrenalina que o deixava hiperexcitado – reproduzir com o corpo o som que ouve é uma atividade que mexe profundamente com Ney –, o *Pescador de Pérolas*, pela reduzida movimentação física e pelo tipo de repertório (que não buscava nada no inconsciente, nem lidava com arquétipos), o mantinha mais sereno. (“Era quase uma sessão de sonoterapia”, brinca rindo.) (VAZ, 1992, p.147)

É possível observar a tensão corporal que esse novo meio de realizar o show provoca, bem como a força para conter os movimentos que estava acostumado a realizar. A voz é testada em todas as suas possibilidades, numa tentativa de encontrar novos tons e maneiras de cantar.

Ao término dessa temporada, algo novo surgia na relação da performance de Ney com o público. Ele passa a ter uma postura não agressiva, encontrando uma forma mais amena de organizar a linguagem da canção pela qual leva sua mensagem (VAZ, 1992). A sensualidade ainda estará presente em todas as suas apresentações, até por ser algo aparentemente natural do artista, mas ele vai passar a diminuir sua agressividade, tornando sua performance mais contida e se apropriando das capacidades de seu corpo e de sua voz. Comprovado o fato de que é um intérprete, independentemente da maneira pela qual decide realizar sua performance (com fantasia, coreografia, mais pop, mais contida etc.), Ney

Matogrosso pode dar o próximo passo e continuar essa linha de apresentação, voltar para a antiga ou mesclar as duas.

4.3.5. Imagens

Figura 18



O figurino dos músicos segue o estilo do cantor, no modelo e nas cores neutras, colaborando para a performance mais contida a que o artista se propõe

Figura 19



Na imagem, vemos o cantor sentado no banco que usa para fazer a apresentação das músicas de Villa-Lobos e que limita a performance de Ney Matogrosso

Figura 20

Nas duas imagens, a neutralidade do figurino colabora para os efeitos de iluminação. A luz *pinta* não apenas o rosto, mas a roupa do cantor também, sem interferências já que o terno é branco

Figura 21

Como destacado na análise, quando canta a música *A Lua girou* a iluminação limita-se ao foco em seu rosto, formando como se pode observar na sombra uma lua e limitando desta forma a performance, já que qualquer movimento faria com que o artista saísse da luz

Figura 22

Mais uma imagem que revela o uso das cores da iluminação. Além disso, nestas duas imagens aparecem as poses que Ney Matogrosso realiza na performance de *Alma llanera* (Vídeo 2)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou traçar um panorama da performance em seu primeiro capítulo, destacando as teorias de Simon Frith (1998), Paul Zumthor (1997 e 2007) e Zeca Ligièro (2011), com o objetivo de auxiliar no entendimento da performance do objeto de estudo: Ney Matogrosso. De Paul Zumthor foi usada a ideia da capacidade oral da performance, do poder que a voz falada ou calada tem para transmitir a mensagem da performance, bem como para transmitir as tradições culturais. Zumthor e Ligièro também trouxeram para o trabalho a visão antropológica da performance, falando sobre a herança indígena e africana. Essas heranças aparecem em Ney Matogrosso e na sua relação com a natureza, com o ancestral. Frith é o autor que fala especificamente do universo da música, que coloca a música pop como sendo o espaço para que o artista desenvolva a performance como desejar, se envolvendo de forma intensa emocionalmente e tendo liberdade de criação. Além disso, ele fala sobre o papel da mídia e a midiaticização da performance por meios eletrônicos. Nesta pesquisa podemos destacar que o uso das tecnologias e das mídias colocadas por Frith como fundamentais para a cena *pop*, são importantes na performance de Ney Matogrosso: uso das câmeras de vídeo que interferem na performance, microfones que possibilitam que a voz seja usada em diversos volumes e tons, televisão como grande meio de divulgação do trabalho do artista e uso da luz como complemento da performance.

