

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NEY MATOGROSSO: LIBERALIZAÇÃO SEXUAL, PERFORMANCE ARTÍSTICA E
DISPUTAS SIMBÓLICAS

Autor: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Brasília, 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

NEY MATOGROSSO: LIBERALIZAÇÃO SEXUAL, PERFORMANCE ARTÍSTICA E
DISPUTAS SIMBÓLICAS

Autor: Rodolfo Luiz Costa de Godoi

Dissertação apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre.

Brasília, março de 2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NEY MATOGROSSO: LIBERALIZAÇÃO SEXUAL, PERFORMANCE ARTÍSTICA E
DISPUTA SIMBÓLICA

Orientadora: Prof^a Dr^a Tânia Mara Campos de Almeida (UnB)

Banca: Prof^a Dr^a Tânia Mara Campos de Almeida (Presidenta - SOL/UnB)

Prof^a Dr^a Luciana Hartmann (CEN/UnB)

Prof^o Dr^o Eduardo Dimitrov (SOL/UnB)

Prof^o Dr^o José Jorge de Carvalho (Suplente - DAN/UnB)

AGRADECIMENTOS

A Professora Tânia Mara pela disponibilidade afetiva e intelectual, por compartilhar de questionamentos e anseios;

Ao Felipe Arede, amigo, parceiro, por insistentemente contaminar-nos de sonhos e a todo Instituto Cultura Arte e Memória LGBT;

Aos interlocutores da pesquisa, que compartilharam suas trajetórias para a construção das cenas dessa dissertação.

Ao Professor José Jorge de Carvalho pelas contribuições valiosas na banca de qualificação, ao Professor Eduardo Dimitrov, pelas contribuições na banca de qualificação, na banca de defesa e por tantos diálogos afetuosos e interessados, também a Professora Luciana Hartman pela disponibilidade em examinar e contribuir com essa dissertação.

Às professoras e professores que atravessaram de forma especial minha formação acadêmica, Professor Arthur Trindade, Professor Fabricio Neves e Professora Lourdes Bandeira.

A equipe técnica-administrativa do Departamento de Sociologia, sempre comprometidos com os objetivos dessa Instituição, em especial a dois amigos, Jorge Máximo e Gabriela Carlos.

Às amigas e amigos: Adriana Lodi por estar ao lado em mais essa expedição à deriva, Lucas Farage pela leitura voraz, Mario Machel e Yacine Guelati pelo apoio com a pesquisa de textos raros, Melissa Luz e Diego Ponce de Leon por apresentar caminhos que me levaram a entrevista com Ney Matogrosso; Às

amigas e amigos que sempre estiveram ao lado, Bruno Borges, Claudio Dantas, Ian Viana, Edemilson Paraná, Jéssica Albuquerque, Luana Gaudad, Lucas Marques, Ludmila Gaudad, Lusa Portugal, Noshua Amoras, Olavo Souza, Priscila Brito, Thais Malheiros, Vitor Guimarães e tantos outros.

À Rita Vicente, verdadeira pesquisadora da arte de Ney Matogrosso;

A todas amigas e amigos do espetáculo Daqui a Pouco, em especial Leonardo Shamah, Kamala Ramers, Carmen Mee e Jordana Mascarenhas;

Ao Festival Internacional de Teatro de Brasília – Cena Contemporânea;

Ao Programa de Pós Graduação em Sociologia, aos congressos: Desfazendo Gênero, ALAS, Encontro Regional de História Oral, Encontro de Sociologia na Educação Básica;

À CAPES, FAP-DF e ao FAC-DF;

Ao CED 07 de Taguatinga, ao CED 02 Cruzeiro, todas professoras e professores e estudantes, e à Secretaria de Educação do Distrito Federal, por incorporar enquanto Plano Distrital de Educação a formação em nível de pós-graduação de suas professoras e professores.

A Universidade de Brasília, sonho de grandes pensadores brasileiros que se faz real pelo compromisso de muitas professoras e professores por uma educação de nível superior plural e democrática.

A quem, no centro da própria engrenagem, inventa contra a mola que resiste: Ney Matogrosso;

A Sonia Maria, mãe, por ter me apresentado à arte brasileira e ao Ney Matogrosso ainda na infância, e acreditar que a liberdade é sempre a melhor forma de educar.

*Eu estava esparramado na rede
Jeca urbanóide de papo pro ar
Me bateu a pergunta meio à esmo:
Na verdade, o Brasil o que será?
(A Cara do Brasil - Celso Viáfora e Vicente
Barreto)*

*Quem tem consciência para ter coragem?
Quem tem a força de saber que existe?
E no centro da própria engrenagem
Inventa contra a mola que resiste
Quem não vacila mesmo derrotado?
Quem já perdido nunca desespera?
E envolto em tempestade, decepado
Entre os dentes segura a primavera
(Primavera nos dentes - João Apolinário)*

RESUMO

O trabalho centra-se no artista brasileiro Ney Matogrosso buscando entender as relações entre a arte e a sociedade, mais especificamente a arte performática com as transformações sociais. Assim, a liberalização sexual do Brasil nas últimas décadas é relacionada com a produção do artista. Busquei, através de entrevistas semi-estruturadas, entender como homens homossexuais e bissexuais apropriam-se da obra do artista para elaborarem e legitimarem suas próprias existências e práticas. Incluí também diálogo com o próprio artista, aprofundando a pesquisa a partir de sua própria voz. Analisei dois elementos recorrentes na obra do cantor, o irônico e o erótico, que se faz através da sua performance, e como esses elementos se relacionam com as dinâmicas do poder e com os símbolos sócio-culturais. Por fim, ampliei a análise, descrevendo um panorama histórico e atrelando o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil às práticas culturais de homens homossexuais e bissexuais. Ao final, considero a importância da atenção para as produções estéticas e culturais para as pessoas LGBT, como forma de aglutinação desses sujeitos e de possibilidade de compartilhamento de experiências, espaços de socialização e também como instrumento que pode atravessar sensivelmente uma diversidade de pessoas, independente de suas identidades sexuais e de gênero, levando-as a diferentes formas de compreensão e práticas sociais no que tange às liberdades sexuais.

Palavras-chave: Ney Matogrosso; performance; sexualidade

ABSTRACT

The work focuses on the Brazilian artist Ney Matogrosso seeking to understand the relations between art and society, more specifically performance art with social transformations. Thus, the sexual liberalization of Brazil in the last decades is related to the artist's production. I sought, through semi-structured interviews, to understand how homosexual and bisexual men appropriate the artist's work to forge and legitimize their own existences and practices. It also includes dialogue with the artist himself, deepening the research from his own voice. I analyzed two recurring elements in the singer's work, the ironic and the erotic, that are made through his performance, and how these elements relate to the dynamics of power and to the socio-cultural symbols. Finally, the analysis is expanded, describing a historical panorama linking the development of the cultural industry in Brazil to the cultural practices of homosexual and bisexual men. In the end, I consider the importance of attention to aesthetic and cultural productions for LGBT people, as a way of agglutination of these subjects and of the possibility of sharing experiences, spaces of socialization, and also as an instrument that can significantly cross a diversity of independent of their sexual and gender identities, leading them to different forms of understanding and social practices regarding sexual liberties.

Key-words: Ney Matogrosso; performance; sexuality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Ney Matogrosso no Correio Braziliense.....	43
Imagem 2 – Escola janista.....	49
Imagem 3 – Nelson Motta A.....	67
Imagem 4 – Nelson Motta B.....	68
Imagem 5 – Nelson Motta C.....	69
Imagem 6 – Secos e Molhados na TV Tupi.....	89

SUMÁRIO

1. ATO UM – PRÓLOGO	11
1.1. Primeira Cena: Atento aos Sinais.....	11
1.2. Segunda Cena: Prelúdios.....	16
1.3. Terceira Cena: As notas graves de Ney Matogrosso.....	22
1.4. Quarta Cena: Afetos e Sociedade.....	26
2. ATO DOIS – PRÓTASE	31
2.1. Primeira Cena: Menino Jefferson.....	31
2.2. Segunda Cena: Entre censura e aplausos.....	41
2.3. Terceira Cena: Entre xingamentos e injúrias.....	46
3. ATO TRÊS – EPÍTASE	50
3.1. Primeira Cena: Corpo e Gênero.....	50
3.2. Segunda Cena: Performance e Sociedade.....	55
3.3. Terceira Cena: Liminalidade e Carisma em Ney Matogrosso.....	60
3.4. Quarta Cena: Ironia e Poder.....	69
3.5. Quinta Cena: Erótico e o Símbolo.....	75
4. ATO QUATRO – ÁPICE	80
4.1. Primeira Cena: Cultura e Sexualidades.....	80
4.2. Segunda Cena: Androginia e suas políticas.....	88
4.3. Terceira Cena: LGBT e Estado Moderno.....	93
4.4. Quarta Cena: Apropriações do feminino nas práticas culturais guei.....	97
5. ATO CINCO – CATÁSTROFE	109
5.1. Última Cena: Considerações Finais.....	109
5.2. Epílogo – Errâncias e divagações.....	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
APÊNDICE I	127
APÊNDICE II	128
APÊNDICE III	130

Ato Um

Prólogo

Primeira Cena

Atento aos Sinais

“Atento aos Sinais” é o nome do vigésimo terceiro espetáculo do artista Ney Matogrosso. Com pré-estreia em 28 de fevereiro de 2013, no Theatro Central de Juiz de Fora (MG), mesmo espaço que estreou o espetáculo “Beijo Bandido” (2009), “Inclassificáveis” (2007) e “Vagabundo” (2004). “Atento aos Sinais” é o espetáculo com mais tempo de circulação, completando cinco anos em fevereiro de 2018. Em Brasília apresentou-se nas datas de 29 de outubro de 2017, 16 de abril de 2016, 03 de novembro de 2013 e 30 de março de 2013. Das quatro apresentações tive a oportunidade de estar em três.

Os ingressos das últimas apresentações em Brasília giraram entre R\$70, o mais barato, mediante meia-entrada, e R\$500, o mais caro, com pagamento integral, fator que condiciona economicamente a platéia. Na apresentação do dia 16 de abril, ao cair da tarde, o estacionamento foi sendo tomado por trabalhadoras e trabalhadores que vendem água, pipoca, refrigerantes e guloseimas diversas – todas proibidas de adentrarem o Centro de Convenções, e por isto, consumidas pelas metades e dispensadas pelas lixeiras.

O público que chega é também diverso, homens e mulheres de diversas idades. Casais heterossexuais e homossexuais e até famílias inteiras. Inclusive crianças correm de um lado para o outro - todas e todos que, em instantes, assistirão a um homem com mais de setenta anos, em diversos figurinos, mas sempre com calças coladas, saltos altos, maquiagem, corpo esguio, cantar em notas impossíveis para a maioria dos homens. Irá emocionar com músicas românticas, atacar ao público com outras músicas de cunho político e social, projetar sensualidade a todas e todos indistintamente, rebolar, agachar e pular. Definitivamente um acontecimento, que, sob muitos prismas, não é cotidiano, e para alguns até inaceitável. O estranhamento da realidade enquanto esforço metodológico da Sociologia pode nos levar a um estado mesmo do incrível – na sua ambivalência daquilo que não se pode crer e ao mesmo tempo daquilo que é fantástico.

Um tipo de corpo visivelmente se nota na platéia: são as senhoras com mais de sessenta anos de idade. Em especial, porque não são os corpos que vemos rotineiramente na maioria dos espaços de diversão coletiva das classes médias, sejam públicos ou privados. Elas

têm belos cabelos habilidosamente tingidos e ao mesmo tempo estáticos pela quantidade de laquê. Uma dessas mulheres me chama a atenção, ela tem *dreadlocks* na cabeça, e locomove-se com uma cadeira de rodas.¹

“Atento aos Sinais” começa quando todas as luzes do teatro se apagam, uma voz masculina preenche o espaço: “Boa noite Senhoras e Senhores. Sejam bem vindos ao show “Atento aos Sinais”. Com vocês, Ney Matogrosso”, várias luzes brancas piscam, e o som de guitarras invade o teatro. Ney Matogrosso está sentado em uma cadeira quadrada, feita de espelhos, de encosto alto que vai acima de sua cabeça. Olha para cima e tem os braços erguidos. Ao compasso da bateria, pula com os dois pés do primeiro nível do tablado, e repete o movimento para o nível do palco. É quando entram os instrumentos de sopro, que o corpo abandona os movimentos duros passa a rebolar, trazendo movimentos sinuosos aos quadris, pernas e braços. A música é *Rua de Passagem*², e projetam-se imagens de grandes centros urbanos, pessoas atravessando ruas, carros em alta velocidade. Fazendo par com a música *Incêndio*³, as duas canções abrem o espetáculo com provocações sociais e políticas. Na segunda canção, o que se vê ao fundo são imagens de manifestações, confrontos entre civis e militares, explosões de bombas, crianças chorando, estátuas sendo derrubadas. São imagens que nos remetem à guerra civis, à chamada Primavera Árabe de 2011, às grandes manifestações de 2013 no Brasil. O primeiro bloco é encerrado com a canção “Vida Louca Vida”⁴ de Cazuza – música que integrava repertório do show “O Tempo não Pára”, último

¹Entre as e os fãs mais apaixonados, corre-se a história de uma senhora que, acamada, foi assistir ao show do Ney Matogrosso no interior de São Paulo. Com paralisia, diz-se que a mulher precisava inclusive que a acompanhante abrisse e fechasse suas pálpebras.

