

---

*Alegria carnaval: sujeitos marginais e sexualidade em cena no Brasil: da redemocratização no Álbum Mato Grosso (1982)*

*Joy carnival: subject marginal and sexuality in the scene in Brazil democratization in Brazil, through the performer's Ney Matogrosso in album Mato Grosso (1982)*

Robson Pereira da Silva\*

---

**Resumo:** O presente artigo aborda as apropriações estéticas de Ney Matogrosso, a partir do álbum *Mato Grosso* (1982), em que se investiga indícios e hipóteses de que o artista, sobretudo por suas escolhas estéticas para a construção do álbum, carnavalizou tanto com a tradição quanto com aspectos e desdobramentos da modernidade. Ney Matogrosso propôs um álbum que apresenta, determinada forma, um Brasil festivo em que se revela uma musicalidade plural, a partir da linguagem carnavalizada, ou seja, apresenta uma atualização das identidades sociais brasileiras. Mostraram-se aspectos dessa linguagem, a partir de canções que apresentam características da proposta de vocalização performática do artista, como *Alegria Carnaval*, que traz em uma linha narrativa sujeitos em situação de margem, no Brasil, do processo de redemocratização, como os homossexuais no contexto da emergência da Aids.

**Abstract:** This article discusses the aesthetic appropriation of the album *Ney Mato Grosso* in 1982, which set off the evidence and hypothesis that the artist carnivalized through the aesthetic elements of this work, both with the tradition as aspects and developments of modernity, from your choices to build the album. Ney proposed an album that presents certain way, a festive Brazil, which reveals a plural musicality from carnivalized language. Show aspects of this language from songs that have characteristics that proposal vocalization of performance artist, as joy Carnival that brings in a narrative line, individuals in situations margin in Brazil of the democratization process, as homosexuals in the context of the emergence of AIDS. Thus, with this album the artist presents the multiple facets of social identities in Brazil, which was characterized as a reflection of the work with your text and context.

---

\* Mestrando em História (PPGHIS/UFMG); pesquisa fomentada pela Capes; integrante do grupo de pesquisa Arte.com/UFMT; e-mail: rpsknight@gmail.com

Destarte, com esse álbum o artista apresenta as múltiplas facetas das identidades sociais do Brasil, que se caracterizou como uma reflexão da obra com seu texto e contexto.

**Palavras-chave:** Ney Matogrosso; carnavalização; sexualidade.

**Keywords:** Ney Matogrosso; carnivalization; sexuality.

---

O álbum *Mato Grosso*, do cantor Ney Matogrosso, foi lançado no segundo semestre de 1982, período em que o artista já havia ganhado determinada estabilidade como “fenômeno” de massas, devido, principalmente, à sua consagração na mídia, no cenário da cultura nacional e, também pela abertura de sua *performance* ao mercado cultural internacional, na já consolidada indústria fonográfica no Brasil. (QUEIROZ, 2009).

Também em 1982, quando o Brasil caminhava para sua 12ª participação em Copas do Mundo; ano em que também se inaugurava a maior usina hidroelétrica do mundo – a de Itaipu –, aconteceu a primeira eleição direta para governadores, à luz já das primeiras proposições de eleições diretas, indicadas na emenda proposta pelo deputado Dante de Oliveira, do Estado de Mato Grosso; também já se configuravam os primeiros registros da Aids no Brasil. (ALZER et al., 2000).

*Mato Grosso* é o 8º álbum lançado pelo cantor Ney Matogrosso, contendo nove faixas, canções com características da música *pop*, enfatizando um diálogo com as sonoridades da música brasileira. A capa do disco, com fotografia de Luís Fernando Borges da Fonseca<sup>1</sup> e coordenação gráfica de J. C. Mello, trouxe o cantor caracterizado supostamente como um índio deitado em águas pantaneiras do sul mato-grossense, com o título do álbum abaixo e centralizado.

O artista alega que a proposta do álbum não tem ligação alguma com o Estado de Mato Grosso (uno, antes da divisão do estado), seu estado natal. Ademais, observar-se-á que essa proposta extrapola a proposição do título a um projeto mais amplo, como um compromisso com a linguagem popular, na configuração de uma fórmula para a interpretação do Brasil:



Figura 1 – Capa do LP Mato Grosso (1982) – Fotografia: Luiz Fernandes Borges da Fonseca. (Digitalizada da versão compact disc [cd] relançado em 2008)

Fala do novo disco como de uma nova linguagem especialmente acessível e popular, cada música foi escolhida a dedo, curtida, sem outra intenção que a do gosto pessoal. Foi assim que aconteceu com *Homem com H*. Ele e Mazolla, seu produtor sabe o que vai dar certo. (PRADO, 1982, s. p.).

O cantor também declara em entrevista a Ana Maria Bahiana, no jornal *O Globo*, quando perguntado sobre haver alguma relação aparente com seu estado natal, Mato Grosso:

É “Mato Grosso” no sentido literal do termo: mata espessa, mato grosso mesmo. Tinha na cabeça a imagem da minha terra, com grandes árvores, pássaros, flores. Só que a gente foi fotografar em plena estação das chuvas, o Pantanal estava alagado, daí a gente – eu e o Luiz Fernando, o fotógrafo- resolveu curtir esse lado da água mesmo, as algas... Quer dizer, no fim o que está na capa é mato fino, não é grosso. **Mas não tem nenhuma ligação com o Estado. O repertório é o mais variado possível, exatamente como eu quis. [...] Em comum com o título talvez só tenha mesmo esse bom humor, esse lado meio de duplo sentido malicioso, porque mato grosso, assim isolado, é um pouco malicioso.** (BAHIANA, 1982, p. 3, grifo nosso).

Esse álbum levanta a suspeita de ser um projeto regional; neste momento, a canção nacional abriu espaços para artistas que estavam desenvolvendo essa proposta artística, como Tête Espindola que, lançara também em 1982, o LP (*long play*) *Pássaros na Garganta*, com uma capa que inspira a semelhança da proposta performática da capa de *Mato Grosso*.<sup>2</sup> Também no cenário musical, já começava a despontar o *rock* nacional, que emergiu como um dos representantes dessa cultura *pop* e um novo segmento estético e mercadológico, expressivo de uma nova geração, a geração dos ditos “filhos da ditadura”, o *rock*.

Porém, a capa e o encarte nos orientam a perceber o personagem que dará a linha tênue da proposta performática de Ney Matogrosso na respectiva obra; o índio, que se apresenta como personagem e o primeiro enunciado de uma linguagem visual como prática social, dando a *Mato Grosso* uma expansão de sentido para além da mera relação com seu estado, mas sim com o próprio contexto e com os sujeitos de seu tempo, como os arquétipos e as identidades sociais, pensadas a partir das relações de composição da matriz étnica/cultural brasileira, assim expondo a composição social e cênica da obra.



