



1

*O cômico na performance artística de Ney Matogrosso** *The comic in Ney Matogrosso`s artistic performance*

Rodolfo Godoi**

* Recebido em: 20.08.2019.

Aprovado em: 15.12.2019.

** Mestre em Sociologia pela UnB.
Professor na Secretaria de Educação
do DF.

Email: rodolfogodoi@gmail.com

Resumo: O artigo aborda a comicidade na performance do cantor Ney Matogrosso, em especial em uma de suas músicas de maior sucesso, “Homem com H” (autoria de Antônio de Barros, composta nos anos 1970). Desenvolvem-se reflexões sobre como a performance artística em questão pode provocar uma inquietação crítica quanto aos padrões sociais de gênero e da heteronormatividade através do humor, mobilizando uma disputa simbólica e se tornando uma referência à memória cultural de grupos LGBTs no país.

Palavras-chave: Ney Matogrosso; performance artística; gênero; sexualidades; humor

Abstract: The article discusses the humor in the performance of the singer Ney Matogrosso, especially in one of his most successful songs, “Homem com H” (authored by Antônio de Barros, on the 1970). Reflections are developed on how the artistic performance in question can provoke a critical unrest regarding the social patterns of gender and heteronormativity through humor, mobilizing a symbolic dispute and becoming a reference to the cultural memory LGBT groups in the country.

Keywords: Ney Matogrosso; performance; gender; sexualities; humor



¹ Agradeço ao Prof^o Dr^o Eduardo Dimitrov (do Departamento de Sociologia/UnB) pelas críticas a este artigo em sua fase ainda inicial.

Do riso e suas possibilidades sociais.¹

Atravessando as culturas e os tempos, rir é uma ação atribuída e pensada de maneiras criativamente distintas. É, para algumas culturas, característica do divino; sendo presente dos deuses aos seres humanos, filosoficamente pode ser o que nos distingue dos animais. Na medicina, pode ser remédio, cientificamente comprovado contra dores, liberador de endorfinas e serotoninas, mas também pode ser distúrbio. Já foi visto como diabólico e como loucura. Ajuda na constituição de identidades, colabora na cisão de grupos e para definir quem somos nós e quem são os outros. Pode ser amargo, perverso e violento. Perseguido em diversos regimes totalitários no século XX, assombrou ditadores. Mas de tanto usado, também pode amenizar, tornar doce as desigualdades e as violências. É também arsenal simbólico altamente comercializado, movimenta valorosas cifras pela sua presença em diversas linguagens - mesmo que desvalorizado em determinados circuitos. Ainda assim, pode ser acolhedor e constituinte de alianças sociais e políticas.

Não há equívoco em entender que o humor se caracteriza fundamentalmente pelo contraste ou desarranjo, contudo esta não é uma propriedade apenas do que é risível. Encontramos-no também nos gêneros trágicos e nos dramáticos. Os contrastes ou dissociações narrativas, imagéticas e sonoras são componentes significativos das construções poéticas, pois adicionam polissemia

de interpretações e associações, enriquecendo as obras com camadas emocionais e simbólicas.

Assim, descreve-se bem a comicidade pela ideia de contraste, mas isso não a caracteriza, necessariamente, de forma distinta de outros gêneros. De todo modo, mais do que insistir nessa querela, busco aqui considerações sobre possíveis rupturas sociais pelas expressões artísticas que provocam o riso, tendo como objeto de análise a performance artística do cantor brasileiro Ney Matogrosso, em especial sua canção mais famosa, “Homem com H”.

Para analisar as relações entre a obra de Ney Matogrosso e transformações sociais no campo comportamental, entendo, assim como Scherchner (1977), uso o conceito de performance, pois nos ajuda a pensar uma gama de ações que vão desde as práticas ritualizadas, passando pelas performances do cotidiano, como pensando também por Goffman (1975), até as cerimônias e eventos de larga escala.

As reflexões aqui apresentadas foram em grande parte desenvolvidas a partir da pesquisa realizada na dissertação de mestrado do autor, "Ney Matogrosso: liberalização sexual, performance artística e disputas simbólicas" (Godoi, 2018). Naquele momento foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com homens auto-identificados como homossexuais e bissexuais que tinham assistido presencialmente aos espetáculos do cantor nos anos 1970 e 1980, também foi realizada entrevista com o próprio



cantor Ney Matogrosso, além de pesquisa de acervo em três grandes jornais brasileiros à época: *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *Correio Braziliense*. A dissertação apresenta ainda análise do espetáculo "Atento aos Sinais", em turnê à época da pesquisa.

Dentro de algumas discussões presentes na dissertação, o risível em suas performances é uma das características elencadas por mim como significativas para entender sociologicamente as relações entre a arte de Ney Matogrosso e o contexto social de liberalização sexual da época e de formação de identidades homossexuais e bissexuais masculinas. Isto é, destaco o risível enquanto um elemento de tensão simbólica nas disputas políticas.

Para pensar tais tensões simbólicas, é importante nos debruçarmos sobre a polissemia de significados que o risível produz, revelando naturezas éticas distintas nas relações sociais em que está envolvido. Se, por um viés, o riso pode fortalecer as relações de poder, por outro, pode revelar tais relações e expô-las ao ridículo, gerando potência transformadora das mesmas.