²Os curiosos atrapalham o trânsito/ Gentileza é fundamental/ Não adianta esquentar a cabeça/Não precisa avançar no sinal/Dando seta pra mudar de pista/ Ou pra entrar na transversal/ Pisca alerta pra encostar na guia/ Pára brisa para o temporal/ Já buzinou, espere, não insista./ Desencoste o seu do meu metal/ Devagar pra contemplar a vista/ Menos peso do pé no pedal/ Não se deve atropelar um cachorro/ Nem qualquer outro animal/ Todo mundo tem direito à vida/ Todo mundo tem direito igual/ Motoqueiro caminhão pedestre/ Carro importado carro nacional/ Mas tem que dirigir direito/ Para não congestionar o local/ Tanto faz você chegar primeiro/ O primeiro foi seu ancestral/ É melhor você chegar inteiro/ Com seu venoso e seu arterial/ A cidade é tanto do mendigo/ Quanto do policial/ Travesti trabalhador turista/ Solitário família casal/ Sem ter medo de andar na rua/ Porque a rua é o seu quintal/ Boa noite, tudo bem, bom dia/ Gentileza é fundamental/ Pisca alerta pra encostar na guia/Com licença, obrigado, até logo, tchau (Arnaldo Antunes e Lenine)

³Fogo, fogo, fogo, água/ Incêndio nas ruas/ Bomba, bomba, bomba, praça/Vielas, ratos, figuras, ruas/ Plástico, jornal, rajada/ Contagem, atraso/ Pânico, pulseira, brinco, colar/ Carteira, rádio, anel, sacola/ Incêndio nas ruas/ Incêndio nas ruas. (Pedro Luis)

⁴Vida louca vida/ Vida breve/ Já que eu não posso te levar/ Quero que você me leve/ Vida/ louca vida/ Vida imensa/ Ninguém vai nos perdoar/ Nosso crime não compensa/ Quando ninguém olha quando você passa/ Você logo acha "Eu tô carente"/ "Eu sou manchete popular"/ Tô cansado de tanta babaquice, tanta caretece/ Desta eterna falta do que falar/ Se ninguém olha quando você passa/ Você logo acha que a vida voltou ao normal/ Aquela vida sem sentido, volta sem perigo/ É a mesma vida sempre igual/ Se alguém olha quando você passa/ Você logo diz "Palhaço"/ Você acha que não tá legal/ Perde todos os sentidos a não ser o perigo/ Você passa mal (Cazuza)

realizado por Cazuzza antes de sua morte, e dirigido por Ney Matogrosso. Dessa vez com projeções e imagens de Matogrosso no início da carreira, todas em preto e branco, que acoplados a letra atravessam emocionalmente a plateia pela nostalgia. Todas as três canções em compasso acelerado, com muitas guitarras, baterias e movimentos de luz.

O figurino é uma miscelânea. No começo do espetáculo, ele usa um tecido negro e brilhante na cabeça, de referência aos turbantes árabes de tipo ‘ghtrah’, nos olhos sombra negra e delineadores que realçam os olhos – sempre muito abertos e atentos. Sobre os ombros, peito e costas, muitas plumas negras e uma porção de pulseiras e anéis que vão dos dedos, aos ante-braços e braços. A calça é colada e costurada no próprio corpo do artista, garantindo contorno às pernas esguias, que estão dentro de duas botas de salto alto até os joelhos. Os elementos vão sendo trocados ao longo do espetáculo, mas mantêm a estrutura principal – trocas de roupa que se dão no próprio palco, que são uma marca das apresentações há muitos anos. Entre um verso e outro, sempre que as canções entram em momentos instrumentais mais longos, Ney Matogrosso aproveita para intensificar o rebolado, e sensualizar a platéia, que sempre responde com aplausos e gritos de elogios – sensualidade que se dá nos gestos, mas também por gemidos sexuais explícitos em momentos específicos.

Noite Torta⁵ e Ilusão da Casa⁶ são dois momentos introspectivos. Para acompanhar a emoção das letras o piano é delicado, trombone e trompete ganham surdinas, escurecendo o som. De pé, em frente ao trono de espelho, as luzes condensam a atmosfera, dois refletores em azul escuro de cada lado do palco lançam luz sobre os músicos. O cantor recebe três fracos focos de cima, dois brancos de cada lado iluminam a silhueta e, por cima, um azul gelo forma uma contra-luz produzindo uma imagem melancólica, a noite torta é uma noite só – com toda a tristeza das naturezas mortas, que estão cobertas de pó.

⁵Na sala numa fruteira/ a natureza está morta/ laranjas, maçãs e pêras/ bananas, figos de cera/ decoram a noite torta/ sob a janela do quarto/ a cama dorme vazia/ encaro nosso retrato/ sorrindo sobre o criado/ no meio da noite fria/ está pingando o chuveiro/ que banho mais apressado/ molhado caíste fora/ no espelho minh'alma chora/ lá fora está tão gelado/ sozinha nesta cozinha/ em pé eu tomo um café/ na pia a louça suja/ me lembra da roupa suja no tanque que a vida é (Itamar Assumpção)

⁶As imagens descem como folhas/ No chão da sala/ Folhas que o luar acende/ Folhas que o vento espalha/ Eu plantado no alto em mim/ Contemplo a ilusão da casa/ As imagens descem como folhas/ Enquanto falo/ Eu sei/ O tempo é o meu lugar/ O tempo é minha casa/ A casa é onde quero estar/ Eu sei/ As imagens se acumulam/ Rolam no pó da sala/ São pequenas folhas secas/ Folhas de pura prata/ Eu plantado no alto em mim/ Contemplo a ilusão da casa/ As imagens se acumulam/ Rolam enquanto falo/ As imagens enchem tudo/ Vivem do ar da sala/ São montanhas secas/ São montanhas enluaradas/ Eu plantado no alto em mim/ Contemplo a ilusão da casa/ As imagens enchem tudo/ Vivem enquanto falo (Vitor Ramil)

Durante a música ‘Isso Não Vai Ficar Assim’⁷, o cantor veste uma calça *collant* cor de prata justíssima, com um tapa sexo por cima, conferindo destaque a sua genitália. Uma bota, de prateado mais próximo ao branco, dá alguns centímetros a mais na sua baixa estatura. Na parte de cima do corpo, uma blusa regata com paetês prateados e de intenso brilho, com alças finas e decote que permite ao público ver seus peitos. Na cabeça, um tecido cobre todo o cabelo e se estende até à cintura – lembra uma toalha que se amarra à cabeça após o banho – elementos que oferecem mais movimento e sinuosidade ao corpo que dança e gira no palco.

Aos poucos, o cantor se dirige à escada de cinco ou seis lances de frente ao palco e, ali, senta-se, repetindo inúmeras vezes o verso “Beije-me”, incitando eroticamente a platéia. Do lado direito do palco, uma mulher ultrapassa a área delimitada pelo pedestal com fitas, e vai timidamente rebolando sem a certeza da possibilidade de aproximação, com gestos pequenos e com suas costas cada vez mais curvadas. No meio do caminho, ela se põe de quatro e fica em posição inferior ao cantor. Aproxima-se definitivamente dele, beija suas pernas. A plateia bate muitas palmas.

A apresentação do dia 16 de abril também conta com uma tensão especial, ela precede uma data histórica da política nacional. Está à véspera, e a exatos 4,5km, de onde aconteceu a votação que afastou da presidência a primeira Presidenta da República. No gramado em frente ao Congresso Nacional há uma cerca de metal, com mais de dois metros de altura que divide as e os manifestantes uns dos outros, como forma de garantir que os grupos não se encontrem – e assim reduzir a possibilidade de embate físico. Ao mesmo tempo, é também um sinal do qual estávamos todas e todos atentas e atentos: era muito mais do que o julgamento de um crime de responsabilidade, mas em especial territórios de expressões de ódio político, de classe, gênero e raça.⁸A única referência do artista para o que acontecia é um ato

⁷Rosas crisântemos cravos e jasmims /Branças margaridas nos jardins/ Borboletas mil cores nos pólen das flores /Porém isso não vai ficar assim, meu bem/ Isso não vai ficar assim/Bichos bichas punk anjos querubins/Iansã deus tupã eu tudo enfim /Peter-Pan pó de pirlimpimpim/Também isso não vai ficar assim, meu bem/Isso não vai ficar assim/Por isso beije-me / Tudo se for bom neça se for ruim/Colibris carnavais vocais corais/Rês camponês vocês cobras e cupins/Porém isso não vai ficar assim, meu bem/Isso não vai ficar assim/Nossos filhos, nossas filhas/ Vidas individuais mortais/Também nem mais do que seus pobres pais/Pintam bordam fazem quase tudo podem/Porém isso não vai ficar assim meu bem/Isso não vai ficar assim/Por isso beije-me/Como se fosse esta noite a última vez. (Itamar Assunção)

⁸Esta pesquisa realizou-se durante os anos de 2016 e 2017, e é atravessada por uma sequência de acontecimentos políticos e sociais intensos, dos quais colocam em urgência valores éticos e compromissos políticos das Ciências Sociais e da educação pública brasileira. Inspirado em Trevisan (2011), por sua vez inspirado em Artaud (1999), ‘In Peste, Veritas’, é no caos, nas pestes, que as verdades emergem a superfície.

extremamente sutil, durante a música “Todo Mundo o Tempo Todo”⁹, já nos momentos finais da apresentação, o verso ‘toda corja tem laia’ foi dito de forma gritada, fora da métrica da música com o corpo projetado para a frente.

E à 750 metros do Centro de Convenções Ulysses Guimarães, um acampamento reunia diversos povos indígenas, somando a outros manifestantes de todo país e inclusive estrangeiros, que se colocaram contrários à cassação da presidenta Dilma Rouseff. Ainda que também, durante os anos anteriores, esses mesmos grupos tenham ocupado esses mesmos territórios para criticar e se opor aos projetos do governo petista. Talvez os mesmos grupos e povos que durante a música Two Naira Fifty Kobo¹⁰ de Caetano Veloso¹¹ são projetados em vídeo ao fundo do palco. Momento em que Ney Matogrosso se coloca agachado e de costas à plateia para assistir aos vídeos, em sinal de deferência às imagens – como um culturalista que aprecia a diversidade com fascínio e exotismo. Em “Tupi Fusão” uma performance corporal que alude a uma animalidade, como das formas primitivas de comunicação, gritos e gestos bruscos acompanham os olhos arregalados e as sobrancelhas levantas.

O dia 16 de abril é também histórico politicamente no Brasil porque é a data de um dos maiores comícios realizado pelo movimento Diretas Já, que reuniu em 1984 um milhão e meio de pessoas no Vale do Anhangabaú (SP). Dias antes, em 10 de abril de 1984 Ney Matogrosso subia no palco do comício pelas Diretas Já na Candelária no Rio de Janeiro, ao lado de Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Xuxa, Jô Soares, Fafá de Belém, Martinho da Vila, Maitê Proença, José Richa, Leonel Brizola, Osmar Santos, Tancredo Neves, Ulysses Guimarães – este último que batiza tanto o Centro de Convenções, onde Ney Matogrosso apresentou os últimos cinco espetáculos em que esteve em Brasília, e o Plenário da Câmara dos Deputados, onde se deu a votação da abertura de processo de impeachment da presidenta Dilma Rouseff no dia 17 de abril de 2016.