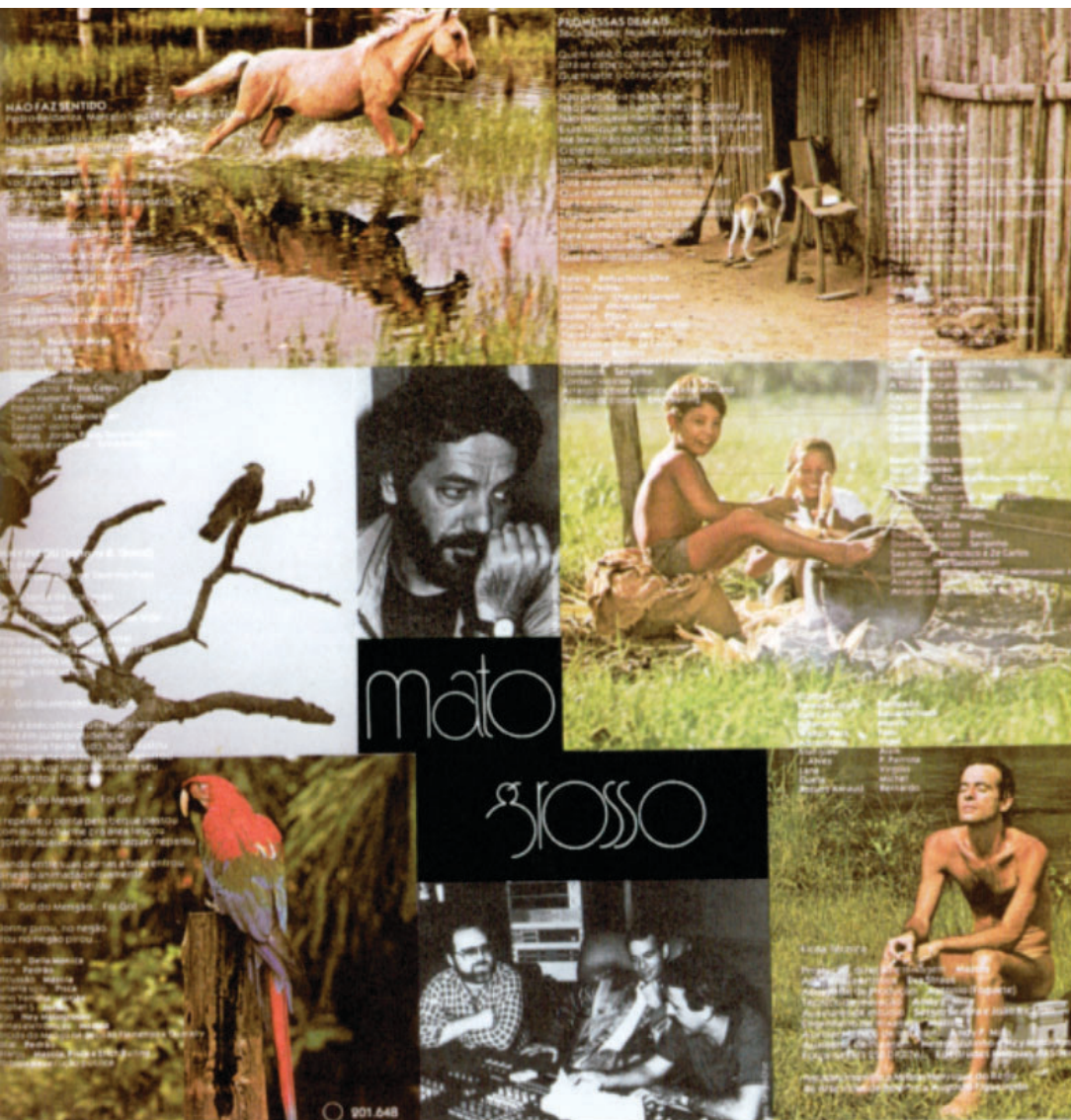


Figura 2A – Encarte do disco Matogrosso (1982). Entre o rural e o urbano. – Fotografia: Luiz Fernandes Borges da Fonseca. (Digitalizada da versão compact disc [cd] relançado em 2008)

A perspectiva conceitual das identidades sociais, no horizonte metodológico de nossa pesquisa, se enquadra no que Roberto DaMatta orienta como a capacidade de identificação, justificativa e singularidade de expressão do ser. Essa tendência relacional, que estas identidades proferem, é um contraste entre os atributos aproximados e distintos, dispostos no campo social, na configuração das experiências humanas, de modo que se difundam fórmulas e mecanismos em torno da produção e percepção da cultura.

A construção de uma identidade social, então, como a construção de uma sociedade, é feita de afirmativas e de negativas diante de certas questões. Tome uma lista de tudo o que você considera importante – leis, idéias relativas à família, casamento e sexualidade; dinheiro; poder político; religião e moralidade; artes; comida e prazer em geral – e com ela você poderá saber quem é quem. Não é de outro modo que se realizam as pesquisas antropológicas e sociológicas. Descobrir como as pessoas se posicionam e atualizam as “coisas” desta lista, você fará um “inventário” de identidades sociais e de sociedades. Isso lhe permitirá descobrir o estilo e o “jeito” de cada sistema. Ou, como se diz em linguagem antropológica, a cultura ou ideologia de cada sociedade. Porque, para mim, a palavra cultura exprime precisamente um estilo, um modo e um jeito, repito, de fazer coisas. (DAMATTA, 1986, p. 12).

Na obra *Mato Grosso*, o artista Ney Matogrosso emite uma atualização das fórmulas, formas de se perceber o Brasil e seus agentes, em um processo estético de avaliar e perceber os modelos sociais existentes, abrindo espaço para a visibilidade de atores sociais deixados fora de cena; atualiza a condição humana destes, reduzindo a “exclusividade do universal”. (DAMATTA, 1986, p. 10). Assim, a arte aponta alternativas para o Brasil da redemocratização, mas pelo procedimento da inversão.

A inversão de sentido posta em *Mato Grosso*, título da obra, se desdobra na concepção do que o artista chama de “mato espesso”; ao invés de aludir-se ao estado, remete-se a plantas agrestes em terreno inculto. Então, a inversão é tida como um mecanismo de carnavalização do que seria o próprio Brasil, intensificado na própria estruturação do texto audiovisual a que esta se destina, no tocante à percepção da dissonância entre o tradicional/arcaico (rural) e ao moderno (urbano), expresso na justaposição entre as fotografias do encarte, que trazem

imagens da vida no ambiente rural/pantaneiro, em contrapelo ao moderno expresso na fotografia dos estúdios de gravação (urbano), juntamente com a imagem do arranjador Cesar Camargo Mariano, como expoente da máxima e moderna música popular brasileira. Há essa perspectiva de embate entre esse binômio arcaico *versus* moderno, retomada em algumas das canções do disco, como *Uai Uai*.

Contanto, a partir disso, investigar-se-á quais arquétipos apresentam uma atualização das formas de perceber as identidades sociais brasileiras, que Ney Matogrosso usou como uma possível “estandardização” no seu discurso performático, como linguagem carnalizada de questões postas em seu contexto como artista e, sobretudo, como agente social, a partir do cômico e do caricatural. Ou seja, considera-se a expressão *atividade artística* na sua dimensão política e reflexiva (sintomática) do seu próprio tempo, na interface de redefinição dos caminhos políticos de um país e de seus cidadãos, até então retidos sob a sombra de uma ditadura civil-militar, que viria encerrar-se, efetivamente, três anos depois do lançamento da obra de Ney Matogrosso.

Desse modo, o riso na ditadura não significa o verbo rir a bel-prazer e de qualquer coisa; o riso é um meio de superar o trágico e refletir as próprias ações humanas. (VIEIRA, 2011). A hipótese desta pesquisa é a de que o artista está rindo por meio da “estandardização” de sujeitos e arquétipos postos à margem, diante da estrutura nacional, na perspectiva política; é o caso dos homossexuais, aos quais este artigo destina seu enfoque. Esses arquétipos no álbum estão expressos em uma relação dialética, pelo carnaval (samba) na canção “Alegria carnaval”. Coloca-nos algumas questões, como: O que está sendo invertido com essa carnalização? Quais são os espaços desses sujeitos? Quem é o brasileiro? O que é o Brasil? O que é o moderno e o tradicional? Como se insere a cultura de massas nesse debate das identidades sociais, se esta apresenta essas discussões para um número cada vez maior de pessoas?

O fato de um artista transgressor estar inserido na Indústria Cultural, como Ney Matogrosso, nos mostra alguns indícios do debate da redemocratização; requer que o historiador busque revelar no campo das resistências, no âmbito da ditadura civil-militar, elementos de dissonância de um discurso que se quer homogêneo no País. Nesse sentido, o cômico e o festivo indicarão outros caminhos pelos quais se deve pensar o Brasil.