No segundo capítulo a vida e carreira do cantor foram expostas de maneira a destacar elementos e situações que contribuíram para a formação do artista que surge em 1973, à frente do grupo Secos & Molhados, e que se desenvolveu em carreira solo até hoje. A infância em Mato Grosso do Sul e a juventude *hippie* que fazem com que ele veja a nudez como algo natural, as experiências com o pai o fizeram ter a disciplina que conduziu sua carreira, neste capítulo é relatado ainda o começo de sua descoberta como artista e também quais foram as referências que o incentivam a se tornar o artista que é. No terceiro capítulo, a análise buscou apontar todos os elementos que influenciaram na execução da performance: o contexto histórico (em especial na primeira análise), os elementos cênicos, as qualidades de movimentos, analisando os vídeos com base na teoria de Rudolf Laban (1978), a fim de destacar todos os fatores inovadores.

A escolha dos dois momentos se deu na busca por inovação, o primeiro, o Secos & Molhados foi selecionado porque o grupo surge na cena musical num contexto de ditadura, levando para a cena uma performance com elementos inovadores: figurino, maquiagem, escolha das músicas (poemas musicados), nudez e androginia do vocalista, comportamento que desafiava a moral vigente. Já o segundo foi selecionado por se tratar de uma inovação na trajetória do artista, é a primeira vez que Ney Matogrosso se mostra sem nenhuma maquiagem, sem fantasias e com um repertório contido, isto seria uma quebra na trajetória de Ney Matogrosso.

O primeiro momento, quando surge com o Secos & Molhados, é uma inovação dentro do campo da canção midiática por trazer uma performance diferenciada para o período com o uso da nudez, da sensualidade, a voz de contra tenor, a androgenia e poemas musicados.

O segundo momento, o show *Pescador de Pérolas* (1987), é uma quebra na carreira de Ney Matogrosso, pois é a primeira vez na qual se mostra sem fantasias, com coreografias muito contidas e quase nada de maquiagem. Se, quando surgiu no Secos & Molhados, houve inovação dentro no cenário da música popular, com uma performance ousada para o período, no segundo momento ele inova dentro de seu próprio universo, da sua carreira, demonstrando mais sua performance vocal do que a corporal, apesar de seu corpo nunca ser anulado totalmente.

Na comparação entre os dois momentos, temos um Ney Matogrosso diferente em cada etapa. Com o S&M, a performance é mais sensual e exteriorizada, há exageros barrocos na coreografia (um excesso de formas, gestos e elementos), em especial com o uso dos quadris, no figurino e na maquiagem e uma voz usada no falsete. No show *Pescador de Pérolas*, o cantor se mostra mais contido no figurino, na maquiagem e na articulação das canções com o corpo. Aqui, a voz é o destaque e o corpo fica, aparentemente, em segundo plano. Sua performance corporal é contida para destacar a voz do cantor.

O objetivo principal da pesquisa era identificar os elementos de inovação na performance de Ney Matogrosso. Para isso, durante a análise foram destacados: sexualidade com características andróginas/femininas (rebolado, maquiagem), corpo seminu, em conjunto com a voz de timbre diferenciado (altura de contra tenor e falsete). Esses aspectos que aparecem no primeiro momento se destacam e inovam a cena musical

por não terem sido encontrados registros semelhantes anteriormente com a mesma intensidade, formato e sucesso de público. Mesmo que suas referências sejam a tropicália, Carmem Miranda e Elvira Pagã, seu trabalho não é uma retomada dessas influências, mas uma construção diferenciada a partir delas, ou seja, a incorporação e miscigenação de elementos dessas performances na sua realização artística. Na relação com o contexto social e cultural do início dos anos 1970, a performance do artista era por si uma maneira de contestação ao sistema repressor vigente, tanto na política (a ditadura militar) quanto na sociedade (a moral e a cultura vigentes). Identificados esses elementos, é possível responder também a pergunta problema: Quais são os elementos de inovação que compõem a performance de Ney Matogrosso, dentro do campo da canção popular, nos dois momentos de selecionados: *Secos & Molhados* (1973/1974) e *Pescador de Pérolas* (1987)?

No segundo momento, é possível voltar às descobertas para a própria carreira do cantor. Ele não inova a cena musical na qualidade e alcance que ocorreu no início, mas marca uma mudança de comportamento performático para destacar apenas sua capacidade vocal, que, por si só pode ser pensada como um movimento diferencial na sua carreira.