O humor está ancorado em uma construção histórica, social e coletiva do que é risível, a partir de um compartilhamento de símbolos, signos e significados hierarquicamente distribuídos, organizados e capitalizados no tecido social. Em geral, ao rirmos, anunciamos incompatibilidade de situação, ação, narrativa etc. com os elementos contextuais e a ordem socialmente estabelecida, que por sua vez foram determinadas em relações de poder. O riso possui a capacidade de agir reafirmando e fortalecendo tais relações de

poder já existentes, ou não. É comum apresentar-se com mecânica eficaz, sutil e capilarizada de reprodução social, mantendo o *status quo*. Nesse caso, é de difícil precisão, mas de ampla depreciação quanto aos seus efeitos, sejam eles individuais, quando constrange pessoas em suas relações cotidianas, ou coletivos, se pensados enquanto produtos discriminatórios e estigmatizadores na indústria cultural.

O arcabouço de piadas construído em uma cultura é armado através de forças já solidificadas que garantem sua própria solidez e reprodução temporal no arsenal de gozações e zombarias que emite. É esse próprio arcabouço de piadas que nos permite, sociologicamente, analisar as correlações de poder desigualmente distribuídas que se revelam na produção das piadas. Do que se ri e o porquê se ri podem ser evidência de uma construção histórica e consolidada de dominação social. Assim as piadas, enquanto arsenal simbólico, são em maior ou menor quantidade acumuláveis a partir do histórico desigual de produção e circulação de modelos de sociedade. Uma sociedade historicamente alicerçada no poder dos homens, na heterossexualidade e na cisgeneridade, enquanto formas normativas de existência de todos seus integrantes, terá um repertório rico de piadas que degradam e ridicularizam as mulheres e pessoas LGBT em geral.

Pioneira no estudo das piadas como agentes reprodutoras da LGBTfobia nas escolas, a pesquisa *Juventudes e Sexualidades* (Abramovay, 2004) revelou como, à época, as piadas discriminatórias contra pessoas LGBT nas instituições de ensino



eram fenômeno corriqueiro e normalizado por estudantes, familiares e profissionais. As piadas, personagens cômicos e narrativas engraçadas sobre homossexuais e transgêneros carregam camadas de significados específicas, que associam de forma sutil ou explícita tais identidades à anormalidade, pecado, doença, animalidade, desumanidade etc.

Também a televisão brasileira é marcada historicamente por diversos personagens e narrativas cômicas associadas às pessoas LGBT - em especial homens homossexuais, travestis e transexuais. Em *A Regulação da Sexualidade e da Identidade de Gênero através do Riso: as piadas nas escolas* (Godoi, 2013), analisei, entre outras características, como personagens e narrativas cômicas da televisão brasileira eram traduzidas e inseridas no contexto escolar como artifício de regulação da sexualidade e da identidade de gênero das crianças e adolescentes - marcando, sancionando e direcionando comportamentos e atitudes de todos envolvidos - mas em especial, provocando sofrimento e exclusão de LGBTs.

A performatização cômica, ou teatralização, é evidente na prática de zombaria homofóbica e transfóbica. Para construir a simbologia da homossexualidade masculina ou das mulheres transexuais e travestis enquanto identidades e práticas desviantes, é manipulada uma sequência de atos corpóreos específicos, para gerar uma imagem de descompasso entre uma suposta gestualidade feminina e uma corporeidade masculina, criando assim uma perspectiva de farsa do personagem constituído pelo “ator” homofóbico. Desta teatralização jocosa, podemos entender a

constituição do termo “afeminado” para adjetivar aquele que é feminino, mas não deveria sê-lo. Portanto, se gênero se constituiu a partir de performances sistematicamente reiteradas (Butler, 2003), estas são balizadas, entre outras coisas, também por outras performances zombeteiras, que utilizam do humor para desqualificar algumas enquanto legítimas.

Sabemos, portanto, que a violência simbólica também é exercida pelo riso - com ampla capacidade insidiosa. Mas, para além disso, faz-se necessário entender que o cômico, as piadas e o humor, por si só, não são agentes discriminatórios ou violentos. A potência poética desse gênero expressivo está nas associações contrastantes de sentidos e significados escolhidas. É nessa associação ou contraste que se encontra um posicionamento político a que o emissor, narrador, comediante ou artista decide associar o homossexual, ou mesmo gestos e movimentos corpóreos, por exemplo, revelam sua localização nas disputas de poder e tensões socioculturais.

Rimos daquilo que, em certa medida, parte de um acordo coletivo do que se estabelece como “fora do lugar”. Uma vez que as identidades, comportamentos e práticas socioculturais não heterossexuais são perseguidas e destruídas historicamente, encontramos nesse riso um anúncio normativo e, ao mesmo tempo, uma sanção de quem distancia-se da heterossexualidade e cisgeneridade compulsória. Contudo, tais acordos coletivos não são estáticos, ou mesmo consensuais. São acordos (e desacordos) atravessados por variáveis culturais mais amplas, como as



² O Riso e o Curto-Circuito do Pensamento (livre tradução).

nacionais, temporais, regionais, mas também situacionais - do que rimos em casa, não é o mesmo do que podemos rir no espaço laboral, por exemplo.

Mikhail Bakhtin (2008) nos ajuda a entender como o cômico pode não ser apenas um mecanismo reprodutor social, mas também um agente significativo de subversão social, buscando ir além da dualidade de um riso popular "satírico negativo ou como riso alegre destinado unicamente a divertir" (2008:11). O autor analisa a obra de François Rabelais e mostra como a mesma parte de um conjunto de expressões da cultura popular da Idade Média europeia; os ritos e espetáculos, os carnavais, as obras cômicas em praças públicas e o vocabulário familiar servem a diversas finalidades. Para o filósofo russo, todas essas bebem da fonte própria das performances artísticas na produção de vocabulários, de formas e de imagens da cultura popular na Idade Média europeia.