Com a análise da obra *Mato Grosso*, percebe-se que tais indícios e elementos apresentam o carnaval como entremeio e espaço de expressão, para a concretude destes emblemas da cultura brasileira, surgidos principalmente pelo discurso da formação da matriz étnica-nacional, calcada na ideia de miscigenação, pensada por intelectuais como Gilberto Freyre.<sup>3</sup>

### **“Quem tá por baixo um dia vai subir...” – Procedimentos performáticos de inversão**

A carnavalização da cultura, mais precisamente na literatura, foi percebida por Mikhail Bakhtin (2010), a partir dos seus estudos teóricos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, com ênfase no contexto de Rabelais, pressuposto que apropria-se para essa discussão proposta sobre o carnaval e a categoria do riso, na constituição do carnaval, como uma festa cultural popular, sendo esta uma expressão muito forte no Brasil. Bakhtin (2010) discute, na obra *A cultura na Idade Média e no Renascimento: François Rabelais*, as inclinações dessa cultura popular calcada no riso; assim, o autor desenvolve o conceito de carnavalização. Tal conceito dialoga com esta obra, a partir do seu significado, que consiste da própria ideia libertária, e a inversão sugerida pelo carnaval, na qual Bakhtin transpôs conceitualmente para a linguagem,<sup>4</sup> “para o autor, o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento em um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo”. (SOERENSEN, 2011, p. 319).

O carnaval é um elemento festivo, estético e dialógico, com uma determinada compreensão de mundo, caracterizando a inversão de diversas maneiras, como o céu vem à terra, mas não o contrário. O carnaval pode ser percebido como uma *performance* cultural,<sup>5</sup> que Bakhtin nos coloca como uma aproximação da vida com a arte, e não o contrário na cultura popular.

No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma, a forma artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele situa fronteiras entre arte e vida. Na realidade é a própria vida apresentada como elementos característico da representação. (BAKHTIN, 2010, p. 6).

A “chave” interpretativa do carnaval e do humor sugerido pelo artista Ney Matogrosso, na época do lançamento da obra, está na inversão que este pode oferecer. Ele desestabiliza a ordem e se entrelaça ao que é oposto do aceitável; assim, o carnaval se concretiza como o momento propício para a transgressão e inversão, incluindo a ascensão do baixo corporal tão evidenciado na obra do artista, sugerindo:

[...] lógica original das coisas “ao avesso” ao contrário da lógica das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face do travesseiro, e pelas diversas paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos, coroamentos de bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como o “mundo ao revés.” É preciso assinalar, contudo que a paródia moderna, puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia a cultura popular. (BAKHTIN, 2010, p. 10).

À vista disso, o carnaval teve historicamente sua proposição performática aos moldes da Idade Média e do Renascimento, como festivo e popular, com uma possível abertura para liberdade e transgressão, alterada pelo racionalismo, a partir do Iluminismo, que propôs uma versão ao riso satírico:

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se de fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integralidade do aspecto cômico do mundo, então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. (BAKHTIN, 2010, p. 11).

A partir das proposições de Rabelais, que na concepção de Bakhtin (2010), irrompe pelo humor a busca de ruptura entre oficial e popular, no que tange à cultura, por meio do carnaval, sendo este o *ethos* da “jovial relatividade”. Destarte, no caso de Rabelais, o oficial era a Igreja Católica Romana e do Sacro Império Romano, enquanto o popular era a das ordens mais baixas expressas no carnaval e na praça do mercado. A função da cultura popular não é apenas a de desmascarar as figuras de autoridades e noções recebidas, mas também deve ser um saudável

antídoto ao embotamento e à secura da cultura oficial. “O humor popular importa em consideravelmente mais do que mera irreverência à repressão. A peculiaridade do riso de carnaval é sua “indissolúvel e essencial relação com a liberdade.” (CLARK, 2004, p.15).

O contexto de Ney Matogrosso, o da reabertura político-brasileira, tem como o campo da ordem (oficial) ainda ações de repressão, como a censura moral, sob o campo das artes, executada por órgãos como a Associação Nacional de Usuários de Rádio e Televisão (Anurt); porém, o artista se utiliza da desordem e das dimensões de cultura popular, no caso o carnaval, embora este já se encontre institucionalizado, na proposição de inversão pelos mecanismos cênicos, que procurou exibir quem até então “estava por baixo”, subjugado pelo mundo oficial: sujeitos marginalizados, como o índio personagem da capa do álbum e do espetáculo *Mato Grosso*.

Questiona-se se estes sujeitos sociais irão “subir”, na condição de uma sociedade hierarquizada; como estes em estado de inferioridade social ficariam naquele novo contexto, que se esboçava na sociedade brasileira. Para isso, o artista se vale de meios performáticos interligados à linguagem do carnaval, sobretudo com a inversão elevada performaticamente na disposição do corpo, como instrumento do ofício de Ney Matogrosso, a pélvis tem pleno destaque na cena. Pois se o “*pau não tá bem duro entorta e cai...ai...*”, como expressa a canção *Uai Uai*, ou seja, o baixo corporal invade a cena completando como conclusão a alegoria das mazelas expostas durante toda a canção, a partir do cômico e do festivo.

O festivo como propulsor do riso se faz como uma ferramenta de liberdade e reflexão, “o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente”. (SOERENSEN, 2011, p. 319).

A inversão se apresenta como um rito,<sup>6</sup> como o espetáculo da vida, em que se definem “personagens”, arquétipos, emblemas, tendo um eixo no tempo e no espaço que propaga determinadas práticas e as legitima, de maneira que difundem no imaginário coletivo para o individual. O carnaval é o rito propício para constituir imagens, ou melhor, identidades sociais, mesmo sendo uma festividade atemporal e que restringe a hierarquia da ordem. DaMatta aponta:

Em outros termos, o domínio dos ritos e das fórmulas paradigmáticas que inventam e sustentam personagens culturais é a esfera daquilo que gostaríamos que estivesse situado ao longo ou mesmo fora do tempo. Daí por que os rituais servem, sobretudo na sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. É como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores. (Damatta, 1990, p. 25).

A carnavalização é como uma experiência ritualística, que propõe reflexões “fundadas na possibilidade de dramatizar valores globais”. (DAMATTA, 1990, p. 25). Podemos colocar o carnaval como um movimento de transgressão “contracultural”, que retira o peso da estruturação social racional, que se expressa nas palavras de Roberto Damatta, como “o ponto-limite da informalidade e, inversamente” (DAMATTA, 1990, p. 43), essa performance se formata próxima das contraculturas mais antigas realizadas pelo homem, nas apropriações de práticas da cultura popular, as quais, aos poucos foram ressignificadas ou marginalizadas pela chamada modernidade.

À vista disso, pode-se traçar a análise da obra *Mato Grosso* por um fio condutor da problemática da identidade social, mediante o paradoxo em torno das esferas do moderno e tradicional; com isso, buscamos compreender como o artista de massa se observa e observa o outro dentro da própria obra, enfatizando a cultura popular e o rir de si, “pois rimos para recompor a própria sociedade”. (SALIBA, 2002, p. 22).

O riso e a carnavalização se complementam e apresentam um efeito significativo na linguagem performática, e seu cerne é o social. Dessa maneira, para sua compreensão, deve-se observá-lo dentro da dinâmica da sociedade, pois é por ela que é gerada sua significação. Esses elementos importantes “são básicos para o entendimento dos modos pelos quais nós definimos como sociedade, povo e nação”. (DAMATTA, 1990, p. 273). Essa definição elucidada por Damatta alude a uma percepção ou atualização do que se entende por identidade social.