Este trabalho buscou contribuir para a análise de um fenômeno midiático na história da música popular brasileira que, num dado momento, se misturou de forma fundamental com a história da política, já que, no período da ditadura militar, as canções de protesto bem como os comportamentos não aceitáveis pela moral vigente eram grandes desafios. Por influência da contracultura e pela tradução brasileira de suas proposições, Ney Matogrosso foi um dos que soube desenvolver o dado performático da linguagem da canção, obtendo sucesso de crítica e de público e tendo suas músicas tocadas em emissoras de rádio e TV, fato que comprova o efeito das mídias sobre a construção, a divulgação e o consumo de sua obra e de sua imagem.

Analisar a performance de Ney Matogrosso no *Secos & Molhados* é contribuir para contar a história da arte no país, bem como a história das lutas contra a ditadura. E a análise do segundo momento também é uma contribuição para a história da música, já que Ney Matogrosso encontra-se entre os grandes artistas da MPB, obtendo sucesso nas vendas de seus discos e nas apresentações de seus shows.

Esta pesquisa deixa espaço para novas descobertas dentro do universo de Ney Matogrosso e da própria MPB, possibilitando outros estudos sobre o uso da arte no período

de exceção, o comportamento como arma de combate ao regime. Possibilita ainda o aprofundamento na função da performance como elemento de contestação.

Além disso, o caminho apontado por Zeca Ligièro em seus estudos possibilita uma pesquisa da brasilidade da performance de Ney Matogrosso, usando os conceitos abordados por ele da nossa herança negra e indígena para avaliar os movimentos corporais do artista dentro de um contexto sociológico, descobrindo ou redescobrando a brasilidade como sendo o ato de mistura e de incorporação de uma série de elementos que vieram de outros povos e culturas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Vera Lúcia Paes de Almeida. **Corpo poético**: o movimento expressivo em C. G. Jung e R. Laban, 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2010.

BAHIA, Sérgio Gaia, **Ney Matogrosso** – ator da canção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2009.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1989.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p. 39-44.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

FONTELES, Bené. **Ney Matogrosso**: ousar ser. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ Sesc, 2002.

FRITH, Simon. **Performing rites**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GIACOMINI FILHO, Gino; SANTOS, Roberto Elísio. Convergências conceituais e teóricas entre comunicação e inovação. In: CAPRINO, Mônica Pergurer (org) **Comunicação e inovação** – reflexões contemporânea. São Paulo: Paulus, 2008. p. 13-33.

JANOTTI JR., Jeder. Música massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. **Comunicação, mídia e consumo**. Vol. 3, n. 7. São Paulo: ESPM, 2006, p. 31-47.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MORARI, Antonio Carlos. **Secos & Molhados**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974. Versão digital disponível em: < <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/livrosm/livro05.htm>> Acesso: 04 fev. 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se: a MPB e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2011.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: Vários autores. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2005, p. 25-30.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, C. F. (coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 161-178.

SILVA, Vinicius Rangel Bertho da. **O doce & o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética e política na música popular brasileira**. 455f. Dissertação (Mestrado em Letras) UFF – Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2007.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____; GOULART, Elias. Tecnologia, comunicação e produção cultural: o exemplo da música popular. In: CAPRINO, Mônica Pergurer (org) **Comunicação e inovação – reflexões contemporâneas**. São Paulo: Paulus, 2008, p. 161-199.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. Música é informação: música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor. In: **Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (Iaspm-AL)**. Rio de Janeiro, 2004.

VAZ, Denise. **Ney Matogrosso: um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção e leitura**. 2ª ed. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

Revistas

ANTENORE, Armando. O novo é ser velho. **Bravo!** n. 129. mai. 2008. p. 29-35.

BARBO, Sérgio. Secos & Molhados: solta os pavões. **Super Interessante**. n. 002a. nov. 1987. Arquivo digital: <<http://super.abril.com.br/cultura/secos-molhados-solta-pavoes-445238.shtml> em 10/02/2013>.

CRESPO, Henrique. Corpo e voz. **Billboard Brasil**. Ed. 16. fev. 2011. p. 30-34.

FAVARETTO, Celso. Tropicalismo. **Ciência Hoje**. n. 284. ago. 2011. p. 22-27.