Por um lado, enquanto a Idade Média era tomada pela seriedade, medo, violência e resignação em suas instâncias oficiais; por outro, o riso popular era uma arma de libertação para o povo. A obra de Rabelais expressava essa força do riso e também agia politicamente, quando realizava ataques cômicos aos dogmas medievais, conseguindo inclusive se manter impune, conforme um dos aspectos significativos realçados por Bakhtin.

Apesar da sua linguagem franca, ele não apenas evitou a fogueira mas, além disso, não sofreu nenhuma perseguição, nenhum aborrecimento por menor que fosse. Evidentemente, ele teve que tomar às vezes algumas medidas de

prudência, desaparecer por algum tempo, atravessar a fronteira francesa. Mas no conjunto, tudo terminou da melhor maneira, e aparentemente sem preocupações nem emoções especiais (2008:234).

A tese de Bakhtin é de que a rejeição da cultura oficial da Idade Média, na Renascença, se deu mediante o riso popular, tendo Rabelais como expoente dessa libertação, que, para Minois (2003:272), é o verdadeiro Marx da Hilariedade. Afinal, vêem nele uma força criadora, em que a vida e a morte se atravessam mediante as formas grotescas, enquanto contestação marginal, blasfemadora e escatológica, rejeitando a cultura da elite. Morte-ressurreição se dão na comicidade, fazendo adubo do que morre para uma nova vida, celebrando triunfo da cultura popular. Em suma, Bakhtin nos ajuda a pensar como o cômico age socialmente para a possibilidade de existência das classes populares na Idade Média europeia - ou grupos identitários, como é o foco neste artigo -, mesmo nas experiências de exploração e dominação, tanto materiais como simbólicas. Isto é, mais do que pensar os aspectos alienantes do entretenimento, que encobrem a realidade e dificultam a ação social transformadora, o cômico também poderia catabolizar morte em vida.

Podemos pensar sobre as disputas políticas do humor - isto é, daquilo que se disputa como legítimo ou ilegítimo, digno ou indigno, moralmente aceito ou não. Mas também sobre as disputas políticas com o humor, portanto de como ele pode ser ferramenta tanto de reprodução como de transformações social, deixando de ser apenas objeto de disputa política, mas agente de disputa política.



Curto-circuito do pensamento

Se, por um lado, o riso pode ser reproduzidor social e agir para a manutenção de valores, e moralidades, por outro, pode ser provocador de transformações. O antropólogo Roger Bastide nos ajuda a compreender o humor enquanto dinamizador social. Vale antes mencionar que sua produção intelectual é marcada pelo pluralismo de influências e pela fuga do cientificismo, abrindo-se para diferentes áreas do conhecimento. O autor caracteriza-se por uma produção de tradição ensaística, típica da Ciências Sociais do início do século XX no Brasil. Para Mária Lúcia Braga (2002), seu trabalho em torno da ideia de “cultura” opõe-se naquele momento histórico das Ciências Sociais no Brasil ao uso da categoria “estrutura”.

Inspirado nesse autor, trazemos uma preocupação sociológica que é ao mesmo tempo atenta às observações controláveis, mas também agregadora das intuições poéticas. Para Bastide (1983), “o dom da empatia deve estar aliado à sensibilidade poética como forma de aproximar o pesquisador o máximo possível de seu objeto”. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1983: 59), o autor afastava-se da Escola Francesa em sua preocupação com a permanência, a partir de um olhar sincrônico com os fenômenos, quase como buscando congelar o tempo. Bastide, assim como eu, apreciava o movimento e a transformação da sociedade.

Em 1970, ele escreve “*Le rire et les courts-circuits de la pensée*”² e descreve uma imagem valiosa para pensar o poder do

riso enquanto transformador das relações sociais. Se nós entendemos que a linguagem é uma construção social, ancorada nas relações de poder histórico-sociais - desigualmente distribuídas na sociedade -, não estática, mas em movimento, podemos imaginá-la, para fins metafóricos, como propõe o autor, que a linguagem é como fios em alta-tensão de uma rede elétrica. As classes de significados e significantes devem correr em sentido correto, com distância segura uma das outras para o bom funcionamento do sistema. Portanto, para nossa metáfora, estamos pensando no ordenamento social - significa entender que o posicionamento das torres, a direção de energia dos cabos, as distâncias, e o próprio significado de “seguro” está decidido pelos grupos sociais dominantes e seus projetos de manutenção de poder.

Ainda assim, nem as sociedades - tampouco as redes elétricas - seguem sempre em ordem. As próprias palavras sequer dão conta de significar o mundo em sua totalidade, e os fios de alta-tensão eventualmente se encontram e fazem com que signos e símbolos distintos (e até opostos) se encontrem. Não muito diferente dos filósofos clássicos acionados no início do texto, Bastide também propõe um tipo de contraste ou oposição em sua metáfora explicativa do humor. O riso efetivaria o encontro das classes de significado e significantes, podendo provocar curtos-circuitos no pensamento, como o encontro dos fios de uma rede de alta tensão. Ou seja, desestabilizaria lógicas comuns de pensamento.



⁴ Nascido em 1938, foi jornalista, escritor e roteirista. Fundador de *O Pasquim*, conhecido como "guru da contracultura".