⁹Todo coração tem um bosque/ Toda maçã tem veneno/ Toda princesa tem reino/ Todo castelo tem choque/ Toda certeza é burra/ Todo vazio limita/ Toda verdade escapa/ Todo amor combina/ Todo mundo o tempo todo/ Toda tristeza cessa/ Todo silencio grita/ Tudo que é já era/ Tudo que é bom termina/ Todo outono é lindo/ Todo todo tem parte/ Todo fim começa/ Todo amor tropeça/ Toda maré tem sua cheia/ Todo playboy cocaína/ Toda aranha tem teia/ Todo tesão contamina/ Todo verão tem praia/ Toda regra tem falha/ Toda corja tem laia/ Todo amor espalha. (Dan Nakagawa)

¹⁰No meu coração da mata gritou. Pelé, Pelé/ Faz força com o pé na África/ O certo é ser gente linda e cantar, cantar, cantar/ O certo é fazendo música/ A força vem dessa pedra que canta Ita- poã/ Fala tupi, fala iorubá/ É lindo vê-lo bailando ele é tão pierrô, pierrô,/ Ali no meio da rua, lá/Oohh (Caetano Veloso)

¹¹Nara e Kobo são unidades das moedas nigerianas.

Segunda Cena

Prelúdios

Denise Vaz (1992) é autora da única biografia do artista, escrita a partir de conversas longas e intensas com Ney Matogrosso, onde o artista comenta a sua vida e obra. O livro nos traz episódios marcantes da trajetória artística, bem como a visão e as reflexões que Ney Matogrosso projetou sobre si mesmo e sobre o mundo, entre o final do anos 1980 e início dos anos 1990, os capítulos são nomes de shows de Ney Matogrosso até aquela época. As conversas que geraram material para o texto abordam a vida pessoal, familiar, curiosidades sobre o cotidiano antes e depois da fama, e diversos outros episódios significativos da vida do cantor, como a estréia do espetáculo Bandido que fez na Penitenciário Lemos Brito, no Rio de Janeiro:

“Por que Ney Matogrosso?”, perguntou um repórter aos presos da Lemos Brito, no Rio, durante cobertura do Festival de Música da penitenciária, em 1977.

“Porque, para nós, ele representa liberdade”, explicou um deles. A entrevista focalizava o fato de Ney ter sido o artista escolhido para participar daquele festival, numa pesquisa feita anteriormente entre os presos. (Vaz, 1992: 19)

“Bandido”, de 1976, é o segundo espetáculo solo de Ney Matogrosso, o nome vem da canção “Bandido Corazon”¹², escrito por Rita Lee para ele. A apresentação já buscava mais simplicidade, para diferenciar-se de seu primeiro show solo, “Homen de Neanderthal” de 1975, que contou com uma super produção, onde foram gastos um milhão de cruzeiros para duas apresentações, Ney Matogrosso apresentava-se de forma agressiva e animalesca, aparecia no palco rastejando, ao som de ruídos selvagens, canto de aves, gritos de macacos, rugidos, vestido em tiras de couro e chifres. (Vaz, op. cit: 114). Claudio Gabis, músico argentino que tocava em “Homen de Neanderthal” afirma “nunca vi ou ouvi nada parecido. É uma imagem muito louca que só poderia acontecer na América Latina” (Autran, 1975).

A tese de Flávio Queiroz (2009) retoma a trajetória artística do cantor nos anos de

¹²Bandido, bandido corazón/ No deja de te amar/ Bandido, bandido corazón/ No puedo controlar/ Quero te pedir minhas desculpas/ Isso sempre acontece/ Tenho um coração que é desvairado/ E nunca me obedece/ Eu já sou um cara meio estranho/ Alguém me disse isso uma vez/ Meu coração é de cigano/ Mas o que salva é a minha insensatez/ Eu que sempre fui chegado/ Ao romance e aventura/ Eu talvez seja condenado/ A viver perto da loucura/ Por isso quero te pedir minhas desculpas/ Eu canto mais uma vez/ Meu coração é desvairado, eu sei/Mas o que estraga é a sua timidez. (Rita Lee)

1975 à 1983, buscando entender como o mesmo organizava um espaço de autonomia frente à moralidade dos costumes da época e ao regime militar. Consegue dialogar com interlocutores que foram público do cantor à época, e inclusive com militares aposentados que foram atuantes na ditadura militar durante os anos 1970 e 1980. O autor conclui chamando atenção para a autonomia artística do cantor frente às instituições e normas a sua volta naquele contexto histórico, como a indústria fonográfica e a imprensa. Ney Matogrosso exalaria um ‘sentimento contramão’.

A dissertação de mestrado de Sergio Gaia Bahia (2009) parte de uma análise etnomusicológica para entender as dinâmicas internas da música de Ney Matogrosso, o seu contexto enquanto músico popular de massa e o tensionamento com a música erudita, além da relação íntima com a plateia. O autor percebe a importância da sensualidade da performance em Ney Matogrosso. E entende que a liberdade sexual, que Ney Matogrosso provoca nos palcos, tem uma instância quase funcional com o todo social. Ou seja, a performance artística do cantor não proporia rupturas, seria uma válvula de escape programada socialmente para manutenção da ordem hegemônica.

A dissertação de mestrado de Vitória Silva (2013) compara dois momentos da carreira do cantor, com o grupo “Secos & Molhados”, em 1973 e 1974 e no show “Pescador de Pérolas” de 1987. Aplica uma análise dos movimentos a partir do teatrólogo Rudolf Laban e confere uma interpretação dos gestos e movimentos performáticos. E segue, entre outras, as perspectivas do sociomusicologista Simon Frith, para o qual a música em si não carrega ideologias, mas sim o contexto social que as atribui.

A dissertação de mestrado de Robson Silva (2016) debruça-se sobre a obra Bandido para discutir contra-cultura, e os valores subversivos da época, a partir da corporificação da marginalidade, tensionando a sensualidade e a violência em suas performances, onde se apresentam misturas de elementos da cultura cigana, do cangaço nordestino e do faroeste estadunidense, numa relação com o contexto sócio-histórico e político do Brasil e do mundo. Promove uma análise mais atenta para os elementos cênicos e performáticos da obra, assim como Vitória Silva (op. cit.)

As reflexões apresentadas nesta dissertação tanto tencionam, como corroboram e dão seguimento às pesquisas e trabalhos mencionados acima. Em especial, fujo da tentativa de encontrar na obra do artista reproduções sociais, ou materialização de estruturas. Isso não significa negá-las, mas uma opção política e intelectual de buscar entender a potencialidade da obra de arte como transformadora da realidade social. Penso também que o diálogo com

interlocutores que vivenciaram o surgimento e a arte de Ney Matogrosso nos anos 1970 e 1980 é especial para. A partir das experiências e reflexões dessas pessoas, entender como elas se apropriam e se relacionam com a obra, inspirado na produção de Flávio Queiroz (op.cit.). Ainda que a obra de Ney Matogrosso seja produzida e lançada em uma indústria cultural, o foco aqui, no entanto, é olhar para o que evade às restrições, ou o que não tem sido percebido academicamente quando se detêm apenas em certas formas e determinações sociais e econômicas sobre a obra de arte.

Esta dissertação investiga, portanto, a apropriação da arte de Ney Matogrosso por pessoas que atualmente se identificam como homens homossexuais ou bissexuais, para construírem suas identidades e legitimarem suas práticas sexuais. Para isso, o texto faz um caminho que vai de uma abordagem microssociológica, passa por reflexões detidas sobre a performance de Ney Matogrosso, e segue a um escopo macrossociológico.

A pesquisa percorreu distintas abordagens. Foram realizadas 10 entrevistas com homens autodeclarados homossexuais ou bissexuais, entre 50 e 66 anos de idade, que assistiram às apresentações do cantor nas décadas de 1970 e 1980, e incluída a entrevista realizada com Nei Cerqueira, realizada ainda em período exploratório. Tais escolhas estão estruturadas de acordo com as perspectivas teórico-metodológicas das áreas de Estudos da Performance e Relações de Gênero – detalhadas nos atos subsequentes –, e passam por dois balizadores: a) centrar-se em homens homossexuais ou bissexuais, por entender que o recorte tanto de gênero como de sexualidade tem marcadores balizadores para as experiências com os produtos artísticos; e b) aqueles que assistiram as apresentações do cantor ao vivo, uma vez que a experiência estética performática tem especificidades que não se replicam em outros meios, justamente pela co-presença dos corpos partilhando o mesmo tempo-espço.

Foram selecionadas pessoas através de chamadas públicas em grupos virtuais de fãs do cantor, bem como pessoas indicadas pelo primeiros entrevistados, em um sistema de bola-de-neve, além de outros que durante o processo foram se apresentado como interessados em partilhas suas vivências, algumas dessas pessoas com trajetórias profissionais nas artes. Entre os entrevistados estão moradores de Fortaleza (CE), Goiânia (GO) e, em sua maioria, Brasília (DF). As entrevistas com os moradores de Fortaleza e Goiânia foram realizadas via chamada telefônica e em Brasília, todas presencialmente.

O ponto de condução das entrevistas teve como mote o compartilhamento das minhas próprias indagações de pesquisa - instrumentalizando os conceitos utilizados.¹³ Assim, expus em termos correntes as questões que para mim são pertinentes enquanto pesquisador, abrindo o diálogo para que essas pessoas desenvolvam e compartilhem suas próprias análises e interpretações, entendendo-as como interlocutoras, através de um agente catalisador e interessado, que sou eu enquanto pesquisador. Mas não apenas, penso ser importante expor minha admiração pela obra e pelo artista, marcando um posição e afastando-se de pretensa neutralidade.

As pessoas entrevistadas apresentam níveis de envolvimento diferentes com o artista, alguns acompanham de forma mais próxima sua produção e outras menos. Aqueles que seguem-no de forma mais atenta concentram em si uma quantidade de informações e de interpretações sobre a obra e o artista que foram muito significativos, são colecionadores de discos, CDs, materiais de imprensa que cumprem uma função importante para a documentação e acervo dessa história. As e os fãs de Ney Matogrosso são os pesquisadores mais importantes, dedicam-se diuturnamente à investigação, catalogação e preservação de sua produção, em acervos particulares extensíssimos. Rita Vicente, foi uma dessas figuras, entrevistada em momento exploratório, foi extremamente importante para o andamento da pesquisa. Tendo assistido a mais de 80 espetáculos de Ney Matogrosso, diz ter sido arrebatada quando assistiu ao espetáculo “Inclassificáveis” no Canecão em São Paulo, “aquele show mexeu demais com a minha cabeça. Eu fiquei assim, estatelada, sabe? Eu não conseguia pensar em outra coisa.” E detalha: “Eram imagens muito fortes, eu fiquei sem dormir, eu não pensava em outra coisa a não ser que queria ver aquilo de novo, e foi aí que a coisa pegou de vez”. Afirmou existir algo de mágico na apresentação, que inexplicavelmente a tomou por completo.

O imaginário coletivo e afetivo ganha relevo na dissertação, a partir da escuta dos relatos dos entrevistados. Ao investigar a memória afetivas da pessoas, a partir de suas experiências com os espetáculos do cantor Ney Matogrosso, proponho-me esmiuçar algumas das potências que a obra de arte aporta para as relações sociais, identitárias e políticas. Penso os entrevistados como personagens, pois apresentam nas cenas dessa dissertação falas que são recortes de si próprios, reconstroem o passado no presente, expõem suas subjetividades

¹³Apêndice I

através de um embricamento indissociável do afeto e da razão, da experiência do corpo e no corpo, que tentam se traduzir e comunicar em palavras. Como inspiração, tomo as observações de Patrice Pavis (1999) sobre personagem:

como um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa construindo a fábula, guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos em oposição a duas das outras personagens (Pavis, 1999:287)

Afasto também a ideia de personagem como de uma essência indivisível, pois “sempre há, na filigrana, um desdobramento de caráter e uma referência a seu contrário” (Pavis, op.cit: idem). Pavis observa se estabelecer um tipo de análise teatral a partir desses pressupostos, que tem consonância com a que desenvolvo aqui. Teatralmente a compreensão do que ele chama de ‘personagem como um signo num sistema mais amplo’ leva a uma observação da interrelação dos personagens. “Não há que se temer quanto a personagem de teatro que ela se “esgarce” numa infinidade de signos contrastantes” (Pavis, op.cit.: 287). Isto significa que o mais importante aqui é o relato exposto e não a pessoa em si, a construção que faz de si própria e a realidade a sua volta. Eu, enquanto catalisador dessa investigação, procuro nesses personagens suas interrelações nessa infinidade de contrastes. Pelas trajetórias serem específicas, e por se desdobrarem, eventualmente, em outras relações mais amplas, optou-se, a partir do consentimento dos entrevistados, em manter os nomes originais, ao invés de resguardá-los em pseudônimos.