### **“Alegria Carnaval” no Brasil da interdição**

A faixa que abre o disco *Mato Grosso* recebe o título de *Alegria carnaval*, composta pelos sambistas cariocas Jorge Aragão e Nilton Barros. Esta canção está estruturada na justaposição de dois gêneros musicais: o

samba e a internacional *disc music*, originada nos clubes de dança norte-americanos, tendo como público sujeitos sociais considerados marginais (TROYÃO, 2012), (negros, homossexuais, etc.), proposta rítmica que invadiu o cenário musical mundial, inclusive o Brasil, principalmente após a exibição da telenovela de Gilberto Braga, *Dancing days* (1976). Já o samba, elemento considerado como tradição na cultura nacional, se entrelaça a uma das matrizes de nossa cultura, a africana. Esta justaposição é o que garante essa proposição da estética *pop* na construção performática da composição desta faixa, como uma primeira atitude estética contracultural, realizada a partir da lógica de justapor um elemento provindo dos Estados Unidos da América, constituído a partir de sujeitos tidos como marginais, com o samba, elemento integrado a outro emblema da cultura nacional, exposto no título da canção, o carnaval.

Essa canção na sua constituição propõe uma possível circularidade cultural,<sup>7</sup> no que tange à melodia, harmonia e ao ritmo na interação dos instrumentos eruditos, como o piano, saxofone, violino, trompete, com instrumentos do *rock* e a cultura popular, como a guitarra, o baixo, a percussão, a bateria e as palmas eletrônicas. Dessa maneira, tal proposição se utiliza de mecanismos que conduzem à construção narrativa, que segue como enredo do carnaval, na investida de “abertura contra as limitações”, geradoras de um sofrer, sendo este o momento e o espaço para as liberdades humanas, um espaço contracultural, no qual Damatta nos coloca, como sendo a abertura dos porões sociais com estereótipos, arquétipos, agentes sociais, que geralmente não estão adequados mediante limitações normativas da sociedade. Esses agentes contribuem para aquilo que Bakhtin (2010) chama de inversão realizada no âmbito público, “no asfalto na avenida em pleno ritmo de samba e verão brasileiros, eles estão totalmente deslocados”. (DAMATTA, 1990, p. 263).

Roberto Damatta nos explica que o carnaval tende a parecer o único momento em que o País parece enxergar aqueles que, por algumas normativas, são colocados à margem; mesmo sabendo de sua existência, os deixa fora, banidos da “peça de teatro”. (DAMATTA, 1986, p. 10). Tais experiências de inversão figuradas na festividade já institucionalizada, nesse contexto emanam uma apropriação da desordem (marginalizados) pela ordem; a cultura oficial repressiva/autoritária configura ações que parecem vender uma ideia de permissividade e igualdade:

Assim sabemos que os heróis do carnaval, isto é, os tipos que denunciam aquele período como “carnavalesco” são os marginais de todos os tipos. Seja por que estão situados nos limites do tempo histórico, como os gregos, romanos e aristocratas de samba, lamê e cetim; seja por que estão situados nos pontos extremos da fronteira, como as havaianas, as baianas, chineses e legionários; seja por que estão escondidos pelas prisões, pela polícia e por nossa ingenuidade, pois aqui temos todos esses marginais, como o carnaval e a sociedade brasileira abrisse suas partes internas, seus porões sociais. (DAMATTA, 1990, p. 263).

A canção expõe a questão da “aparente” permissividade e integralidade entre os sujeitos: *Quero viver a vida / Ir pra avenida com a multidão / Braço e abraço/Mão na mão/ Todo mundo é meu irmão/ Noite ou dia é tudo igual/ Alegria e carnaval*.<sup>8</sup> Esse fragmento mostra que a poética da canção coloca os elementos da ordem e desordem no mesmo meio, a avenida, como a mesma multidão em que todo mundo se faz igual, desse modo efetivando a quebra da hierarquização gerada pela sociabilidade carnalizada.

Essa ideia de ruptura das barreiras postas no cotidiano do mundo oficial é, segundo Bakhtin (2010), na sua análise da cultura popular na Idade Média, transposta pelo carnaval desde o período em que o autor dedica o enfoque de seus estudos; coloca-nos o carnaval como o momento pelo qual “todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados pela vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis de sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar”. (BAKHTIN, 2010, p. 9).

O carnaval, como elemento-chave da construção da proposta performática da canção, expõe o espaço atribuído às experiências humanas que sucumbem pelo cotidiano, mas expandidas pelo ritual de três dias. “O carnaval realmente expressa o ponto limite da informalidade”, a junção entre a ordem e a desordem, da clarividência a dramatização das referidas experiências. Essas dramatizações têm “temas de problemas básicos do cotidiano de uma sociedade” (DAMATTA, 1990, p. 35), como a homossexualidade e a democracia raciais, então consideradas uma ação expressa no carnaval; são aceitas, mas, somente neste momento, como aponta reflexivamente Green (2000); no carnaval se faz a oportunidade de ações como a homossexualidade, tida por vezes, uma “doença”, naquele contexto de patologia da sexualidade no imaginário, liberada e expressa

nessa festividade “a oportunidade anual para que o privado se tornasse mais público”. (GREEN, 2000, p. 34).

Com essa aparente permissividade, faz com que apareçam as contradições do mundo social, oportunizadas pela própria dinâmica da inversão carnavalesca, que Naylor Green nos apresenta, em um trecho da sua obra para *Além do carnaval*:

As imagens contraditórias das festas permissivas do carnaval e a brutalidade dos assassinatos são alarmantes, assim como as tensões entre tolerância e violência e repressão, aceitação e ostracismo estão profundamente arraigadas na história da cultura brasileira. Da mesma forma que o mito – bastante disseminado- de que o Brasil é uma democracia racial obscurece os padrões enraizados de racismo e discriminação, também a noção “não existe pecado ao sul do Equador” esconde o amplo mal-estar cultural diante dos relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo, no maior país da América Latina. (GREEN, 2000, p. 26).

O carnaval vende a imagem da homossexualidade no Brasil como algo pautado na alegria, tida como licenciosa desses agentes marginalizados pela ordem pautada na *heteronormatividade*, que é vigente na organização social brasileira. Essa imagem segundo Green, expõe uma determinada aparência da tolerância sexual e permissiva, que não ocorre efetivamente no cotidiano para além das festividades do carnaval. “A permissividade aberta ao carnaval, assim diz o estereótipo, simboliza um regime sexual e social que aceita a ambiguidade sexual sem restrições, incluindo a sexualidade do homem com homem.” (GREEN, 2000, p. 23). Desse modo, percebe-se que essa canção abre espaço para discussão e reflexão sobre a permissividade momentânea e não duradoura do carnaval, da aceitação dos agentes marginalizados somente nessa época do ano, principalmente pela dinâmica da festa no Brasil, em que estes são apresentados de forma caricatural e representantes de uma performatividade humorística, que deve ser pensada como propõe Green, para além do próprio carnaval.

Elucida-se também que fora registrado, no início da década de 1980, mais precisamente em 1982, o primeiro caso de Aids<sup>9</sup> no País. Então, esta foi firmada e associada à homossexualidade, sendo esta dupla e integrada associação do mal. Destarte, traz desta maneira o carnaval

como espaço onde esse “mal” pode se proliferar, principalmente por homossexuais considerados “malditos detentores e proliferadores dessa maldição”, nesse período em que a doença foi considerada uma doença eminentemente homossexual.<sup>10</sup> Essa proposição preconceituosa, efetivada pela associação entre os homossexuais e o aparecimento da Aids no Brasil, abriu espaço para representações e manifestações calcadas em homofobias e geradoras de um discurso “especulativo de diferentes frentes: moral, cultural, religiosa e político”. (TROYÃO, 2007, p.132). Trevisan percebeu como um discurso neo-higienista:

Portanto, em relação a Aids, e suas implicações culturais se imbricaram com generalizações neo-higienistas, e o resultado foi a equação: todo homossexual dá, logo todo homossexual tem Aids; e a partir dele o vírus se espalhou para toda a sociedade, *perversamente*. Ser homossexual, e fazer uso do seu corpo tornou-se então, um problema de saúde pública. (TREVISAN, 2000, p. 240).