A trajetória de Ney Matogrosso está marcada por um fascínio, um encantamento do público frente a performance artística singular, que apesar de beber em diversas fontes e referências tanto da época, como anteriores, se distingue pelo seu acesso ao grande público pelos meios de comunicação massivos à época, como rádio e televisão. A poética performática de Ney Matogrosso, gerava potencialmente um atravessamento sensível capaz de promover questionamentos sobre as liberdades dos corpos e das sexualidades, que já estavam apresentadas na sociedade por outros meios. Isto é, no bojo das transformações de comportamento das décadas finais do século XX, diversos artistas e obras de arte catalisaram demandas sociais tensionadas. São como agentes provocadores de curtos-circuitos do pensamento.

Ambiguidade e Carisma

Também partimos de Turner (1982) para endossar nossa argumentação. Em *O Processo Ritual - Estrutura e Anti-Estrutura* (1974), o autor parte de uma análise dos rituais na sociedade Ndembu (situados na antiga colônia inglesa Rodésia do Norte, atualmente Zâmbia) e pensa na relação imprescindível da estrutura social em dialética com uma anti-estrutura social.

O conceito de liminaridade busca delinear um momento especial dos rituais Ndembu, mas também universalizável para outros rituais em diferentes culturas, em especial os rituais de passagem (batizados, trotes, casamentos, funerais etc.), justamente em que se manifestam uma anti-estrutura social. É o tempo-espaço

dentro dos rituais, em que as pessoas não ocupam mais os papéis da vida cotidiana, e constituem coletivamente um outro tempo-espaço. Não estão *nem lá, nem cá*, estão na margem, em um trânsito simbólico. O ambíguo não está determinado por uma qualidade específica, nem um símbolo único, mas brinca com os signos possíveis e impossíveis de uma cultura (Silva, 2005). A liminaridade no ritual carrega estruturas e revela anti-estruturas; é uma negação do que está estabelecido, com uma potencialidade transformadora emergente.

Já para as sociedades industrializadas, as experiências rituais apresentam outras características. Em especial, a arte, a ciência e a religião tornam-se esferas autônomas. O labor se dissocia do prazer e do lúdico, sendo todos esses atravessados por uma economia de mercado. Assim, não é possível pensar exatamente em uma liminaridade ritual e, por isso, Tuner (2012) propõe o termo liminoide, que será fundamental para o desenvolvimento dos Estudos da Performance³.

A dificuldade em marcar o que era a performance artística de Ney Matogrosso e Secos & Molhados está registrado em alguns textos jornalísticos e críticas de arte. Em 1999, a gravadora continental lançou os dois álbuns do Secos & Molhados, que acompanhava texto do jornalista Luiz Carlos Maciel⁴:

Se, naquele tempo, uma nave mãe tivesse pousado, por exemplo, na Praça dos Três Poderes em Brasília e despejasse através de suas portas alguns alienígenas, ela não teria causado um impacto, uma perplexidade e um maravilhamento



que pudessem rivalizar com os provocados pelas primeiras apresentações ao vivo de um novo grupo de música popular brasileira chamado Secos e Molhados. Foi um espanto! O impacto inicial era visual: nunca se tinham visto aquelas roupas, aquelas maquiagens, aquelas cores e desenhos; e mais: a movimentação no palco, em especial a coreografia exótica e sensual de Ney Matogrosso, era simplesmente desconcertante. O impacto seguinte era sonoro, o espanto também era auditivo. O som dos Secos e Molhados surpreendia não apenas pelo timbre e registro insólitos da voz de Ney, mas também impressionava pela sua musicalidade exuberante, nas composições agudas e envolventes, nos arranjos modernos, mas sutis e na qualidade contagiante das interpretações. A fase áurea dos Secos & Molhados é um momento singular da música popular brasileira. E eles só tiveram fase áurea! Surgiram e acabaram logo, para dar lugar a carreiras solo de seus componentes, como se tivessem sido o brilho súbito de um quasar, uma suave explosão, um sonho irrepitível. (CORREIO 24 HORAS).

O texto ficou famoso por conseguir dar conta do surgimento e do grande fenômeno inexplicável que o grupo teve. E, ainda que qualquer obra de arte esteja condicionada por forças sociais, políticas e econômicas, o caráter extra-cotidiano é importante para entendermos o fenômeno do carisma. Assim, retomo Weber (2013: 283) ao afirmar que "o carisma vive neste mundo, embora não seja deste mundo", isto é, a própria qualidade excepcional do carisma vai ao encontro de determinados anseios sociais por transformações sociais. É essa ideia que nos ajuda a pensar as características da arte performática de Ney Matogrosso e sua relação com a transformação de práticas e valores sociais.

O poder carismático não é institucionalizado ou rotineiro. Está fora do tempo-espço cotidiano, estável e minimamente previsível. É instável, ambíguo e em permanente abertura, afastando-se da ordem estabelecida e das correspondências da linguagem a partir de seus signos e significados, burlando os registros e codificações definitivas. "Ney criou perplexidade na mídia. Homem? Mulher? Viado? Sua voz feminina contrastava com seu corpo másculo e peito peludo" (Trevisan, 2011).

Podemos entender que as obras de arte performáticas, como os espetáculos musicais para grandes públicos, efetivam fenômenos liminóides em que anti-estruturas se expressam, sem necessariamente redimirem-se ou se encerrarem com o fim das apresentações. A negação do estabelecido e a potencialidade transformadora que emerge tornam-se instrumentos políticos capazes de provocar formação de identidades, coletivização de experiências, alianças políticas e práticas transformadoras.