Também foi realizada pesquisa no acervo histórico de três jornais brasileiros: Correio Braziliense, O Globo e a Folha de São Paulo, que servem de apoio e complementação ao que foi dialogado com os interlocutores, garantindo maior precisão em termos históricos dos acontecimentos. Buscou-se textos jornalísticos e que abordaram os espetáculos, do tipo que são publicados no dia posterior as apresentações, críticas, e entrevistas com o artista.

Por fim, realizou-se também entrevista com o próprio Ney Matogrosso, que pode dialogar sobre suas próprias percepções acerca das questões aqui desenvolvidas, abrindo espaço para que suas próprias ideias e reflexões sobre o que fez e faz artisticamente ganhem espaço ao lado das teorias e reflexões expostas por mim e pelos demais interlocutores,

apresentada na cena a seguir, a três. A Cena Quatro apresenta discussões teóricas iniciais sobre os desafios dos estudos de afeto e sociedade nas Ciências Sociais¹⁴

Para o Segundo Ato penso como as apropriações simbólicas e as leituras que os interlocutores fazem da arte de Ney Matogrosso podem elucidar o desenvolvimento de suas identidades, e as questões da liberalização sexual de forma mais ampla. Articular reflexões a partir das experiências daqueles que foram platéia é abrir uma outra possibilidade de registro da experiência performática que vá para além de uma interpretação unilateral minha. As sensações, reflexões e afetos dessas pessoas são significativas para a compreensão da arte de Ney Matogrosso como um fenômeno social relacionado com liberalização sexual no Brasil. O Terceiro Ato tem como instância de reflexão a potência da performance artística, e portanto do corpo, em tensionar e transgredir símbolos hegemonicamente consolidados. Dentro disso, faço alguns apontamentos sobre dois elementos estéticos pungentes na obra de Ney Matogrosso: o cômico e o erótico.

O Quarto Ato desenvolve análises macrosociais, entendendo o período histórico brasileiro no qual se insere a produção artística, suas características econômicas e políticas. O surgimento dos “Secos & Molhados”, primeiro grupo de Ney Matogrosso, que marca um momento específico da indústria cultural no Brasil, e por isto, buscarei refletir como essa indústria é significativa para a construção de espaços de convivência e compartilhamento de signos comuns aos homens gueis, buscando construir uma abordagem teórica de tais práticas culturais no Brasil. Finaliza-se em um Quinto Ato, com as Considerações Finais. O texto está dividido em atos e cenas. As mudanças de atos carregam mudanças estruturais de escrita e de modelo de argumentação, portanto é como uma mudança de cenário e de ritmo, e são intituladas seguindo a decupagem proposta por Élio Donato (2011 [1726]) sobre a comédia, que se dá em Prólogo, Prótase, Epítase e Catástrofe. O Prólogo é a fala que antecede o enredo, a Prótase é onde se inicia a argumentação, seguida da Epítase onde se avançam as disputas, adiciono um Ápice, onde há um estreitamento dos nós, finalizado por uma Catástrofe, onde se dão possíveis saídas e as considerações finais.

Para fechar a cena de prelude, apresento a mim e os caminhos percorridos para desenvolver esta dissertação. Em 2009 assisti pela primeira vez a um espetáculo de Ney

¹⁴Apêndice II

Matogrosso, realizado no dia 09 de março no Pavilhão de Exposições do Parque da Cidade, evento realizado pelo Sindicato dos Professores do Distrito Federal – SINPRO/DF. No mesmo ano, em agosto, eu ingressava na Universidade de Brasília para cursar Ciências Sociais. Durante a formação desenvolvi pesquisas, estudo e ativismo político-social na área relações de gênero, sexualidades, violência e feminismos. A monografia de conclusão de curso refletiu sobre as práticas de violência verbal e simbólica contra LGBT (lésbicas, gueis, bissexuais, travestis e transexuais) nas escolas, com ênfase nas piadas e no riso como forma de regulação das identidades de gêneros e sexualidades. Ao mesmo tempo, segui estudando e trabalhando com teatro na cidade, o que se deu através de oficinas e cursos livres, experimentando a atuação e a arte performática em espaços públicos. Tal lida também me levou a trabalhar com produção de espetáculos e festivais de teatro. O encontro das duas áreas do conhecimento é para mim muito especial e potente. Tanto a Sociologia a serviço de ampliação das reflexões sociais para o fazer cênico, como o Teatro como um desassossego poderoso da análise da vida social. A convergência tem também implicado no meu trabalho como professor na educação básica. Com um pé na Sociologia e outro no Teatro, estudar a obra de Ney Matogrosso fez-se especial, ao mesmo tempo que celebra um artista que admiro e me fascina desde criança.

Terceira Cena

As notas graves de Ney Matogrosso

Em outubro de 2017 estive com Ney Matogrosso, compartilhando de questões que atravessam essa pesquisa, em busca de alargar as possibilidades de compreensão da sua obra e a relação desta com a sociedade. Muito diferente do palco, apresenta-se de forma simples. Falo não com o personagem, nem com um Ney Matogrosso performático, envolto de aura mágica e sedução. É quase como se conversasse com Ney de Souza Pereira, a pessoa, o homem comum, de blusa de algodão, calça jeans e tênis. As notas agudas não estão presentes. A sua voz cotidiana traz notas mais graves e calmas. Recebe-me no hotel em que estava hospedado em Brasília, na tarde do dia da apresentação. Início o diálogo questionando diretamente a opinião do próprio sobre sua obra, a partir de depoimentos recentes, onde se afirma como um desrepressor:

Pelo menos é a minha intenção

Ela mostra um ser humano livre de qualquer coisa que me amarre, que me puxe para trás. Que me segure em alguma coisa. Eu estou livre para me expressar com a maior liberdade, portanto se eu me manifesto com liberdade, eu também espero, eu também libero o público para que se manifeste. A minha figura gera esse tipo de desrepressão.

Quando questiona o lugar da manifestação do corpo, e do erotismo que sempre esteve presente nas suas produções, ele explica alicerçado tanto nas suas reflexões sobre a liberdade no mundo, ao mesmo tempo que pensa a própria natureza do corpo como combustível de sua impetuosidade:

Eu sou uma pessoa do sexo masculino, que gosta de ser do sexo masculino. Mas isso não entendi que devesse me restringir em nada, em termos da minha performance artística. Porque isso só existe na performance artística.

Não tinha nem como eu desreprimir isso, porque eu tinha 30 anos. Os hormônios saíam pelas orelhas, pelo nariz, por tudo quanto é canto. Eu quando me vi só com o tapa-sexo, que era o que me vestia, e coisas penduradas que mal me vestiam, e mal me tapavam. Imagina, isso era um estímulo poderosíssimo para liberar isso.

Há uma compreensão nítida da distinção do que se faz no palco e do que é no cotidiano. O palco é o território das expressões das liberdades, onde a exposição artística não deve encontrar limites, e por isso mesmo pode e deve projetar transgressões. Uma vez que essa transgressão é projetada, pergunto como vê a apropriação de homens homossexuais para si mesmos, Ney Matogrosso responde reafirmando o poder da performance do corpo em sua arte, e a desnecessidade da fala:

Acho ótimo. Era a minha intenção. Não que eu incentivasse, mas eu mostrava, e eu sempre falei, nunca escondi minha opção. Então eu trabalhei calado. Eu nunca fiz discurso

E mesmo com essa apropriação para a liberdade e construção identitária guei, o artista também reconhece a quebra de fronteiras, e uma sensação da sexualidade humana como potencialmente irrestrita.

É uma coisa que eu acredito mesmo, eu acho que nós todos, seres humanos, temos essas cargas eróticas. Ao homem é vetado, a mulher é solicitado. Só que eu nunca respeitei nada disso. Então como era verdadeiro, não era uma coisa que eu fazia para chocar, nem para agradar, nem para desagradar. Ele batia e as pessoas aceitavam aquilo com muita naturalidade eu diria, há 40 anos atrás, continuam aceitando hoje, mas há 40 anos atrás era inexplicável que aceitassem.

E ainda que por um lado perceba uma evolução nessa aceitação sobre a pluralidade dessas cargas eróticas, reconhece também retrocessos no pensamento coletivo geral da população.

Eu acho que houve um retrocesso muito grande no pensamento. Também nesse

momento nós vemos um avanço das igrejas evangélicas, que é muito sintomático para esse pensamento também, e esse desmando. Tudo gera confrontos chatos, desagradáveis o tempo todo. Pensamentos não podem ser postos. As pessoas se esqueceram o que é democracia. As pessoas tem que aceitar o pensamento de todas as pessoas. Ninguém precisa ficar matando, brigando, se passa em um outro nível

O que chama de pobreza, reflete-se para ele nos casos de censura a diversas produções artísticas pelo Brasil que ganharam atenção da mídia, e aqui se põe como cidadão, que como tantos outros brasileiros e brasileiras crítica a classe política.

É um reflexo dessa pobreza mental que está se instalando no Congresso Brasileiro e da população, infelizmente.
E agora os artistas viraram judas, né.

E reflete sobre a capacidade de sua obra em driblar a censura no período ditatorial brasileiro.

Sim, porque ela não falava de política. Era diferente, era comportamental, acho que não estavam esperando uma coisa dessas. Esperava que todo mundo falasse “Abaixo a ditadura”, eu ignorava a ditadura, e me manifestava como se ela não houvera.

E detalha esse drible nos censores de Brasília, no show de 1974.

Eu lembro que tivemos que fazer um para a censura exclusivamente, não era só para a censura. Era a censura e a família dos censores. Eu já fiquei revoltado quando soube que o ingresso tinha que abrir uma caderneta de poupança não sei onde. O ingresso era isso, não era um ingresso que comprava. Eu achei que fomos manipulados.

Eu disse “A é? Tá bom?” E vesti o figurino, porque tinha que ser assim, com figurino com tudo. Eu simplesmente não dancei nada. Eu marquei cena, eu andava. Tinha que estar ali para a luz, andava para cá, andava pra lá. Não dancei nenhuma vez. Não dancei, eu disse “Vão se foder!” Não vou dançar, vão ouvir as musicas, ver o figurino e só.

Nessa cidade aqui eu fiquei proibido dois anos de pisar. Não era só eu, mas dois anos eu não podia pisar aqui. Na ultima vez que vim antes desses dois anos eles não deixaram sair no jornal que eu estava aqui, não disseram onde era porque não me deixaram em nenhum teatro, e eu acabei indo fazer no Clube. Como era o Clube que tinha aqui. Iate Clube! Que não tinha nenhuma estrutura para show. Mas não puderam anunciar que eu estava no Iate. Foi depois do Bandido. Bandido foi o que eu fiz. Tinha número de plateia, eu descí e vi na plateia vários homens de terno, sérios. Me olhando feio. Estavam ali prestando atenção.

Também questiono sobre o envelhecimento do corpo, e o lugar também inusitado de seguir tendo-o como sedutor mesmo depois dos setenta anos de idade.

Sim, mas eu me cuido para poder chegar bem. Já que isso faz parte da minha manifestação, eu cuido dele para manifestar bem. Agora claro, existirá um momento em que ele deixará de estar naturalmente, e aí eu não precisarei. Mas posso estar cantando, posso estar fazendo outros... de outra maneira.

Além do erotismo pungente, outra marca da obra é a ironia que atravessou diversos momentos.

Tem gente que não entende muito.

Rodolfo: Homem com H foi um grandíssimo sucesso e trouxe essa carga de humor.

Ney: Debaixo dos panos; thelma eu não sou guei. Thelma era um deboche, as pessoas acharam que eu estava falando isso a serio.

R: O humor transgride?

N: Não, dependendo de como você coloca ele, em algumas coisas, ele... ele transgride mesmo.

R: Tem um lugar politico nesse humor?

N: Sim.

Por fim, a latinidade que marca tanto sua origem e cultura, como sua produção.

Eu nasci na fronteira do Brasil com Paraguai, meu avô era argentino, minha avó paraguaia, então isso faz parte de mim, sabe? Na hora que eu posso escolher um repertório eu gosto muito de cantar em castelhano, e essa coisa brasileira, eu adoro ser brasileiro apesar de tudo.

E ainda, uma anedota sobre a relação de Ney Matogrosso, com Geraldo Orthof – um dos interlocutores dessa pesquisa. Professor do Departamento de Artes Visuais da UnB, é filha da amiga do cantor, Silvia Orthof. Quando ela se precisava se ausentar, Ney Matogrosso e Claudio Gaya¹⁵ eram responsáveis pelas crianças.