### **“Gente grande pinta e borda pra valer... faz de conta que ninguém viu nada!” – Percepção estética e sintomática do contexto**

A segunda faixa do álbum *Mato Grosso é Uai Uai*, composta pela cantora Rita Lee e seu esposo Roberto de Carvalho, ainda conta com a participação vocal da própria cantora. As parcerias de Rita Lee com o intérprete Ney Matogrosso são de longa data, desde *Bandido*, segundo álbum de Ney Matogrosso.

A introdução da canção é o toque de uma viola caipira, como um prelúdio que liga a construção da narrativa da letra da canção com a proposta performática que decorre nos quatro minutos de duração. O uso da viola caipira nos remete quem será o “personagem” interlocutor da proposta estética e narrativa da canção, o caipira, pois, segundo Ivan Vilela, o indicador maior desse interlocutor é o som da viola. O caipira figura um dos emblemas da cultura nacional, ocasionado também pela miscigenação que inter-relacionou elementos da colonização portuguesa com os nativos indígenas no Sudeste brasileiro, com incorporações africanas do Centro-Sul. Vilela, nessa perspectiva, expõe:



Outra característica da cultura brasileira é a diversidade de influências culturais que se deu com as três etnias e suas culturas que aqui se encontraram e misturaram: o índio, o branco e o negro. Assim apesar da aparente uniformidade cultural citada acima, criaram-se, por razões históricas e sociais, nuances que fizeram com que a chamada cultura nacional fosse sendo formada de modo diverso. Desenvolveram-se características regionais, que fundiam parte da cultura nacional características inerentes à própria localidade. (VILELA, 2003, p.173).

A escrita e a vocalização desta música se apresentam de forma festiva e carnavalizada, na forma coloquial da língua portuguesa, de modo que pareça ser um caipira narrando situações inversas do cotidiano normatizado, sendo esta normatividade estabelecida no mundo moderno, apresentada na canção como a desordem sobre a ordem, a ética e a moralidade brasileira posta em cheque. Essa canção, devido à justaposição dos instrumentos, apresenta certa dubiedade sobre em que gênero a canção está construída, como, por exemplo, após a introdução realizada pela viola. A viola, no segundo tempo, se integra com os demais instrumentos, como triângulo, cobel, bloco coxixi, e o baixo que é a base de todas as canções do álbum, caracterizando esse tempo como um forró; já no terceiro tempo, a canção se apresenta com a junção de saxofone, trombone, trompete e destaca-se a sonoridade do piano.

Nesta canção há circularidade da instrumentalização, mas a estética se mostra próxima de uma *performance* “caipira”, pois se apresenta como uma moda de viola e, a partir da vocalização da poética interpretada por Ney Matogrosso, com sotaque de um suposto caipira do interior, ainda, na construção cênica que a própria composição de Rita Lee, aponta para essa proposta.

A letra expõe as mazelas do comportamento político nas relações cotidianas de diversos setores da sociedade brasileira daquele momento, quando humoristicamente a cantora Rita Lee expressa: *De braço dado com dois soldados (risos)*. Tendo uma similaridade com os mandos e desmandos da ditadura militar, como, por exemplo, a censura que, mesmo com o processo de reabertura política a partir de 1979, ainda estava instalada no Brasil. Esta canção foi vetada de sua execução pública por censura da Associação Nacional de Usuários de Rádio e TV, a Anurt, expresso, na revolta de Rita Lee, declarada à revista *Veja*, em 14 de julho de 1982:

A composição do Conselho Superior de Censura foi profundamente alterada, no final de junho, por um decreto do presente João Figueiredo – mas ninguém esperava que, logo em seguida, houvesse um recrudescimento entre dos censores da Política Federal, passando a tesoura na música, na televisão e no cinema. “Não aceito o veto, vou gravar as minhas músicas e quero ver que o que acontece”, prometeu na última sexta-feira a cantora Rita Lee, reagindo ao corte de cinco das quinze músicas de seu próximo long-play, com lançamento marcado para o final do ano. “Exijo respeito”, protestou Rita, ferida ainda como autora, pelo veto da música *Uai Uai*, que deveria constar no próximo disco de Ney Matogrosso. (VEJA, 1982, p. 25).

Assim, percebe-se as lutas travadas pelos artistas, na pretensão de manter suas ideias e propostas diante de um órgão de censura moral, como já mencionado, a Associação Nacional de Usuários de Rádio e Televisão. Ney Matogrosso, em declaração ao jornal Estado de S. Paulo, apresenta o processo de mutilação pelo qual as canções desse período tiveram que passar, de modo que fossem aprovadas e liberadas para difusão:

Quanto às músicas, ele teve problemas com “Johnny Pirou”, uma versão do clássico do rock de Chuck Berry, Johnny B. Goode, por Tavinho Paes e Leo Jaime e a **modinha caipira** de Rita Lee e Roberto de Carvalho, “Uai Uai”, que teve que ser escrita diversas vezes até ser aprovada. **A Rita me mandou uma maçaroca de estrofes pedindo para ver o que era possível fazer com aquilo. A letra de “Uai Uai”, entre algumas cutucadas e outras, diz: Uai Uai, cuidado que um dia casa cai/ E ai e ai quem tá por baixo um dia vai subir.**” (ESTADO DE S. PAULO, 1982, s.p., grifo nosso).

Okky de Souza, em sua crítica sobre o álbum, ao mencionar *Uai Uai*, a coloca como uma das melhores canções do disco, mas apresenta também as condições às quais a música teve que ser submetida na época de lançamento do disco:

A melhor faixa do disco, porém, é *Uai Uai*, de Rita Lee, proibida pela Censura para execução de em rádio e TV. Nela, pela primeira vez desde a lendária *2001*, defendida pelos Mutantes no Festival da Record de 1968, Rita realiza suas raízes caipiras para compor uma canção. É uma

modinha *humor demolidor* e com ritmo contagiante, que Ney interpreta com impagáveis inflexões na voz. Nem todas as canções do disco são fortes, mas o resultado final é um Ney **moderno**, atual, repórter atilado do que se faz de melhor na música brasileira. (SOUZA, 1982, s.p., grifo nosso).

Com isto posto, pode-se perceber como a crítica lança e define o olhar para o artista, por meio de “interpretações autojustificadoras” (RAMOS, 2002, p. 58-60), que emanam o esforço consciente em produzir dados significativos que auxiliem no processo de recepção do público, não destilando indagações sobre a opção e o modo de construção da obra, ao apresentar indicações interpretativas, dando significado próprio à compreensão alheia, legitimando as expectativas que envolvem autor/obra.

### O Erótico como arma... Ney Matogrosso toca na ferida

*Johnny pirou* é a sétima canção a integrar o álbum *Mato Grosso*, sendo esta uma versão de *Johnny B. Goode* composta pelo cantor, compositor e guitarrista americano Chuck Berry. A versão original trata a história de um caipira analfabeto de Louisiana, que tocava guitarra e se tornou a sensação artística dessa região nos Estados Unidos da América. Essa canção foi uma das mais populares da década de 50.

A versão interpretada por Ney Matogrosso foi composta por Tavinho Paes e Léo Jaime. Tavinho Paes é um compositor da indústria fonográfica, escritor de peças teatrais, romances e poemas, e esteve ligado à chamada “geração do mimeógrafo” da década de 70; roteirista, envolvido com as artes plásticas e editor de jornais contraculturais como *O Pasquim*. Léo Jaime é ator, jornalista e compositor de versões cômicas de *rocks* americanos; foi integrante da banda de *rock* brasileira João Penca e seus Miquinhos Amestrados.