É partindo das inquietações teóricas e históricas apresentadas que me apoio para dar uma atenção ao riso como potencial transformador - e não apenas como reproduzidor - das relações sociais, tendo como objeto de análise a performance artística de Ney Matogrosso.

Homem com H

Nascido em 1941, no Mato Grosso do Sul, Ney de Sousa Pereira é filho de pai militar e acaba ingresso na Aeronáutica aos 18



anos justamente para buscar independência (Vaz, 1992). Inicia sua vida artística com o teatro, nos anos 1960 - destaca-se nesse período o aprendizado com a atriz e professora Sylvia Orthof, em Brasília (DF). É a performatividade cênica que marca definitivamente sua carreira como cantor, que ganha notoriedade com o grupo Secos & Molhados, em 1973. Capturados pela indústria cultural, em poucos meses passam a fazer grandes apresentações, participar de programas televisivos e a vender muitos discos, mas o grupo acaba em 1974. Ney Matogrosso decide seguir carreira solo, lançando em 1975 seu primeiro álbum, *Água do Céu - Pássaro*. Foi em 1981 que o xote “Homem com H” se tornou uma marca registrada do cantor e uma das músicas brasileiras mais famosas. Foi composta pelo paraibano Antônio Barros em 1973, já com o desejo que fosse interpretada por Ney Matogrosso, o que só acontece oito anos depois. Em *Canção no Tempo* (2006: 279), Jairo Severiano e Zuzana Homem de Melo detalham a história: “Barros comentou com sua mulher Cecéu: já imaginou aquele cara, magrinho, peludo , cantando ‘eu sô é home’?”

Ainda em 1974, o programa televisivo da Rede Globo, *Fantástico*, veicula partes do show do grupo Secos & Molhados no ginásio Maracanãzinho, na cidade do Rio de Janeiro - marcado historicamente por lotar os 30 mil lugares e deixar outros milhares do lado de fora. As palavras do apresentador são as seguintes:

Você sabe o que é andrógino? O dicionário diz: Andrógino, adjetivo. Hermafrodita, comum ao homem e a mulher, diz-se principalmente das plantas que têm flores masculinas e femininas

agrupadas na mesma espiga. Erra, portanto, quem associa o sucesso fulminante dos Secos & Molhados à andrógina. Ney Matogrosso, o líder do grupo diz que eles existem atrás das máscaras. Afinal, os Secos & Molhados são explosão de um novo caminho musical, ou de um comportamento? (YouTube)

O estilo performático que Ney Matogrosso populariza através de meios massivos de comunicação dialoga com outros artistas do período no Brasil e no mundo, no qual a sensualidade e androginia eram características marcantes. Podemos citar David Bowie, Prince, Boy George e Alice Cooper. Esse último inclusive esteve em Brasília em 1974, próximo à apresentação dos Secos & Molhados. Denise Vaz (1992:100) relata o episódio:

Na época, e durante vários anos, criava-se uma série de dificuldades em Brasília para o trabalho de artistas que atraíssem multidões. O susto, Ney já tinha levado antes, quando viu a manchete escandalosa de um jornal, ilustrada por uma foto sua alternada com outra de Alice Cooper, as duas repetidas várias vezes, com o seguinte título: Andróginos Invadem Brasília.

Em *Devassos no Paraíso - A homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*, Trevisan (2007) descreve e analisa a realidade LGBT no Brasil, em especial sua produção artística e cultural. Assim, nos mostra como, durante o período de Ditadura Militar no Brasil, o termo “desbunde” surge como categoria acusatória de determinadas práticas culturais e artistas, como a de Ney Matogrosso. Artistas e movimentos culturais eram taxados como alienados e alheios às urgências da repressão - especificamente, aquelas e aqueles artistas que não apresentavam



⁵ É ainda em 1975 que Aguinaldo Silva publica *Primeira Carta aos Andróginos*.

⁶ Fenômeno político característico da República Velha (1889 - 1930), mas não restrito a ela. Era centrado na figura dos “coronéis” que dominavam as instâncias municipais, destacando-se a violência e a troca de favores com a máquina estatal.

⁷ **Homem com H.** Nunca vi rastro de cobra/ Nem couro de lobisomem/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Porque eu sou é home/ Porque eu sou é home/ Menina eu sou é home/ E como sou/ Quando eu estava pra nascer/ De vez em quando eu ouvia/ Eu ouvia a mãe dizer/ Ai meu deus como eu queria/ Que esse cabra fosse home/ Cabra macho pra danar/ Ah! Mamãe aqui estou eu/ Mamãe aqui estou eu/ Sou homem com H/ E como sou/ Eu sou homem com H/ E com H sou muito homem/ Se você quer duvidar/ Olhe bem pelo meu nome/ Já tô quase namorando/ Namorando pra casar/ Ah! Maria diz que eu sou/ Maria diz que eu sou/ Sou homem com H/ E como sou. Composição: Antônio Barros

⁸ O aparente descaso, pela posição da música no LP, acontece pela própria incredulidade do cantor quanto ao potencial da música, uma vez que ainda que a letra o interessasse, o gênero do forró não era comum ao seu repertório.

em suas obras menções críticas diretas à ditadura, ou com a seriedade exigida por determinados grupos políticos. Para Trevisan, o grupo Dzi Croquettes, como Ney Matogrosso, Zé Celso e Caetano Veloso seriam referências principais desse movimento de “desbunde”, em que o corpo aparecia como forma expressiva por excelência. Há no desbundar um exagero da bunda, um giro dos interesses para parte do corpo de intensa leitura erótica, mas de ampla possibilidade andrógina, visto que é sensualizado sem necessariamente ser genderizado.