A gente enxia uma bola, isso porque eu era hippie, nessa época. Já tinha ido pra São Paulo, já tinha voltado. Era hippie. E ai resolvemos fazer um lustre. Eu enxi uma bola, pegava barbante, molhava no gesso e ia enrolando nessa bola. E quando o gesso secou eu furei a bola e ficou aquela coisa redonda. E acho que foi para casa deles, porque não lembro pra onde levei isso.

Ney Matogrosso foi o artista homenageado do Prêmio da Música Brasileira, em 2017¹⁶. A premiação salientou a potência performática como característica marcante de sua trajetória artística. É no palco que sua arte se expressa de maneira integral: “alí o artista se transforma, coloca sua fantasia, sua maquiagem, incorpora seus inúmeros personagens e cativa o público, quase de um modo hipnotizante, com seu jeito sexy, corajoso, poderoso, cru e sincero de ser, sem tabus” (Prêmio da Música Brasileira, 2017).

A homenagem tem início quando as luzes se apagam e projetam-se nove frases em fundo preto no palco, todas lidas pela voz, em notas graves, de Ney Matogrosso:

*“Em mim tudo está como é.
Meu instrumento é cantar.
Minha bisavó era índia.*

¹⁵Dançarino, integrante do grupo Dzi Croquettes

¹⁶29 de julho 2017, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 28ª edição.

*Eu não queria nascer de novo.
Eu queria voltar para a terra como espírito guardião da natureza.
Eu nunca subi no palco como uma pessoa, eu sempre subi como um personagem.
Quem quiser botar a mão em mim, pode.
Eu não vim ganhar ninguém.
Eu estou aqui para desreprimir, eu sou um desrepressor!”¹⁷*

As frases poetizam caminhos identitários recorrentemente auto-atribuídos pelo cantor, da quais sugiro algumas interpretações: a primeira sentença é uma tautologia, uma redundância sobre si, que promove ideias de abstração e totalidade. A auto-projeção de plenitude dispensa portanto representações e predicativos. A segunda anuncia sua maior qualidade enquanto artista, apesar de ter desenvolvido trabalhos como ator e artesão ao longo da vida, o canto o consagrou. Sem jamais ter escrito ou composto qualquer música, alimentou-se ao longo da carreira da diversidade de composições de artistas brasileira insurgentes ou consagrados. Já ao remeter-se a avó índia, a frase dá conta de uma infância vivida na área fronteira do Mato Grosso do Sul com o Paraguai e a Bolívia, onde os elementos culturais dessa região conduziam a um sentimento e a uma expressão estética latino-americana. A reencarnação como ‘espírito da natureza’ alude às suas experiências religiosas e espirituais voltadas para perspectivas de integração do ser humano, natureza e cosmos, o que se materializa em sua obra por repetidas expressões de símbolos em defesa da natureza e dos animais selvagens. A sexta sentença dá conta da trajetória artística de Ney Matogrosso e seu primeiro desejo em expressar-se como ator de teatro, atividade que exerceu no início da carreira e que também deu estofamento para que fosse reconhecido como um grande interprete, pois mais do que um cantor, com especial capacidade de afinação e compasso, expressa emoções com densidade. As três últimas frases são especiais para a pesquisa aqui desenvolvida, pois referem-se à convulsão de valores morais e éticos que a arte de Ney Matogrosso provoca. O seu corpo se faz aberto no palco, potencialmente disponível aos toques, seduz pelo falta de condicionantes e pela despreensão imbuída no corpo que dança livremente. Desreprime, desamarra, desaperta e desencadeia para um desamparo, ao um não rumo. É inquieto, transgressor, debochado, sensual, latino, quente.

Quarta Cena

Afetos e Sociedade

¹⁷As mesmas sentenças encontram-se esparsas no documentário Olho Nu (2014)

O corpo em performance afeta e é afetado. Refletir sobre a relação dos afetos com a reprodução ou transformação social é um desafio significativo nas Ciências Sociais. 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 – preferencialmente através de contratos e sob o olhar de um terceiro. Sabemos que o medo é um importante elemento de gestão política. É ele que se coloca em jogo como artifício para conquista dos votos nas disputas eleitorais. “não seria equivocada afirmar que sistemas políticos que se compreendem como fundamentados na institucionalização de liberdades individuais são indissociáveis da gestão e produção social do medo” (Safatle, 2015: 20).

Safatle vai além, o fato de recorrentemente usarmos de metáforas corporais na filosofia política é algo significativo. Está para além de buscar uma reificação organicista, biologizante ou mesmo naturalizadora, não é um mero acaso, não pode ser mera ilustração. Mas sim porque “constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de estar sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de *aisthesis*” (Safatle, 2015:23). Nossas relações sociais não são feitas apenas de cálculos racionais, há uma série de afetações que atravessam os corpos e são produzidas pelos corpos. O que nos leva também a ter como princípio que o corpo político não apenas expressa uma estrutura simbólica, muito menos meramente representa. Os afetos forjam diferentes encarnações políticas:

O medo como afeto político, por exemplo, tende a construir a imagem da sociedade como corpo tendencialmente paranóico, preso a lógica securitária do que deve se imunizar contra toda a violência que coloca em risco o princípio unitário da vida social (Safatle, 2015: 24)

Os estudos de pânico moral (Cohen, 2002) nos mostram a forte articulação que vitimização, sensação de medo e processos discriminatórios apresentam politicamente no mundo contemporâneo, e que esse pânico é politicamente explorado e cultivado, em especial por engajadores morais, ou seja, pessoas que dentro de uma sociedade ou uma comunidade específica, se empenham na disseminação de valores morais específicos, e se utilizam do medo como instrumento de convencimento de valores. Foucault (1999) remonta a gênese do sistema penal como a ação vingativa do soberano, que se transmutou em cárcere. Passou a ser pensada como ação de defesa de toda a sociedade – mas que segue ainda sob o sentimento da vingança, especialmente pelos veículos de comunicação de massa que exploram densamente a

cultura do medo e do cárcere na produção de conteúdos. Isso significa que o processo civilizatório lida com a institucionalização e organização jurídica e legal de um sentimento basilar para a produção de justiça, que a é a própria vingança – com suas primeiras positivamente já no século XVIII A.C. pelo que se alcunhou Código de Hamurabi: Olho por olho, dente por dente.

Os afetos não são estranhos às Ciências Sociais. Atualmente, a Sociologia é capaz de identificar, mapear e contabilizar eficazmente certos afetos com certos fenômenos sociais, como os estudos de violência, desvio e criminalidade, por exemplo. Inclusive a passionalidade é variável significativa para compreensão do fenômeno da violência de gênero. Todavia, seguimos com sérias dificuldades em articular sentimentos como arrebatamento, encantamento, a felicidade, o próprio ato de rir etc. O interlocutor Randal detalha seu fascínio pela arte de Ney Matogrosso e diz:

Primeira a dança, o rebolado, as cadeiras. Eu lembro no primeiro disco, que é o Homem de Neanderthal, e ele vai cantar aquela rumba Kubanacan, é todo sinuoso. A cintura dele, ele move muito legal com os quadris, e ele colocou um cravo nos cabelos. O olhar dele, o que mais incomoda é o olhar. O olhar intima a pessoas. Intimida, seduz. O olhar dele é o que mais me fascina. (Randal Rodrigues)

E, portanto, me pergunto: o que esse fascínio pode reverberar nas relações sociais desse e de outros sujeitos? Como articular esse arrebatamento em larga escala e de forma histórica? Quais as consequências? As sensações e experiências parecem não se restringirem ao momento da fruição estética

A preocupação com os afetos e as relações sociais não é nova. Spinoza (2010) já no século XVII tece crítica sobre a centralidade da racionalidade, e a cisão entre mente e corpo que marcam o pensamento filosófico e científico europeu naquele período e definem a Modernidade. A produção intelectual de Simmel, por exemplo, foi por muito tempo deslegitimada, pois era acusado de se preocupar com questões menos relevantes – justamente sua atenção às emoções na vida urbana moderna (Peres, 2011). Também Marcel Mauss, que estudou a diversidade da gestualidade e das técnicas corporais a partir das distintas culturas e propôs as emoções como uma forma de linguagem. (Carneiro, 2013).

Para Sontag (1987) a hermenêutica da interpretação é um fenômeno situado historicamente, que ganham preponderância a partir das produções de Freud e Marx¹⁸,

¹⁸Ao lado de Nietzsche e Darwin também foram chamados de cavaleiros do apocalipse por suas ideias que contrapunham fortemente toda a epistemologia judaico-cristã dominante.

diferenciando o que é manifesto do que latente, portanto, a verdade que se esconde por trás das aparências. Em Freud, todas as neuroses e os lapsos de linguagem. Em Marx, os próprios fenômenos sociais, as revoluções, as guerras etc que escondem uma maquinaria mais ampla. Vandenberg (2006) alcunha como ‘paradigma do desvelamento’.

É do mesmo modo que temos olhado para a obra de arte, buscando apenas interpretar os significados, entender o que o autor quis dizer, buscando explicações racionais para conexões, cores, gestos, formas, motivações pessoais, sociais, econômicas ou políticas. Susan Sontag reprova essa direção única. “A interpretação da arte hoje envenena nossa sensibilidade. A interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte.” (1987: 16). Focar unicamente nos conteúdos de uma obra é, para a autora, uma redução da poética, pois não podemos nos esgotar nos seus significados.

Segato (1992) nos ajudar a aprofundar essa crítica. Para a antropóloga os modelos excessivamente interpretativos das Ciências Sociais tendem a sufocar ou a encapsular aquilo que não consegue ser traduzido a partir da racionalidade, ignorando que boa parte da vivência social está na ordem do experimentável e do indizível. Acaba por ser um instrumento intelectual de sufocamento da realidade social, e, portanto, mais uma das armadilhas da Modernidade. É um instrumento de colonização epistêmica e de encapsulamento das vivências.

O relativismo cultural se mostrou como ponto de partida básico para o fazer antropológico e, de modo geral, das Ciências Sociais. Esse princípio de pensamento aposta que o acesso ao outro e suas diferenças se fará a partir de um esforço da pesquisadora ou pesquisador em colocar em parâmetros relativos aquilo que se vive no campo. O paradoxo se dá, primeiro, pelo fato de que as vivências sociais, via de regra, são totais e não relativizadas. Dessa forma, a abordagem antropológica está insensibilizada às características essenciais do mundo religioso, por exemplo – como os estudados por Segato –, que é justamente o crer, a fé naquilo que é inexplicável. Só conseguimos lidar com o que é traduzível ou interpretado para uma lógica racional, negando outras instâncias da vida humana – que não poderiam ser menosprezadas para a própria compreensão das relações sociais. E, ainda que nossas categorias sociológicas e antropológicas possam dar conta de várias searas dos fenômenos religiosos, parte crucial está na ordem do vivido, do experimentado e do indizível. São reflexões significativas para o fazer sociológico e antropológico das artes também.

Sendo assim, são nos Estudos da Performance que encontro caminhos outros para lidar com as questões que envolvem a obra de arte e a sociedade. Para Conquergood (2007) os Estudos da Performance são importantes pois conseguem dialogar a partir de um amalgama multidisciplinar. É pela diversidade de saberes, em especial os saberes não-acadêmicos ou ocidentalizados, que se abre espaço para aquilo que está entre a análise e a ação. Para o que está entre a teoria e a prática possa emergir.

Não obstante, tanto a centralidade do texto, como a própria metáfora da sociedade como um texto a ser lido, se dá a partir de privilégios de letramento, que é uma condição específica das classes dominantes. Os Estudos da Performance possibilitam que o corpo ganhe evidência, não só como objeto de análise, mas como produtor de saberes:

In Belize, for example, Garifuna people, and African-descended minority group, use the word *gapencilitin*, which means “people with pencil”, to refer middle and upper-class members of the professional-managerial class, elites who approach life from an intellectual perspective. (Conquergood, 2007: 372)

Por fim, o desenho de uma crítica ao excesso de interpretativismo para análise das obras de arte não significa recusa dessa forma de produção de conhecimento, tampouco negar sua utilização aqui. Mas em especial, o reconhecimento dos seus limites para as Ciências Sociais, e assim a certeza de que outros itinerários, ainda que não completamente mapeados, possam ser acoplados. São itinerários que tomam sentimentos e afetos positivos – arrebatamento, riso, sedução, excitação etc – como também significativos para a compreensão dos fenômenos sociais, e em especial, para a compreensão de como podem se dar certas transformações sociais.

A denúncia do sofrimento, da dor, da exploração, da violência, do medo, desilusão, desamparo que cercam as pessoas LGBT é muito importante. Pesquisas importantes têm sido realizadas no Brasil e no mundo, possibilitando subsidiar e aprimorar ações e políticas que visam o avanço da cidadania e dos direitos humanos, rumo a uma sociedade mais justa e menos violenta.