A canção no álbum se apresenta mais próxima do *pop rock*; sua introdução se dá pelo som da bateria que logo mais é integrada com o som da torcida do Flamengo em um jogo contra o Guarany, como está creditado no encarte do disco. A harmonia da canção se dá pelos instrumentos em integração: o piano *Yamaha*, a bateria, o baixo. No refrão essa harmonia sofre a introjeção das palmas eletrônicas que garantem o ritmo da canção. As palmas eletrônicas e o *sample* do som da

torcida do Flamengo, em um jogo, garantem a ambientação da proposta poética do texto dos compositores.

A narrativa do texto traz como trama uma experiência homoerótica vivida por um executivo americano imerso nas tendências do mundo capitalista, com um torcedor negro, em um jogo de futebol entre Flamengo e Fluminense no Maracanã. Esse enredo é transgressor, na medida em que coloca a heteronormatividade em questão, a partir da inversão do pressuposto de que o estádio e jogos de futebol estão postos, no imaginário e na ação social, como um lugar de afirmação e propagação das condutas da heteronormatividade,<sup>11</sup> e tendem a estar em evidência dentro dessa espacialidade; já a proposta da narrativa da canção e da interpretação de Ney Matogrosso inverte essa lógica, colocando esse espaço também como um espaço para a sociabilidade homoerótica.

Naquele contexto de reabertura política, possibilitada concretamente em 1979, ainda sim, a canção *Johnny pirou* teve sua execução pública proibida (rádio, televisão, etc.), pois divergia daquilo que, naquele momento, era como boa moral e bons costumes, principalmente no que diz respeito à família e a outras esferas normativas de cunho social. Houve especulações de que a letra da canção pudesse fazer alusão ao filho do então presidente João Figueiredo, que se chama Jonny e a somar com essa coincidência também era executivo em uma multinacional; na biografia do cantor, a autora Denise Vaz comenta sobre o ocorrido, definindo-o como mais uma realização pautada nos princípios performáticos de Ney Matogrosso:

Movido por um inesgotável sentido transgressor, Ney sempre pontuou em seu trabalho com crônicas bem humoradas sobre os comportamentos e costumes - a forma preferida para criticar a hipocrisia da sociedade. Às vezes, porém, a dose revelava-se forte demais para a saúde e a benevolência da esfera oficial, que acabava recorrendo aos milagres da tesoura ou a interdição expressa. Em 82, quando lançou *Mato Grosso*, uma das faixas trazia uma versão da música de *Johnny B. Good*, de Chuck Berry, que sob a ótica de Léo Jaime e Tavinho Paes, ganhava o nome de *Johnny Pirou*, abordando o controvertido tema do homossexualismo. Já no encarte do disco com a letra das músicas, a versão saiu acompanhada de uma linha adicional, que dizia ser proibida a execução pública; afinal, o filho do presidente João Figueiredo também se chama Jonny e, coincidentemente, trabalhava numa multinacional (como o personagem da música), o que poderia soar como provocação [...] (VAZ, 1992, p. 101).

Ney Matogrosso usa o erotismo como fórmula indicadora do sentido próprio da transgressão às diversas interdições na forma de injunção definidas pela ordem, no caso a ditadura civil militar, “falocracia”, patriarcalismo, normatividades sob o sexo. O mecanismo do erotismo é diferenciado daquele do sexo, mas pode-se utilizá-lo desse como mote apoderado da sexualidade humana, para transgredir o interdito. Bataille afirma que o erotismo é a quebra com o que se encontra em estado fechado, a partir da implosão da interioridade do ser: “Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.” (BATAILLE, 1987, p. 14). O erotismo proposto na narrativa desta canção está na experiência homoerótica, na apresentação do desejo em espaços de sociabilidade, essencialmente de interdição da homossexualidade.

A transgressão se dá por intermédio das condições postas, aquilo que é veemente interdito (o que define o humano imerso na norma); desse modo, a transgressão via erotismo é manobrar / ultrapassar a sexualidade, que é limitada ao interdito, ao autoritarismo. “A transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa. Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente, a transgressão é admitida, frequentemente ela é prescrita.” (BATAILLE, 1987, p. 42).

As informações que levam a perceber a temática da homossexualidade se expressam por meio da narrativa e vocalização cênica, de acordo com o texto dos compositores de *Johnny Pirou* e com a ação performática de Ney Matogrosso; são expostos nos seguintes versos: *Mas naquela tarde tudo, tudo mudou/ Quando um negão na sua cintura agarrou/ E com uma voz muito grossa em seu ouvido gritou.* Consubstanciando a emanação da máxima erótica/ energética do ser, transpondo o limite entre o natural e os constructos sociais, face ao aspecto da ação sexual da natureza humana, o artista viola o regulamento sexual das próprias demandas da ordem, que tornam esse tipo de sentimento humano interdito.

O ápice da ambigüidade, presente no nome da canção, acontece na quinta estrofe; contem em seus versos metáforas que demonstram de forma irônica como a sexualidade pode estar presente no ritual masculinizado do jogo de futebol e em seus jogadores. Estas metáforas antecedem o suposto esclarecimento da proposta performática da canção, que dão à significação a suposta pira do personagem principal da narrativa: *De repente o ponta pelo beque passou/ E com muito charme para área lançou/ O goleiro apaixonado nem se quer notou/ Quando entre suas*

*pernas a bola entrou/ E o negão animação novamente/ A Johnny agarrou e beijou.* Ney Matogrosso, nesse último verso, concretiza a *performance*, fazendo a sonoplastia de um beijo. Este beijo foi creditado também no encarte do álbum. Nessa canção, “o interdito se apresenta para ser violado”. (BATAILE, 1987, p. 43).

Essa canção, diante de parte da crítica especializada, sofreu apontamentos de cunho injuriosos, como os feitos por Castro, que juntamente com as músicas de outros artistas, como Leci Brandão, Raul Seixas, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Pepeu Gomes, foram caracterizadas de forma regulatória, por se tratarem de músicas que quebravam as fronteiras entre o masculino e o feminino, na matéria do jornal *Folha de S. Paulo: O Brasil se rende ao charme da “gay music”*; com sarcasmo o crítico afirma:

Hoje o que não falta é escolha. Em “Jonny [sic.] Pirou”, do ano passado, Ney Matogrosso conta a história do jovem executivo de uma multinacional que, na brabíssima geral no Maracanã, se apaixona por um crioulo com a camisa do Flamengo, que o abraça e / “faz sentir pela primeira vez a sensação de um gol”. Não sei como esses rapazes aguentam [...] Ainda bem que, eventualmente temos como já citado Ney Matogrosso para restaurar o primado da macheza nesta terra. Em “Homem com H”, ele bate no peito pra dizer que “Nunca viu rastro de cobra/ Nem coro de lobisomen/ Se correr o bicho pega/ Se ficar o bicho come/ Por que eu sou é homem/ Sou homem com H”. E todos nós seremos eternamente gratos pela sua inesperada contribuição com ao atual sucesso ao heterossexualismo com o atual sucesso das paradas. “Calúnias” em que ele proclama “Telma eu não sou gay/ o que falam de mim são calúnias/ Meu bem eu parei”. Depois ele jura que “Não é meu esse baby-doll”, para finalmente esclarecer que “Esses rapazes são apenas meus amigos”. Vá ser macho assim lá na Ariola. Mas não adianta a corrente é forte [...] (CASTRO, 1983, p.42).

A partir dessa provocação de teor homofóbico do tradicional crítico de arte Ruy Castro, pode-se notar que artistas de tendências contraculturais trazem à cena musical a quebra das interdições estabelecidas pelo determinador gênero masculino, percebendo assim o processo social que estava sendo delineado pelas movimentações sociais de causas específicas, como a homossexual, no contexto da reabertura política, não somente como um filão comercial de percepção das gravadoras sobre os artistas, como afirma o jornalista.