O crítico de cultura da *Folha de São Paulo*, Paulo Puterman, publicou em 1984 texto intitulado "O deboche e a ironia do aventureiro", marcando o novo álbum, então lançado, *Destino de Aventureiro*:

Há algum tempo o Brasil precisou de lições particulares de androginia. Aquela história de “macho pra cá, macho pra lá”, estava um pouco deslocada na era do avião supersônico. Atualmente as coisas andam um pouco diferentes: desde que namorar com a Close é “in” e com a Brunet “out”. Na maioria dos países latino-americanos (Cuba, México, Argentina etc.) o macho ainda é o padrão. Pobre paragens que não tiveram seu Matogrosso. É difícil calcular a importância do nosso Ney Matogrosso no processo de liberalização dos costumes pelo qual passou o país durante a década de 70. O corpo nu e suado de homem, a voz aguda de um ser diferente, revelava uma entidade que não era nem queria ser macho. Não queria ser mulher também. Alguns anos depois quando a “porção mulher”, que até então se resguardava, chegava as paradas de sucesso, através de Super-Homem, a canção de Gilberto Gil. Ney reafirmaria sua posições com “Homem

com H” e “Telma Eu não sou Gay”. Mas que diabos quer este sujeito que não define seu sexo? A resposta está escancarada em *Destino de Aventureiro* (Folha de São Paulo, 1984).

Sua reflexão também nos ajuda a analisar as dinâmicas sociais dos artistas andróginos da década de 1980, e a performance de Ney Matogrosso. Em primeiro lugar, é importante entendermos como a androginia expressa nos palcos pelos artistas citados, tem caráter extra cotidiano, enquanto performance artística destacada do dia-a-dia. Podemos pensar que estão menos associadas à construção de identidades fixas, e mais ao lado do questionamento de padrões de gênero estabelecidos.

Esse questionamento passa quase por uma pedagogia dos palcos, ou de “lições”, como se refere Paulo Puterman. A androginia se apresentava como uma possibilidade de modernização das relações de gênero, ao mesmo ritmo das invenções tecnológicas - como propõe Puterman. Disputa, assim, com as distinções binárias, e a posse das gestualidades e movimentos distintos para homens e mulheres. Em suma, nesse período diversas linguagens⁵ produziam uma estética andrógina que apostava na liberalização sexual coletiva e na bissexualidade potencial de todos seres humanos.

A arte desbundada dos anos 1960 e 1970 no Brasil dialogam com as proposições de Sontag (1987) sobre uma sensibilidade urbana específica nos Estados Unidos, a qual denomina *camp* - também caracterizada pelo exagero, sensualidade, ironia e



⁹ Anos em que as músicas foram gravadas em estúdio pelo cantor.

tragicômico. A ideia de *camp* pode igualmente ser compreendida a partir da ideia brasileira de *afetação*. O desbunde, assim como o *camp*, é exagerado e espalhafatoso, contendo elementos de deboche, de ironia e de exagero estético que são colocados a serviço da auto-ironia, mas também como crítico ao poder estabelecido.

Todos esses são elementos presentes de “Homem com H” - que precisa ser analisado na sua integralidade performática proposta pelo cantor. Isso inclui mais do que a letra em si, como também a melodia, o timbre, os gestos e os movimentos.

Quanto à letra, a canção traz em seus versos trechos de uma outra obra de arte muito importante no Brasil, *O Bem Amado*, do dramaturgo Dias Gomes. A frase "Nunca vi rastro de cobra, nem couro de lobisomem" é dita pela personagem Prefeito Odorico Paraguaçu para responder a seu assistente Dirceu Borboleta, quando este questiona se o prefeito não tinha medo da chegada do famoso cangaceiro à cidade, Zeca Diabo. A trama tem versão original para o teatro e depois para televisão - marcante também por ser a primeira telenovela em cores do Brasil. O mandatário Odorico Paraguaçu tinha práticas políticas típicas do coronelismo⁶ do Brasil interiorano. É com a frase citada acima que o prefeito afirmava sua autoridade, virilidade e poder patriarcal.

Capturada pelo compositor Antônio Barros, a expressão transforma-se em verso na canção mais famosa interpretada por Ney Matogrosso, “Homem com H”⁷, lançada em 1981, como última faixa do lado B do disco, intitulado de forma homônima ao artista⁸.

Ney Matogrosso revela para o entrevistador Pedro Bial (2017) que foi Gonzaguinha quem o incentivou a gravar a música, que lhe disse: "Ney, você é a única pessoa que pode transformar isso em uma outra coisa".

Essa “outra coisa” a que Gonzaguinha se refere é justamente a transformação do significado da letra que a performance de Ney Matogrosso confere à música. De atestado de virilidade, passa para comicidade crítica, num contraste entre corpo-voz e letra. O curto-circuito das correntes de alta-tensão da linguagem acontece pelo contraste entre o que se expressa na performatização corporal e o que se expressa pela letra de Antônio Barros. O corpo esguio, os movimentos sinuosos, os figurinos, a maquiagem e a voz de contratenor do cantor deveriam correr nas linhas de alta-tensão do que socialmente se construiu enquanto feminino. O corpo masculino não dá seguimento a uma performatividade que se espera dele, mas age para fora desses padrões contrastando com uma ode ao masculino e a virilidade performados por um corpo que rompe com tais expectativas.