Esta dissertação, com os mesmos anseios de uma sociedade diferente, direciona o foco para outras questões. Ao entender que as pessoas LGBT são criadoras e recriadoras de bens culturais e artísticos, visio construir conhecimento e registro acadêmico sobre essa produção. Isto é, que as sexualidades são relevantes para as subjetividades e os caminhos poéticos que as

e os artistas atravessa. Tal dimensão implica na opção de manter os nomes reais dos interlocutores, uma vez que suas trajetórias e memórias são significativas nas disputas narrativas. O resgate histórico dessa produção reconhece o direito à cultura e a memória como estratégias políticas. A partir de Benjamin (1940), entendo a história como inserida em uma dialética, onde o poder de narrá-la está nas mãos e nas vozes (portanto, nos corpos) dos grupos vitoriosos. Assim, reitero a necessidade de ‘escovar a história a contrapelo’, ou seja, vasculhar e investigar a história daquelas e daqueles que foram vencidos, materializando na técnica de pesquisa atenção para os afetos, os sentimentos e as emoções – searas de todos nós, que são reiteradamente desmerecidas e massacradas. Pesquiso a felicidade, a alegria, o êxtase e o gozo. “de todas as paixões, a que sustena mais eficazmente o respeito às leis é o medo” (Saflate, 2015: 18), e qual paixão pode nos levar ao desrespeito das leis sociais?

Ato Dois

Prótase

Primeira cena

Menino Jefferson

Cidade de Salvador – BA, em meados da década de 1970, no bairro da Liberdade, morava um rapaz da qual as outras crianças deveriam manter distância, pois era diferente. Cada vez que o menino Jefferson¹⁹ pisava na rua, olhares esguios eram lançados pelas janelas e portas. Os buxixos e os risos abafados aumentavam a densidade do ar. Mais do que diferente, Jefferson era perigoso, contaminante. Sua postura era tida como escandalosa, excessiva e afetada. Alertados pelos mais velhos, as crianças e adolescentes iam se afastando de seu convívio, e assim Jefferson foi sendo isolado da comunidade, e alvo de afetos negativos.

Certo dia, Jefferson apanha do irmão. De cinto, a surra explode da casa para a rua. O menino segue sofrendo, e mesmo à revelia das violências que o persegue, sua postura feminina²⁰ vai ganhando força. Ao final dos dias de praia, sempre chegavam notícias de que o menino Jefferson tinha sido visto rodeado por viados²¹. Não só ele era vítima de uma vigilância, mas exerciam sobre ele controle do corpo, dos afetos e de sua própria existência, e em especial era exemplo didático daquilo que ninguém poderia ser.

A história de Jefferson não é diferente da de tantos outros vitimados pela discriminação e violência contra homossexuais. Nos centros urbanos, nas áreas periféricas, nas regiões interioranas encontramos narrativas semelhantes. Contudo, a tarde quente do bairro da Liberdade é agitada por outro episódio envolvendo nosso personagem. Dessa vez, não exatamente como vítima, mas ainda assim agente da perturbação. Em Salvador, na rede de TV Aratu, existiu nos anos 1980 um programa de estrelas mirins, onde jovens faziam imitação de artistas, era o programa da Tia Arilma, o Recreio. De repente, no bairro da Liberdade, gritos eram lançados das janelas: “Jefferson está na TV! Jefferson está na TV!”, e um corre-corre seguiu-se para que todos chegassem à frente dos televisores, pois “Jefferson está imitando o Ney Matogrosso!”

¹⁹Nome fictício.

²⁰Opto pelo termo ‘postura feminina’ ao invés do recorrente ‘afeminada’ pois não considero que o feminino seja restrito às mulheres. Afasto a alusão ao que é inautêntico que o termo ‘afeminado’ costuma gerar.

²¹O termo “viado”, enquanto injúria de discriminação, ganha uma sonoridade marcadamente distinta, com som de I e não de “veado” que alude ao animal.

Estarrecidos com a ousadia, assistia-se ao menino emergir dos televisores de tubo, fantasiado de Ney Matogrosso, rebolando e girando. “Nem me mostre isso!” lamentava-se Dona Lorena, mãe de Jefferson, envergonhada diante de toda vizinhança. Um desses vizinhos de Jefferson é Sérgio Maggio, 50 anos, dramaturgo e diretor de teatro em Brasília, que teve sua infância atravessada por episódios envolvendo Jefferson. E destaca: “Como esse menino, por meio do Ney...Como o Ney estava fazendo ele se libertar a ponto de ele ir numa TV!”.

Não só para seu vizinho, como para Sérgio Maggio, o cantor Ney Matogrosso foi significativo para liberta-se sexualmente, para construção de suas identidades e o compartilhamento de experiências com outras pessoas LGBT, sendo uma espécie de centro gravitacional. Sérgio Maggio também remonta episódio em que é reconhecido (ao mesmo tempo que afirmado) como um igual, em meio a uma roda de rapazes gueis que escutavam o álbum ‘Pois É’ de 1983, de Ney Matogrosso, e é assim que narra a cena:

Eu vou na casa de uns colegas, e quando nós chegamos nessa casa tinha um grupo de rapazes, muitos homens, uns oito homens. Amigos do irmão dele. Estavam todos numa sala, fazendo um círculo, ouvindo esse disco[Pois é, de 1983]. Eram todos gueis, eu não entendia isso. Vim entender na sequência. Estavam todos fazendo uma audição desse disco. Isso me marcou muito porque eu entrei de supetão nessa sala, achando que meu colega estava lá. Quando entrei tomei um susto, e esses oito rapazes olharam para mim. E brincaram comigo, fizeram uma piadinha, me viram como criança viada²² que eu não me via talvez. E eu fiquei ao mesmo tempo em choque. Porque não eram homens comuns - na minha visão de meninos. Eles estavam de pernas cruzadas, gesticulando. E todos para ouvir o Ney. Eu saio constrangido, mas entendo que eles detectam uma energia minha, de menino guei, que eu não detectava. Passa o tempo, Ney se torna uma figura que eu passo a me identificar.

Ney Matogrosso se estabeleceu enquanto um ícone, uma referência para homens homossexuais e bissexuais, que passam a tê-lo como ponto em comum, como artista a ser partilhado, uma ancora simbólica. Tal aglutinação em torno do cantor é percebido por Sergio na sua infância e também exercida por ele na vida jovem. É quando entende que consumir ou permitir-se atravessar pela arte de Ney Matogrosso é algo que vai além do prazer estético, do

²²O termo ‘criança viada’ refere-se a uma compreensão de performance corporal, onde crianças, que em diversas instâncias estão menos atravessadas pelas regras corporais da compulsoriedade de gênero da sociedade – isto é nas primeiras socializações sobre as regras das relações de gênero –, apresentam gestos, gostos e práticas socialmente ensinados e esperado para as mulheres, como brincar de boneca, casinha, dançar etc. O termo vem nos últimos anos ganhando destaque por ser uma apropriação positivada da experiência de pessoas que reconhecem na sua própria infância acusações de homossexualidade, e que tomam tais experiências, que à época foram vexatórias, em expressões legítimas de sua sexualidade. Endossando a argumentação de que há na homossexualidade práticas culturais e de socialização que independem das práticas sexuais em si. Dessa forma, o termo ‘criança viada’ não significa, em nenhuma instância a prática do ato sexual, mas sim a expressão livre das idiossincrasias do sujeito.

prazer de uma bela canção, composição e sonoridade. É, de alguma forma, envolver-se com outras pessoas que ele sequer conhece. É afirmar-se naquilo que ele não deveria ser, e ser como Jefferson – no centro da engrenagem patriarcal, inventar-se, reinventar-se contra a mola violenta que resiste.

Imitar Ney Matogrosso, por exemplo, é fato diagnosticado por vários entrevistados, realizado tanto por si mesmos, como percebido nas pessoas ao seu redor. Genilson Puncinelly, 63 anos, relata:

Era gostoso ver Ney Matogrosso cantar, e você via multidões imitando. Era uma catarse mesmo. Era frescor da juventude, uma vida que a gente tava impedido de viver.

Catarse é aquelas coisa do Todo que entra em você, e você tira a sua parte e entrega pro Todo. É o Todo e a Parte, a Parte e o Todo. As pessoas se identificam porque ele é elas, e elas são ele. Como a pessoa não consegue fazer, ela projeta a vontade de ser no outro que tá fazendo. O homofóbico faz isso para matar o outro. O homosimpático vai querer ser igual. Ney tem uma voz educada, técnica. Timbre agradável e diferentíssimo. Será que ele fez um curso de dança? Educação vocal?

Se ele fosse fortinho, gordinho, musculoso talvez não fosse tanto. Mas não sei. Eu me projeto nele. Ele tá fazendo tudo que sonhei na minha vida. Eu não quero ser cantor, nem dançar no palco. Mas essa alegria, essa coisa que ele passa, densidade. Tesão. Prazer, eu quero para mim. (Genilson Puncinelly)

O ato de imitar a performance de Ney Matogrosso acontecia tanto em público, como o feito corajoso de Jefferson, nas salas das casas em frente a TV, ou escondido de quaisquer olhares e julgamentos. Quando em coletivo, para os pares, realiza-se o compartilhamento de estéticas, a apuração da qualidade dos gestos e movimentos, e também de valores, como será discutido no Ato Três. Mário Jardim, 51 anos, relata:

Quando eu era criança eu ficava imitando o Ney na sala com os Secos & Molhados, eu via as apresentações na TV. Não lembro onde era, se era Chacrinha, se era Flávio Cavalcanti, mas aparecia e eu ficava absolutamente encantado com aquilo, e eu dançava e imitava e a música que eu imitava, que era aquela faixa chefe, do Lobisomen, aquilo não tinha um sentido sexual, absolutamente, aquilo era completamente fantástico, do onírico, das lendas, e eu dançava porque eu imitava aquilo.

A imitação relatada pelos entrevistados acontece em termos muito específicos, pois não se realiza para o comportamento cotidiano, ou seja, não relatam imitarem a performance de Ney Matogrosso de forma literal para o dia-a-dia, ou projetarem-se nele como uma tendência de estilo a ser seguida. Refiro-me, portanto, a uma imitação performática, que busca remontar o tempo-espaço específico da performance pela via dos seus próprios corpos, com intencionalidade delimitada.

Enquanto Genilson fala em termos de catarse, Randal Rodrigues prefere os termos exorcismo, assombro, suavização e até vingança.

Eu fui muito reprimido enquanto criança. Eu sou caçula de sete irmãos, e só uma mulher, e todos machistas e machões. Meu pai casou-se umas três vezes. Todos meus irmão casaram, e eu nasci tipo patinho feio. [...] Muito constrangido dentro de casa, muito fechado as idéias. E mesmo assim eu me identifiquei muito com o Ney Matogrosso. Eu não seguia os padrões. Eu não era, tipo assim, eu não carregava bandeira: “Sou guei, sou guei”. Não.[...]Me políciei muito.

Na minha vida [Ney Matogrosso] foi muito importante. Eu falo que ele tirou..., e como ele mesmo denomina, ele sabe que ele despertou vários demônios em algumas pessoas, e os meus principalmente. E os meus ele exorcizou muito. (Randal Rodrigues)

Foi um assombro, uma mudança de tudo o que se falou. Estava assombrado, embevecido. Agradecido. A palavra certa que a vida inteira eu carrego comigo: o Ney nos vingou. Eles nos vingou. A palavra que eu tenho. Mas eu me sentia vingado. Porque era na cara das pessoas, tudo o que eles faziam com a gente, a sociedade em si, o que minha família fez comigo. Ele devolvia aquilo, com muito bom gosto, com muito primor, com muita reverência. Nossa! Somos uma geração sofredora, porque a gente era muito oprimido. Muito fechado. As ideias muito rígidas, né. Era uma coisa muito careta, muito enrijecida. O Ney veio fazer esse bum, essa coisa de “puta merda, isso pode! Isso pode!”. Houve uma mudança pra mim que foi comportamental no Brasil. (Randal Rodrigues)

Então Ney apareceu para poder suavizar a coisa, que a gente tinha voz, alguém nos defendia (Randal Rodrigues)

O relato de Randal é especial, por evidenciar um conjunto de afetações importantes que a arte de Ney Matogrosso gerou para uma geração de homens homossexuais e bissexuais. O sentimento de prazer vinculado à vingança, que a performance corporal de Ney Matogrosso provoca em Randal, dá dimensão do arrebatamento que o estético provoca. O que nos permite aproximações com reflexões sobre o sagrado e a hierofania, a partir do momento que a apresentação do cantor dá-se como uma aparição, uma revelação de um conjunto de inquietações que tomam uma materialidade corpórea e cênica.