Ney Matogrosso usou, no começo da década de 80, três vezes a ambiguidade, e a inversão na questão da homossexualidade em músicas, como *Homem com H*, *Calúnias* e *Johnny pirou*; compôs uma estética da inversão frente às pressões do mundo da normativa heterossexual. Desse modo, nota-se que os artistas “coletam” material social para concretizar a materialidade de suas proposições artísticas, como as lutas de afirmação e visibilidade da homossexualidade:

Cabe sublinhar que o movimento de afirmação gay que nascia em fins da década de 1970 no Brasil juntava-se coro com diversas parcelas da sociedade que lutavam pelo fim da ditadura militar instaurada a partir do golpe 1964. Feministas, negros, homossexuais, artistas, sobreviventes dos porões da ditadura, agrupamentos de esquerda estavam juntos, debatendo o retorno à democracia. (SOUZA NETTO, 2009, p. 44).

A canção traz duas dimensões dessas proposições de movimentos, a relação inter-racial trazendo o negro à cena juntamente com a dimensão homoerótica; redimensiona o estádio como espaço de visibilidade e sociabilidade também homossexual, por vezes recebido como filão mercadológico e mera ofensa ao orgulho heteronormativo, como exposto na matéria de Castro. A crítica daquele momento, como expõe na canção de *Ele me deu um beijo na boca*, de Caetano Veloso, também satirizado pelo comentarista supracitado, não toca na poesia, mas, sobretudo, reconhece o peso dessas expressões sob a crise da masculinidade:

E a crítica que não toque na poesia/ O Time Magazine quer dizer que os Rolling Stones/ Já não cabem no mundo do Time Magazine/ Mas eu digo (Ele disse)/ Que o que já não cabe é o Time Magazine/ No mundo dos Rollings Stones Forever Rockin' And Rolling/ Por que forjar desprezo pelo vivos/ E fomentar desejos reativos/ Apaches, Punks, Existencialistas, Hippies, Beatniks/ De todos os Tempos Univos/ E eu disse sim, mas sim, mas não nem isso/ Apenas alguns santos, se tantos, nos seus cantos/ E sozinhos. (VELOSO, 1982, s.p.).

Em suma, observa-se, por meio destas faixas do fonograma, aqui analisado, como também aponta as músicas da crítica de Castro, mesmo que de modo injurioso, mas que permite-nos observar por meio da

estética, e da recepção, como um discurso, embates da constituição da proposta performática contida na sexualidade, que artistas buscaram, em suas músicas, apresentar os sintomas sociais brasileiros, as identidades sociais, na medida em que se oportunizou, também, a visibilidade das mesmas questões pelos movimentos sociais; atualizam-se os sujeitos sociais existentes no cenário nacional.

Porém, esses sujeitos deslocados, em *Mato Grosso* mostram-se, não sob a forma delimitada e consolidada de estereótipos estabelecidos no campo social, mas invertidos pela comicidade, que ri da tradição valendo-se dos próprios estereótipos, que são considerados tradicionais, produzidos na formação da cultura brasileira, como o índio, que Ney Matogrosso personifica na capa do álbum, o carnaval, o caipira e o malandro; ri também das atitudes desses emblemas e arquétipos, diante das condicionantes da ordem, na contraditória modernidade que os suprimiu, mas não conseguiu excluir esses arquétipos e suas atitudes.

### **Promessas demais? – novas fórmulas de identidades sociais para a redemocratização**

Por fim, percebe-se que a cultura de massa e os produtos culturais profere uma forma de saber, na qual o pensamento criativo [*eros*] é a interface do contexto. A validade da obra *Mato Grosso*, mais do que nos apresentar o que cada signo exposto na obra quer nos dizer, ou as alusões que este nos remete, geradora assim de suposições fora do contexto, está no que essa linguagem e seus significados nos transmitem sobre o contexto, o da reabertura política.

O contexto, do qual a obra faz parte e reflete é: Qual a postura que o País tomaria a partir da proposição de uma redemocratização? Concomitantemente, indaga-se a possibilidade de abertura de espaços em que se discutiriam quais seriam as medidas da ordem quanto aos sujeitos marginalizados por ela, como os homossexuais, que começam, neste momento, a ter seu estigma de “malditos” reforçados e tidos como os transportadores do horror de uma doença, a Aids, causando dissonância entre os próprios militantes, na luta de afirmação homossexual, como o caso das dissidências nas pautas de lutas do grupo *Somos*, expressas por Trevisan:



Os últimos ecos que colhi do *Somos* dão uma idéia de como ele perdera definitivamente sua relevância. Com a chegada oficial da Aids no Brasil, nos primeiros meses de 1983, eu e outras pessoas apreensivas com as notícias fomos à sede do grupo, agora já abandonada às traças pelos trotskistas. Queríamos somar esforços de antigos e atuais ativistas para estabelecer uma estratégia mínima frente à doença ainda desconhecida mas fatal, e suas repercussões sociais. Num claro sintoma de enrijecimento burocrático, um porta-voz remanescente do *Somos* respondeu que o grupo **não estava em condições de se preocupar com outras questões não relacionadas com sua própria reestruturação interna. Mesmo porque, emendou ele, essa era uma doença de bicha burguesa, com dinheiro para ir às saunas de Nova York, distante da barra pesada das bichas da periferia.** (TREVISAN, 2000, p. 360).

Souza Netto (2011), em sua tese, ao analisar as conjunturas que estremeceram a solidez do grupo de afirmação *Somos*, apresenta que a principal característica propositora dessa dissidência, que consiste na discordância das formas de resistir e combater as forças opressoras e repressoras da sociedade vigente no Brasil daquele contexto, cindida entre as lutas coletivas que sugeriam atrelamento com outras causas sociais, ou autonomia da afirmação homossexual:

Um tema caro ao grupo, para além da liberdade individual de cada uma em expressar sua sexualidade de forma como lhe apetecesse, era o da autonomia do movimento frente a qualquer luta “maior”. A esquerda brasileira do período tinha ideias bastante claras- assim como os homossexuais do Somos – sobre a nefasta que era a Ditadura, porém, havia discordância quanto às formas de lutar contra ela. Por outro lado, a possibilidade de atrelamento do grupo a alguns agrupamentos de esquerda, como era o caso da Convergência Socialista, que começava a se instalar-se no interior do Somos, causava grande incômodo em significativa parcela de seus integrantes. As disputas giravam em torno da díade autonomia/atrelamento. [...] O próximo a fechar as suas portas seria o jornal *Lampião da esquina*. As primeiras páginas da história dos movimentos de afirmação homossexual brasileiros foram viradas. (SOUZA NETTO, 2011, p.150).

Ou seja, a obra *Mato Grosso*, mais do que responder ou dialogar com os problemas da própria obra, pelo fato de se, regional ou nacional, amplifica as concepções de sujeito, suas identidades sociais e suas formas

de se perceber e analisar, também, as condicionantes de sua atuação, as possíveis transgressões operacionalizadas pela comicidade/erotismo, sendo estas as formas pelas quais o artista buscou perceber e reformular os estereótipos produzidos em nossa cultura. Ney Matogrosso tomou a irreverência como missão, a fim de, libidinosamente, colocar a margem para o centro da cena da reabertura política.

## Notas

---

<sup>1</sup> As fotografias realizadas em Bela Vista/MS no Pantanal, que não utilizadas na *performance* da capa de *Mato Grosso* estão dispostas em um livro de fotografias, que contém fotos de ensaios feitos na carreira de Ney Matogrosso, por Luiz Fernando Fonseca, lançado em 2002. (FONTELES, 2002).

<sup>2</sup> Essa semelhança é oportunizada, pois trata-se do mesmo fotógrafo para ambas as capas.