Se, em *O Bem Amado*, temos um bastião de defesa do território da hombridade e honra masculina, em “Homem com o H” temos a profanação dessa quase sacralidade masculina pela ironia e ridículo. A gestualidade e movimento corpóreo ressignificam as palavras, deslocam significante e significado, borram leituras consolidadas socialmente. Estabelecem verdadeiro curto-circuito do pensamento da ordem de poder vigente. O que é percebido socialmente como frágil, delgado e vulnerável – marcas sociais



esperadas e projetadas às mulheres – irrompe em cena, toma espaço no palco e no foco dos refletores, por meio de um corpo ao mesmo tempo com marcas sociais tanto do masculino como do feminino; estabelece um novo tempo, um impossível. O riso movimenta as estruturas patriarcais da disputa entre Odorico Paraguaçu e o cangaceiro Zeca Diabo. O que antes era instrumento discursivo entre homens donos de terras, corpos e de moralidades, torna-se rebolado.

Essa risada de “Homem com H” só é possível pois se expressa enquanto arte performática, e não enquanto performance social inserida no mundo cotidiano, ordinário e corriqueiro - território em que os fios de alta-tensão da ordem social estão ancorados e solidamente sedimentados. A impunidade do cômico mais uma vez é parceira da provocação transformadora dos costumes. A arte performática faz-se em um tempo-espaço recortado e destacado. O que é anômalo - pois ambíguo - irrompe em cena, toma centralidade e provoca curto-circuitos no pensamento coletivo, abrem-se fissuras no social. “O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social” (Dawsey. op cit: 165).

Considerações finais

Além de “Homem com H”, várias outras canções na carreira de Ney Matogrosso apresentam o humor como característica, destacam-se “O Vira” (1973), “Tropa no Coqueiro” (1976),

“Napoleão” (1980), “Uai uai” (1982), “Por Debaixo dos Panos” (1982), “Jony Pirou” (1982), “Calúnias” (1983), “Pra Virar Lobisomem” (1984), “Tico Tico no Fubá” (2001).⁹ A canção “Calúnias (Telma eu não sou gay)” foi, por exemplo, uma das mais explícitas quanto aos tabus da homossexualidade/bissexualidade masculina. A música é uma paródia cômica da canção “Tell Me Once Again”, na qual um homem pede perdão à parceira por ter se relacionado com um homem.

A arte de Ney Matogrosso expressa um conjunto de relações políticas e sociais da história brasileira, que nos ajudam a avançar em compreensão de diversas searas. Como analisado na dissertação, o artista foi significativo na construção de identidades sexuais dissidentes - marcadamente de homens gays e bissexuais - no período de 1970 e 1980, e também na defesa da liberdade sexual e comportamental do período junto a outros artistas e movimentos políticos.

Contudo, o que destaca a arte de Ney Matogrosso naquele período é justamente a ausência de marcadores identitários explícitos e de um nicho de mercado explorado identitariamente. A amplitude da plateia inclui diversos marcadores sociais, como classe, gênero, idade e origem. Penso que a comicidade performática do cantor era fundamental para que a ambiguidade corporal - ou androginia - pudesse disseminar-se pelos meios de comunicação de massa, atingindo tanto sujeitos desamparados culturalmente, mas também afetando tantos outros para uma inquietação sobre o mundo tal como ele é. Isto é, dá existência



corpórea a corpos proibidos pelo poder patriarcal e heteronormativo, e também pôde desassossegar, por um atravessamento sensível, sujeitos que correspondem às expectativas sociais e que tomam posições privilegiada das mesmas.

Uma vez que os sujeitos sociais existem mediante sua entrada em uma linguagem que o estabelece e torna possível a existência e comunicação, as pessoas LGBT, a rigor, não encontram nos produtos culturais, acessíveis em seu entorno, referências de quem foram ou quem são seus pares. Inseridos, em sua maioria, em uma família e comunidade heteronormativa, patriarcal e cisgênera, não tem sido a instituição familiar, nem mesmo a escolar que garante a fruição artística de linguagens e estéticas produzidas, reconhecidas e celebradas por pessoas LGBT e para pessoas LGBT. A falta de repertório cultural dificulta a produção de solidariedade, de auto-reconhecimento e aceitação de si mesmo, em especial na juventude, momento da vida em que a autonomia do seio familiar busca por comunidades e grupos em que se possa existir em plenitude e amplidão. É, enfim, um estado de falta de referência, de marcos históricos e parâmetros sociais legitimados, do qual chamo de *desamparo cultural*.

Ao mesmo tempo, a obra de Ney Matogrosso se destaca para nossa reflexão sociológica pela não marcação explícita de nichos de mercados consumidores por recortes de gênero, identidades sexuais ou correntes políticas. Sua aceitação por ampla parcela da sociedade, naquele momento, possibilitou a fruição artística de sua

obra em camadas não necessariamente associadas com suas perspectivas filosóficas, e abrindo uma veia de acesso para que os questionamentos - ou faíscas de curto-circuito do pensamento - pudessem se expressar em espaços sociais menos receptivos a isso.