Milaré (2010) investiga a produção de um dos maiores diretores teatrais do Brasil, Antunes Filho, realizada no Centro de Pesquisa Teatral (SP), onde várias saberes são articulados para enriquecer a arte do ator, em busca de uma atuação que rompa o convencional e chegue a instancias metafísicas, como uma manifestação do sagrado – portanto uma busca pela produção teatral hierofânica. O que nos permite conectar a arte performática como um conjuntos de saberes e técnicas de produção de arrebatamento.

Assim, a relação da performance como fenômeno hierofânico atravessa os interlocutores, possibilitando que a essa arte tenha um lugar mais significativo do que a mera contemplação do belo, que se limitaria ao momento da apreciação. Mais do que isso, marca as trajetórias individuais, pois foram forjadas socialmente. Processo que não pode ser lido por uma capacidade universal e a-histórica, mas desenhada historicamente, e que não se coloca como significativa para quaisquer sujeito, mas em especial para o grupo aqui pesquisado, o de homens homossexuais e bissexuais, abrindo portas. De acordo com Juarez Libâneo, tinha algo de hipnótico:

Eu fui ter certeza da minha condição sexual assumidamente com 21 anos. Mas eu sofri muito assédio. Saber que um homem podia fazer um show daquele e independente da opção sexual dele. Saber que o cara teve peito, teve garra e foi. Se ele deu a cara a tapa, as pessoas podiam começar a dar a cara a tapa também, era o momento, apesar de ditadura, apesar de tudo.

Foi provocar, foi mudar, foi fazer as pessoas saírem da caixinha, respeitar que aquilo era arte, aquilo era uma forma diferente de manifestação, e que era uma coisa totalmente natural. Não era uma coisa forçada, você percebia isso. O Ney e os Secos. O Ney abre portas, caminhos, porque ele começa... porque no começo as pessoas diziam que ele era bissexual, que era isso, que era aquilo. E as pessoas começam a discutir isso, num momento em que não se discutia. Nesse sentido, assim, saber que ser guei não era uma doença, não era uma coisa do mal. Você podia ser guei, todo mundo vivia, e todos vivemos a história de que os artistas tem uma veia mais tendente a uma homossexualidade, ou bissexualidade ou uma sexualidade liberta.

Eu acho que a partir do momento em que eu vi o show e acompanhei a carreira do Ney, ele foi escancarando as coisas, e abrindo portas para a população guei. Para você ter ideia, nos anos 1970 foi lançado um jornal chamado Lampião, um dos fundadores foi o Alexandre Ribondi. Ele também teve uma importância. A gente tava no Beirute um dia, quando teve uma cena. Eu devia ter uns 20 anos. Dois caras se beijam no Beirute e virou uma guerra. Os caras foram retirados na porrada, literalmente, e salvo engano Alexandre foi um dos personagens. Eu brinco hoje com a população guei, hoje os meninos andam de mão dadas, os meninos vão pro Pátio Brasil, vão pras festas e a gente não tinha, a gente ainda vivia o fim de uma ditadura, e a questão da sexualidade era totalmente reprimida. (Juarez Libâneo)

No primeiro [show] foi a coisa de ver algo tão novo, tão revolucionário, que você saía daquele show feliz. Você tava vendo algo que mexia com você e mexia com todo mundo, e estava tão forte que a hora que o Ney requebra muito não teve vaia, não teve baixaria, as pessoas ficaram hipnotizadas, em extase. (Juarez Libâneo)

A trajetória do ator brasileiro Nei Cirqueira também ajuda a aprofundar as reflexões em torno da obra de Ney Matogrosso e seu impacto microsociedade. Nei Cirqueira foi assim batizado à pedido do seu avô materno, que teve Nei Cirqueira como seu primeiro neto homem. O avô se recuperava, aos cuidados de sua mãe, de um segundo AVC, e pediu à Cida, mãe de Nei Cirqueira e filha dele que nomeasse o neto de Nei, pois gostava muito do cantor

Ney Matogrosso. Nascido em 1977, vivia-se ainda a forte repercussão dos Secos & Molhados e dos primeiros trabalhos solo de Ney Matogrosso.

Ainda que o pedido do avô materno possa expressar alguma relação familiar mais próxima à aceitação das sexualidades ou identidades não normativizadas pelo patriarcado e pela heterossexualidade compulsória, não foi essa a realidade de sua infância e adolescência. A irmã de Nei Cirqueira conta a ele de uma oportunidade, quando aos três anos de idade, ele teria imitado, na sala com a família, a um bailarino que aparecia na TV. A irmã ao ver a cena disse: “O Nei será o artista da família” ao que o pai respondeu “Não, porque não botei filho no mundo para ser viado”. Nei Cirqueira cresceu em um ambiente que associava o homem artista ao homossexual, sempre de forma pejorativa.

Nei Cirqueira teve primeiro contato com o Ney Matogrosso ainda criança, e foi através da trilha sonora da novela ‘O Espantalho’ da TV Tupi, com a música ‘A Gaivota’²³. Diz Nei Cirqueira: “Eu ouvi aquilo por conta que eu ví a abertura da novela. E aquilo me tocava muito! Ele cantando a música... [canta trecho da música]”. Mas é apenas na adolescência que ele retoma contato com a obra de Ney Matogrosso através de um tio, que adorava música. Quando eu questiono se o que o aproximava do tio era Ney Matogrosso, ele responde enfaticamente: “Isso era o que me aproximava. Porque ele era bem, aqueles mineirão, uma pessoa muito singular. Ao mesmo tempo que ele era bem brutão, ele era super sensível à música”.

Nei Cirqueira nasce triangulando um elo afetivo entre seu avô materno e sua mãe. É alegremente recebido como primeiro neto homem. Há aí uma ambivalência, um curto-circuito lógico. Por um lado, o avô de Nei Cirqueira se apresenta como um patriarca, um homem que vê no nascimento do primeiro neto homem, talvez, uma forma de perpetuação de sua linhagem, de sua trajetória e de si mesmo. Nesse momento onde a hereditariedade simbólica do masculino é transmitida, ela acontece pelo carimbo de uma homenagem a um artista que contradizia e embaralhava em sua expressividade cênica a compulsoriedade corporal da distinção do masculino e do feminino.

²³Gaivota. Gaivota menina /De asas paradas /Voando no sonho /Díguas da lagoa /Gaivota querida /Voa numa boa /Que o vento segura /Voa numa boa/Gaivota na ilha /Sem noção da milha /Ficou longe a terra /Gaivota menina /Gaivota querida /Voa numa boa /Que o alento segura /Voa numa boa/Gaivota, te amo e gaivotaria sempre em ti/Gaivotar seria poder te eleger para mim /Eu te quero, e se fosse o caso, quereria mais ainda /Ser, eu mesmo, gaivota sobre mim/Sobrevoar meus temores, meus amores /E alcançar o alto, alto, o mais alto dos teus sonhos /Dos teus sonhos de subir/De subir aos ares /Gaivota querida /Gaivota menina /Pousa perto de mim. (Gilberto Gil)

Nei Cirqueira cresce descontente com seu próprio nome, infeliz com a comparação recorrente entre ele e o cantor, vítima de piadas e chacotas. Essas que vinham, em várias oportunidades, buscar dissociá-lo do próprio artista, para justamente dissociá-lo, numa pedagogia de gênero, do que não era correto, do que era degenerado e ambíguo. Ou seja, daquilo que ele não deveria ser.

Eu passei muitos anos detestando meu nome. Porque eu achava meu nome curto, achava meu nome simples demais. Porque meu nome era facilmente associado com guei. Então eu não gostava.

Eu lembro que a primeira vez que eu me deparei com a música mesmo - porque até então era essa comparação, “seu nome é Nei por causa do Ney Matogrosso” ou “É Nei, mas não o Matogrosso não, né?” e aí eu não gostava - mas a primeira vez que eu ouvi foi quando passava uma novela. (Nei Cirqueira)

Quando adolescente, reencontra-se com o artista, e nesse encontro um novo curto-circuito lógico das dinâmicas esperadas em gênero e sexualidades se apresentam. Ao mesmo tempo que começa a se identificar como homossexual e expressar-se dessa forma, encontra no tio, que carrega fortes símbolos do masculino, um gosto por Ney Matogrosso, Michael Jackson, Madonna e outros artistas. Nei Cirqueira afirma que Ney Matogrosso não foi sua referência direta para qual ele se projetava, mas marca sua vida, pois estabelece ponte de diálogo afetivo da sua figura masculina homossexual com determinadas figuras masculinas heterossexuais.

O momento que eu vivi a descoberta da homossexualidade, essa coisa toda, ele não tava muito forte na mídia. Eu tenho outras referências que estavam fortes na mídia e que me influenciaram muito. A Madonna é uma dessas muito grande pra mim. Agora, ele enquanto... o Chico Buarque fala que o Ney Matogrosso foi o primeiro, ou talvez o único showman do país, na época que ele falou isso. E eu acho que minha sexualidade, ela acaba se eclodindo, tendo muito como referência esses artistas que se colocavam dessa forma. Seja através da dança, do *showbusiness*, do show que não é apenas o cara com a guitarra cantando e tocando, mas é o cara que dança, é a mulher que dança que se expressa e que se assume, e o Ney Matogrosso é um deles. E acho que sim, nesse sentido acho que ele me influenciou sim. Acho que me influenciou e provocou muito mais como artista, a minha identidade quando quis se construir artisticamente, ele é uma figura que me provoca. Ele é um tipo de artista que me provoca, que me desperta curiosidade.

Para Nei Cirqueira, Ney Matogrosso borra o que é masculino e feminino, sem propor substituto, suplência, tampouco ser imitação de um ou outro. “A forma com que ele encara o público, a forma como ele performa. As canções que ele vai interpretar também carrega muita masculinidade, ao mesmo tempo que carrega uma... não sei se a palavra é feminilidade ou androginia”.

Nei Cirqueira apresenta ao final da conversa um diálogo e questionamento extremamente pertinente para o que discuto a partir dos olhares teóricos aqui. Ele tenta mostrar como a performance de cena do Ney Matogrosso transforma os sentidos embuídos na canção. Faz uma comparação entre a música Balada do Cachorro Louco²⁴ de Lenine, que Ney Matogrosso interpreta no show Olhos de Farol de 1999. Nei Cirqueira termina sua conversa comigo mais uma vez no lugar onde a razão não alcança, na dúvida, no indizível:

Não sei se é a melhor palavras, mas comigo é catártico. É um cara que é guei, que conseguiu. E o discurso das canções! E ver ele cantando A Balada do Cachorro Louco, do Lenine, no Olhos de Farol é extremamente forte. Porque vê-lo cantando me leva de uma forma muito mais rápida para esse lugar de ‘ser uma alma em tentação em rota de colisão, deslocada estranha e aqui presente’ [letra da música Balada do Cachorro Louco], as palavras do Lenine, na boca do Ney, com o cenário que ele tem no show, com o figurino que ele veste ganha-se ou possibilita-se você cruzar esse portal que te vê da mesma forma que a música diz, e que ele diz [...] de uma maneira muito mais intensa talvez por ser ele dizendo. O Lenine é um artista que eu também aprecio demais, é compositor fenomenal, mas ouvir essa música com o Lenine – e eu tenho o disco do Lenine que ele canta essa música - e ela com o Ney Matogrosso no show são coisas completamente diferentes. Me causam impactos completamente diferentes, me acessam de formas diferentes. Ouvir ela com o Lenine, por mais que eu goste, por mais que adore o arranjo do Lenine faz para essa música, eu me relaciono com a música de um jeito, e com o Ney Matogrosso de outro jeito, e geralmente um jeito muito mais visceral talvez. Não sei.

Para uns catártico, para outros vingativo, exorcista, assombroso e até hipnótico. Para Carlos, 66 anos, médico, o surgimento de Secos & Molhados e a arte de Ney Matogrosso nos anos seguintes poderia ser adjetivada como aliviante:

Eu fico achando que os gueis naquela época eram aceitos. Quando você era um viado eschachado a sociedade te aceita porque em principio aquilo não é nenhum risco, agora quando uma pessoa “normal” se revela guei, naquela época ela era mais perigosa para a sociedade, pois os caras viam “esse cara é igual a mim, mas no fim ele é guei, como é isso?” E o Ney pra mim traduzia exatamente isso: na vida cotidiana, em fotos, aparentemente uma pessoa sem bandeira nenhuma, uma pessoa ‘normal’ e quando se apresentava se revelava totalmente. Na verdade acho que aquelas coisas do Ney são muito interessantes, porque, eu brinco que era muito sensual, mas pra mim não era sexualizado, porque aquilo não era homem nem mulher, não era bicho. Era uma coisa universal que qualquer um poderia se identificar com aquilo. Tanto é que a plateia dele era de 8 a 80 anos, e isso era uma abertura muito boa.