<sup>3</sup> Essas ideias começam a efervescer entre o fim do século XIX e meados do século XX, sendo o conceito de mestiçagem pensado sob a forma cultural. Parte-se do princípio de que até que ponto as identidades e as culturas mantêm seus elementos de origem, ou até que ponto esses elementos são identificados como pertencentes a tais grupos e qual a contribuição ou o motivo para atraso ou progresso brasileiro. As reflexões que Gilberto Freyre sugere indica a seleção feita por arquétipos de sujeitos do Brasil colonial; desse modo, o autor sugere certa mestiçagem e “adaptação cultural” que desembocariam em alguns símbolos tidos como constituintes da singularidade brasileira.

<sup>4</sup> Compreendemos, a partir da seguinte afirmativa: “Bakhtin chama de ‘carnavalização’ da literatura a transposição da linguagem do carnaval à linguagem literária, que se reflete em várias formas simbólicas (ações da massa, gestos individuais, etc.), unificadas pela visão comum do mundo que [tem] toda a expressão.” (PONZO, Augusto. Bakhtin e Propp: festa, carnaval e literatura. In: \_\_\_\_\_. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia*

contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008).

<sup>5</sup> Apoiamo-nos, neste quesito na percepção interdisciplinar que esse termo pode emitir: “*Performances Culturais* expressam-se, apresentam-se *por meio da forma*, materialidades corporais e gestuais que envolvem relações em ato. Por sua natureza simbólica e experiencial estabelecem relação com a teatralidade.” (CAMARGO, 2011, p.11).

<sup>6</sup> “Ritual- espetáculo, ideias concreto-sensíveis vividas e interpretadas na própria forma da vida, formadas e conservadas no curso de milhas de anos, no seio das massas populares da humanidade...” (BAKHTIN apud PONZO 2008, p.172). O riso ritual, ou o carnaval-espetáculo, está ligado ao ato de reproduzir os símbolos da força produtiva em forma satirizada. (PONZO, op. cit., 2008).

<sup>7</sup> A própria dinâmica invertida do carnaval permite essa ideia de circularidade, que Roberto Damatta, expõe: “O ponto a ser observado é o que a chamada alta cultura não é inventada no ar, mas guarda uma relação com a cultura popular; um elo de reforço, neutralização ou franca inversão, sendo suas relações muito complexas, o que implica deslocamentos e ciclos, com formas sociais saindo de domínio para serem consumidas embaixo, ou vice-versa.” (DAMATTA, op. cit., p. 272).

<sup>8</sup> Fragmento da música “Alegría carnaval” (J. ARAGÃO e N. BARROS).

<sup>9</sup> No Brasil, em meados da década de 1980, Hebert Daniel destacava que “cada cultura constrói a sua Aids própria e

específica. Bem como as respostas a ela”. (GALVÃO, Jane. *AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia*. São Paulo: Editora 34, 2000). Nessa obra, Jane Galvão apresenta que AIDS teve além das abordagens do campo da saúde, também impactos sobre a cultura, religião e todas sob a égide da difusão, sobretudo na imprensa, como na obra da autora em evidência. Na década de 1980: “Enquanto isso, a Aids ia abandonando o dourado reduto do *jet-set*, aclimatando-se nacionalizando-se iria adquirir características propriamente brasileiras na sua difusão.” (PERLONGHER apud GALVÃO, 2000, p. 17). Além de uma construção histórica e social na fabricação de uma epidemia, fora também uma construção cultural de luta e preconceito expostos no Brasil da década de 1980.

<sup>10</sup> “De fato, a Aids, como praga gay, foi interpretada erroneamente como punição pela liberação sexual dos anos sessenta e setenta, quando a promiscuidade atribuída aos homossexuais [que teriam] espalhado a doença [...]. O próprio fato da AIDS, ter tido um nome prévio relacionado aos gays – GRID (*Gay Related Immune Deficiency*) – foi responsável por inúmeros paradigmas criados para associar a causa e sua disseminação da doença como responsabilidade dos homossexuais.” (SILVA, 2007, p. 135-136; TROVÃO, 2012, p. 128).

<sup>11</sup> No futebol e em suas interatividades, tivera sua estrutura constituída para representar e reforçar os valores da masculinidade, como afirma Marco de Almeida Betitine e Alexandre da Silva. Esses autores veem o futebol como refúgio do macho que carrega atributos de uma sociedade masculinizada com prontidão para a segregação e violência contra o que difere de sua normatividade por intermédio da homofobia. (ALMEIDA, 2012, p. 301-321). A homofobia como prática no cotidiano social é resultado, na perspectiva do autor, como fruto da crise do “macho”, “é um produto social derivado de uma construção mítica da sexualidade humana a partir das justificativas médico-legalistas, dentro de uma cultura assentada em princípios religiosos. Isso é um produto do modelo heteronormativo surgido apenas no século XIX, o que vive em crise relativa à sua hegemonia e estrutura na sociedade. (GUASCH apud ALMEIDA; SOARES, op.cit., 2012, p. 306). Sobre a crise da masculinidade estabelecida pelas condições apontadas pelo próprio gênero masculino que, por vezes, violenta devido às consequências de suas normativas, os próprios heterossexuais e aqueles que tais condições tendem a subjugar, por não se enquadrarem a seus opressores regimentos sociais. (TREVISAN, 1998).

## Referências

---

- ALMEIDA, Marco Bettine; SOARES, Alexandre da Silva. O futebol no banco dos réus: caso da homofobia. *Revista Movimentos*, Porto Alegre, v. 18, n. 01, 2012, p. 301-321.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. Senac-Rio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Almanaque anos 70: lembranças e curiosidades de uma década muito doída*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (Org.). *Performances culturais*. São Paulo: Hucitec; Goiânia: PUC/Goiás, 2011.
- CASTRO, Ruy. O Brasil se rende ao chame da “gay music”. *Folha Ilustrada*, São Paulo: Folha de S. Paulo, 5/10/1983.
- CENSURA. Tesoura na mão, mais cortes na música, TV e cinema. *VEJA*, São Paulo: Abril, p. 25, 14/6/1982.
- CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michel. Rabelais e seu mundo. In: \_\_\_\_\_. Trad. de J. Guinsburg. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DAMATA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.
- ESTADO DE S. PAULO. Ney Matogrosso, o sucesso em terra portuguesa. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Grupo Estado, 28/10/1983.
- FOLHA, setembro de 1982. Disponível em: <<http://neymatogrossobauderaridades.blogspot.com.br/2008/08/matogrosso.html>>. Acesso em: 4 ago. 2013.
- FONTELES, Bené (Org.). *Ney Matogrosso: ousar ser*. São Paulo: Sesc, 2002.
- GALVÃO, Jane. *AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.
- PAINEL DA ILUSTRADA. Ney censurado. *Folha Ilustrada*, São Paulo: Folha de S. Paulo, 2/11/1982.
- PONZO, Augusto. Bakhtin e Propp: festa, carnaval e literatura. In: \_\_\_\_\_. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2008.
- QUEIROZ, Flávio de Araújo. *Ney Matogrosso: sentimento contramão transgressão e autonomia artística*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará: Fortaleza, 2009.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOERENSEN, Claudiana. Cultura a carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. *Revista Travessias*, v. 5, n. 1, 2011.
- SOUSA NETTO, Miguel Rodrigues de. *Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambiguidades e paradoxos*. 2001. Tese (Doutorado em História) –

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

SOUZA, Okky de. Encaixe perfeito – Ney finalmente equilibra técnica e emoção. *Véja*, São Paulo: Abril, 28/7/1982.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TREVISAN, João Silvério. *Seis tiros num buraco só*: a crise da masculinidade. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. *O exército inútil de Robert Altman*: cinema e política. São Paulo: Anadarco, 2012.

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

VELOSO, Caetano. *Cores, nomes*. [Compact disc]. Rio de Janeiro: Universal Music, 2008. (Álbum originalmente lançado e produzido em 1982).

VIEIRA, Thais Leãa. *Allegro ma non troppo*: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (Org.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2003.