Pensar quais afetos e afetações emocionais organizam nossos modelos sociais nos ajuda a entender o papel das obras de arte no desenrolar político. Safatle (2015) salienta como o medo é afeto que está na gênese das formulações do Estado Moderno desde as propostas do contrato social hobbesiano. O Estado se estabelece como promessa de gestar o medo, uma vez que o outro é sempre um potencial invasor, alguém a quem eu devo temer, e do qual eu tenho que me proteger. Sabemos que o medo é um importante elemento de gestão política e de comportamentos: “De todas as paixões, a que sustenta mais eficazmente o respeito às leis é o medo” (Safatle, 2015: 18). Do lado oposto da corda, o riso pode nos encorajar para o desrespeito à ordem.

Historicamente, o gênero da comédia, em diferentes linguagens estéticas e diferentes momentos históricos e culturais, torna possível a expressão de personagens e narrativas fora dos grupos dominantes. Psicologicamente, é um forte lubrificante social, podendo amenizar situações dolorosas ou violentas. O humor gera uma polissemia de significados que borram as possibilidades acusatórias.

Artaud (1999) também nos leva a uma compreensão política do riso na cena. A sua proposta de teatro da crueldade critica a



racionalidade do mundo e tem influências no dadaísmo e no surrealismo. Assim, mais do que representar uma suposta verdade, o teatro artaudiano é aquele que propõe outros mundos, abala as estruturas sociais vigentes e coloca-se criticamente a elas. A materialidade do corpo, a poética do movimento ou “linguagem concreta” é para ele a essência da arte da cena. “Mais urgente me parece determinar em que consiste essa linguagem física, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra” (Artaud, 1999:36). Assim é possível atravessar o público pelos sentidos. Para Artaud, o riso pode ser anárquico na medida em que viola as normas da linguagem, borra significados, manipula como um malabarista os símbolos – revelando sua arbitrariedade.

Sendo o riso uma marca fortemente humana, tal como a política, descrevemos e analisamos neste artigo como ambos estão atrelados e podem ser engajados para ações de transformação da ordem social, das subjetividades e para a defesa de grupos sociais marginalizados e estereotipados, como a população LGBTs no Brasil. As performances cômicas e risíveis de Ney Matogrosso ajudam a revelar, a expor em público a própria arbitrariedade das construções sociais, desfazendo suposta operação natural dos mecanismos segregadores de gênero e sexualidades, impulsionando politicamente o questionamento da força compulsória das mesmas. O humor enquanto lubrificante pode potencializar a formação de alianças políticas libertárias, em especial por meio de performances transgressoras.

REFERENCIAS

- ABRAMOVAY, Miriam. *Juventudes e Sexualidades*. Brasília: UNESCO, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ARTAUD, Antonin: *Teatro e seu duplo* (o):2: ed: São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. [s. l.]: Editora Universidade de Brasília, 2008
- BASTIDE, Roger. A Propósito da Poesia como Método Sociológico In:Queiroz, Maria Isaura. *Roger Bastide*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Editora Ática. São Paulo, 1983.
- BERGSON, Henri, *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRAGA, Maria Lúcia de Santana. A Recepção do Pensamento de Roger Bastide no Brasil. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 15, n. 2, p. 331-360, Dec. 2000.
- BUTLER, Judith: *Problemas de Gênero: feminismo e subverso da identidade*: Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.
- CONVERSA COM BIAL. *Ney Matogrosso*. Maio de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mfmvcIn2vt4>. Acessado em dezembro de 2019.
- CORREIO 24 HORAS. *Dois LPs dos Secos & Molhados São Restaurados e Voltam às Lojas*. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/dois-lps-dos-secos-molhados-sao-restaurados-e-voltam-as-lojas/> Acessado em março de 2020.
- DAWSEY, John: Victor Turner e Antropologia da Experiência. In: *Cadernos de Campo* n:13 163-176, 2005.



FREUD, S. O Humor. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FOLHA DE SÃO PAULO. *O Deboche e a Ironia do Aventureiro*. Acontece. 1984.

GODOI, Rodolfo. *A Regulação da Sexualidade e da Identidade de Gênero através do Riso: as piadas nas escolas*: 2013. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GODOI, Rodolfo. *Ney Matogrosso: liberação sexual, performance artística e disputas simbólicas*. Dissertação (Mestrado em Sociologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

HOBBS, Thomas. *A Natureza Humana* Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2012.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Bárbara. Performance Studies. In: *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2007.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Editora UNESP. São Paulo, 2003.

QUEIROZ, Maria Isaura. *Roger Bastide*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Editora Ática. São Paulo, 1983.

SAFATLE, Vladimir: *O Circuito dos Afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*: São Paulo: Cosac Naify, 1 edição, 2015.

SCHERCHNER, Richard. *Essays on Performance Theory 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists, 1977.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELO, Zuza. *A Canção no Tempo* (vol.2). São Paulo, SP: Editora 34, 2006.

SILVA, Rubens Alvens: Entre 'Artes' e 'Diências': A Noção de Performance e Drama no Campos das Ciências Sociais: In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n: 24, p: 35-65, jul a dez, 2005.

SILVA, Aguinaldo. *Primeira Carta aos Andróginos*. Rio de Janeiro, Pallas, 1975

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

SUASSUNA, Ariano, *Iniciação à Estética*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011.

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

TURNER, Victor Witter. *O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974

TURNER, Victor Witter. Victor Witter. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications. 1982.

TURNER, Victor Witter. Victor Witter: Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa: In: *Mediações*, Londrina, v:17 n:2 p:214-257, JulaDez, 2012.

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

WEBER, Max: *Ensaio de Sociologia*. 5: ed: Rio de Janeiro: LTC, 2013.

YOUTUBE. *Secos e Molhados - Maracananzinho*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NKCrYCOBq1E> Acessado em março de 2020.