PASCUETO, Cinthia; JUNIA, R.; MELO, T.; MANERA, R.; KALILI, S; DOMENICI, T. Ney Matogrosso abre armários que nunca abriu em público, **Caros Amigos** n. 135, jun. 2008, p. 31-36.

SABATINELLI, Rodrigo. A volta do camaleão. **Luz & Cena**. n. 103. fev. 2008. p. 33-39.

Fontes Audiovisuais

Ney Matogrosso. **Beijo bandido**. DVD. Canal Brasil e EMI, 2010.

Fontes digitais

<http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/>

ANEXOS

Anexo 1

Relação de trabalhos de Ney Matogrosso de 1973 até 2012.

Obs.: apenas trabalho como cantor: os shows que realizou e os registros em cd que resultaram nas duas caixas que dão conta de toda a sua produção até 2012.

Show:

1973 e 1974 – Secos & Molhados
1975 – Homem de Neanderthal
1976 – Bandido
1978 – Feitiçoc
1980 – Seu Tipo
1981 – Ney Matogrosso (Homem com H)
1982 – Matogrosso
1984 – Destino de Aventureiro
1987 – Pescador de Pérolas
1989 – Ney Matogrosso Ao Vivo
1990 – À Flor da pele
1992 – As aparências enganam
1995 – Estava Escrito
1996 – Um Brasileiro
1999 – Olhos de Farol
2001 – Batuque
2002 – Cartola Ao Vivo
2004 – Vagabundo
2005 – Canto em qualquer canto
2007 – Inclassificáveis
2008 – 2011 – Beijos Bandido

Caixas – obra completa:

Camaleão – 2008 – Universal
Metamorfose – 2011 – Universal

Fonte: <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/shows.html>

Anexo 2

Ficha dos dois momentos

Secos & Molhados – 1974 - show Maracanãzinho – Repertório:

1. Sangue latino
2. O vira
3. O patrão nosso de cada dia
4. Amor
5. Assim Assado
6. Mulher barriguda
7. El rey
8. Rosa de hiroshima
9. Prece cósmica
10. Rondó do capitão
11. As andorinhas
12. Fala

Ficha Técnica:

Ney Matogrosso – Vocal

João Ricardo – Violões de 6 e 12 cordas, Vocal e Harmônica

Gerson Conrad – Violões de 6 e 12 cordas, vocal

Banda: Emilio Carrera – piano acústico, elétrico e percussão, John Flavin – Guitarra, Willie Verdager – Contrabaixo, Marcelo Frias / Norival D'Ângelo – Bateria, Sergio Rosadas (Gripa) – Flauta.

Produção:

Som: Transasom

Luz: Waltur

Operação de Som: Ivan de Souza

Operação de Luz: Walter Brandão

Montagem: Luiz Leme

Cenografia: Vicente Pereira

Direção de Produção: Luizinho Proença

Direção de Promoção: Roberto Lessa

Direção geral: João Ricardo

Fonte: http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/show01_t01.html

Pescador de Pérolas – 1987 – repertório:

1. Batuque
2. Duas contas
3. As rosas não falam
4. O mundo é um moinho
5. Segredo
6. Tristeza do Jeca
7. Da cor do pecado
8. A lua girou
9. Mi par D'udir ancora
10. Quem sabe
11. Adios Nonino
12. Carinhoso
13. Desvairada
14. Lamentos do morro
15. Tarde de chuva
16. Espinha de bacalhau
17. Cirandas
18. Besame mucho
19. Dos cruces
20. Alma llanera
21. Dora
22. Rio de Janeiro
23. Aquarela do Brasil

Bis:

1. Besame Mucho

Ficha técnica:

Ney Matogrosso - Vocal

Banda: Arthur Moreira Lima – Piano, Chacal – Percussão, Paulo Moura – Sax 3
Raphael Rabello – Violão.

Produção:

Produção - Manoel Poladiam
Figurino - Maria José de Souza Coelho
Palco - Cleber Raimundi
Camarim - Francisco Xavier
Secretário - Luiz Clericuzzi (Luizinho)
Administração - Matogrosso Produções Artísticas

Fonte: http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/show09_t01.html