²⁴Balada do Cachorro Louco. Eu não alimento nada duvidoso/Eu não dou de comer a cachorro raivoso/Eu não morro de raiva/Eu não mordo no nervo dormente/Eu posso até não achar o seu coração/E talvez esquecer o porquê da missão/Que me faz nessa hora aqui presente/E se a minha balada na hora h/Atirar para o alvo cegamente/Ela é pontiaguda/Ela tem direção/Ela fere rente/Ela é surda, ela é muda/A minha bala, ela fere rente/Eu não alimento nenhuma ilusão/Eu não sou como o meu semelhante/Eu não quero entender/Não preciso entender sua mente/Sou somente uma alma em tentação/Em rota de colisão/Deslocada, estranha e aqui presente/E se a minha balada na hora então/Errar o alvo na minha frente/Ela é cega, ela é burra/Ela é explosão/Ela fere rente/Ela vai, ela fica/A minha bala ela fere rente. (Lenine)

Para nós gueis era como se fosse um alívio, eu me sentia como se tivesse tirado um peso de mim “ah, então eu posso ser qualquer coisa porque o Ney reflete qualquer coisa, e ninguém critica, todo mundo adora, vende um monte de discos” Esse show estava absolutamente lotado, foi no Ginásio Nilson Nelson. Então eu acho que o Ney abre portas para o comportamento guei no nosso país.

Distingue-se para Carlos uma performance social de um homossexual escrachado, portanto que se expressa de forma específica gestualidade, timbre vocal, trejeitos femininos, de um homossexual de performance social mais próxima da produção social do que é o masculino. Carlos avalia que de alguma forma a performance escrachada, poderia ter até seu lugar social legítimo, desde que delimitado em seu posto. Porém a confusão disso, o atravessamento de fronteiras que Ney Matogrosso propõe ao ser ora seco, ora molhado – como estampava o jornal Correio Braziliense, que ao mesmo tempo produzia e ratificava binômios correntes socialmente – era algo de fato ameaçador. Não ser homem, não ser mulher, tampouco bicho bagunça diversas construções simbólicas estruturais da sociedade moderna ocidental brasileira.

Estruturas simbólicas essas que, ainda que presentes e difundidas de forma hegemônica não são socialmente vantajosas para todas as pessoas. Ao borrar as fronteiras de diversos binômios, há um desfazer, uma desconstrução das diferenças simbólicas-sociais, que portanto emergem em um potencial – e também um retorno – a um suposto universal, pois se “qualquer um poderia se identificar com aquilo”, as diversas clivagens, hierarquias e estratificações que marcam a intensa criatividade das culturas humanas em diferenciar e desigualar as pessoas e os grupos acaba por simbolicamente ir por água abaixo, pois o que se coloca no palco evidência o arbitrário social. A revelação da farsa da compulsoriedade corpórea cisheteronormativa e patriarcal por um lado incomoda alguns, para Carlos atravessa como um alívio, por isso é um ídolo.

Ney para mim e para minha geração foi um ídolo absoluto, a gente tinha ele como referência, tanto do ponto de vista musical, principalmente de comportamento. É claro que naquela época a gente ouvia também Milton Nascimento, Chico Buarque e Elis Regina, todos eram nossos ídolos, agora o Ney nos tocava mais exatamente pela questão sexual, embora a gente cobrasse dele que ele fizesse uma saída do armário mais explícita, coisa que veio fazer mais tardiamente, mais ele foi fundamental para nosso comportamento homossexual.

Agora estou me lembrando da música Homem de Neanderthal, que também foi importante, porque eu me lembro da máscara com um chifre, e me lembro das tangas, e obviamente dos rebolados, que me pegava e achava mais interessante.

(Carlos Viegas)

Genilson confirma a referência de seus amigos homens homossexuais com a obra de Matogrosso:

Era gueto mesmo, a gente se reunia em casas. E dois colegas nossos foram presos. E ele era um ícone mesmo, a expressão do feminino pelo masculino. Na minha turma não tinha quem não idolatrasse. Ele fazia tudo o que as bichas queriam fazer.

O relato Geraldo Orthof é da experiência íntima que teve com o Ney Matogrosso ainda na infância – momento em que Ney Matogrosso morou em Brasília e experimentou-se esteticamente na capital. Sylvia Orthof, mãe de Geraldo Orthof, foi da primeira geração de teatro de Brasília, com uma primeira atuação no Teatro Brasileiro de Comédia, trabalhando com Cleyde Yáconis, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Sérgio Brito, Fernanda Montenegro, Rubens de Falco e Carminha Brandão. Veio para a capital fundar os cursos de Teatro e de Dança, vinculada ao então Instituto Central de Artes – projeto erradicado com a ditadura militar. Foi também criadora do Teatro Sesi em Taguatinga, onde desenvolvia projetos com trabalhadoras e trabalhadores da cidade, o espetáculo mais marcante foi ‘Morte e Vida Severina’, de João Cabral de Melo Neto, premiado no Festival de Teatro de Ouro Preto, à época. Uma das cenas mais marcantes era a que um rapaz magro, passava ao fundo do palco cantando, na época chamado de Ney Pereira (Araujo, 2012).

‘Cristo versus Bomba’ – também com participação de Ney Matogrosso – foi o espetáculo de Sylvia que levantou a temática da guerra e da insurgência de uma comunicação de massas, com forte debate político. A personagem Bomba tinha a capacidade de se comunicar em todos os idiomas, e com grande poder de sedução. A dramaturgia de Sylvia também tecia críticas ao racismo, ao projeto de integração nacional via televisão da ditadura militar, e a religião (Maggio, 2017) . Trechos:

Bomba – Eu sou ótima, sensacional!! Viva a morte! Viva a morte!
Augusto – Não queremos que você, depois do jantar, assista hipnotizado a uma emoção. Desempacote a sua consciência industrializada!
Moema – Quem foi Jesus? Não viemos apresentar um cristo colorido, bonitinho, cercado de sinos, flores, santinhos. Nossa reza é outra!
Sylvain – “Meu pai, meu pai, porque me abandonaste?
Augusto – Há fome de pão no mundo!
Sylvain – Há sangue no lugar do vinho”
Lana – A capsula útero/ Mãe do homem de hoje/ útero frio, sincopado/ Cheio de cálculos... matemáticos”
Augusto – Eu sou branco/ Não tenho preconceito racial/ Mas preto quando não suja na entrada, suja na saída/ Como dizia minha avó!”
Moema – Mas as negras não querem nada! Daqui a pouco, não vão se contentar mais com a comida e a senzala...vão querer usar perfume francês. Credo! (Castelo Branco, 2016).

A obra foi premiada no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Rio de Janeiro, em 1968, pouco antes do AI-5, e antes da artista se exilar na França, fugindo das perseguições políticas. O teatro de Brasília foi também celeiro artístico e cultural de Ney Matogrosso. Sylvia Orthof acolhia Ney Matogrosso, que por sua vez, cumpria eventualmente funções de cuidado com o filho dela, Geraldo Orthof – atualmente Professor do Departamento de Artes Visuais da UnB. A relação segue em sua memória afetiva, reverberando em seus trabalhos como artista plástico contemporaneamente.

O Ney trabalhou com meu pai, que era diretor de Hospital de Base, na época Hospital Distrital. E o Ney era enfermeiro da pediatria. Sávio Pereira Lima, meu pai. Ele trabalhava de manhã, e de tarde fazia teatro com minha mãe na UnB. Ela dava aula na UnB, nas Cênicas. E fazia teatro novinho. Simplesmente quando ia para Festival de Inverno em Ouro Preto, que ela ficava coordenando, ai ia com excursão, e Ney acabou virando, pelo seus talentos cuidativos infantis, cuidava de mim e da minha irmã.

Então a memória mais forte e inicial mesmo é esse momento em casa. Sete, oito anos.

Era essa entidade, depois o que ele virou. Era aquela pessoa que vivia ali dentro de casa, comia lá em casa, vivia lá em casa. E ai assim, talvez direcionado com relação ao seu assunto. Eu sempre lembro de uma liberdade absurda. O que ficou mais para mim, como criança... era a babá quase perfeita. Porque nem meu pai, nem minha mãe tinham muito saco para cuidar a gente, e ele tinha um talento natural, estranhamente, para. E a primeira imagem, chegando próximo de alguma sexualidade, foi que ele resolveu decorar meu quarto todo cor-de-rosa. E lembrei isso, porque fiz uma exposição agora no Rio, que chama desviado, que é um desvio para o Rosa, brincando com o Desvio para o Vermelho do Cildo Meireles.

Quis fazer algo sobre educação mais amorosa, não tem relação direta mas é isso. A imagem que eu tenho mais vivida é a gente fazendo junto um lustre cor-de-rosa. Ney trabalhou muito fazendo adereços, roupas, bolsas, etc. E ai ele me ensinou e fizemos junto esse lustre que era de barbante, cola e não sei o que em cima de um balão. Pintamos todo de cor-de-rosa para explodir e para mim era meio mágico. Tenho essa imagem estranha psicanalítica, de fazer esse lustre com ele, e explode, vira o lustre, e ele ficou assim no meu quarto esse lustre a minha infância toda. Eu olhava e para mim era o Ney, o lustre cor-de-rosa flutuando ali, e era a luz também.

Segunda Cena

Entre censura e aplausos

O jornal Correio Braziliense trouxe no dia 25 de março de 1974, “Secos e Molhados foi aquele sucesso”, em baixo de duas fotos do cantor Ney Matogrosso, a imagem da esquerda sem maquiagem e da direita com maquiagem e figurino. Também, sob cada uma, respectivamente, lê-se “Seco” e “Molhado”. A figura cotidiana do artista, limpa, sem adereços faz alusão ao que é seco, austero e limpo. A figura da direita coberta de penas, colares e maquiagem evoca o que é da ordem do molhado, do úmido, do volúvel, também do esguio,

sinuoso e tropical. Segundo Irlam Rocha Lima (2015), a apresentação detém até hoje recorde de público, tendo lotação máxima duas vezes numa mesma noite.²⁵

Imagem 1 – Ney Matogrosso no Correio Braziliense



Fonte: Correio Braziliense (1974)

Apesar das palavras positivas, Carlos Viegas, relata uma noite tensa e agitada na capital federal – também mencionada por ele como a data do primeiro congestionamento na via N1, que fica em frente ao ginásio. À época, a cidade irradiava politicamente as perseguições e repressões da ditadura militar. A apresentação aconteceu no final de semana seguinte ao que Ernesto Geisel assumiu a Presidência da República, sucedendo Emílio Médici, que ficou no comando do país durante cinco anos – momento de acirramento da perseguição política e da censura. Mesmo com lotação máxima, alguns não sabiam

²⁵Segundo Ney Matogrosso, naquela noite aconteceram duas apresentações. Uma para o público, e outra para os censores.

exatamente o que iriam assistir. Dizia-se que era um grupo diferente, com um cantor que tinha voz de mulher e rebolava muito no palco.

Você entra no Ginásio de Esportes, vê um show daquele, você pira, né. Um homem pintado com a cara e o corpo esguio, dançando. Trejeitos à la Carmen Miranda, que ninguém no Brasil naquele momento estava acostumado. Uma coisa tão performática, tão revolucionária não existia no Brasil (Juarez Libaneo)

Ao desembarcarem em Brasília, o grupo “Secos & Molhados” foi informado que deveriam apresentar-se previamente aos censores, que avaliariam a obra e decidiriam se seria liberada para a apresentação horas depois, ou não. Em 1974, o grupo já era um sucesso consolidado, com uma plateia diversa. Como relatou Ney Matogrosso, o que aconteceu naquela apresentação não foi exatamente um avaliação para a censura.

De acordo com Vaz (1992), o alto-comando da Marinha já considerava Ney Matogrosso uma ameaça ao pudor. Durante muitos anos no Rio de Janeiro, uma presença constante se fez em todas as apresentações do cantor, desde Secos & Molhados, era Dona Maria – censora enviada pelo governo – que tinha livre acesso inclusive ao camarim. O que possibilitou uma afeição entre os dois, entre conversas e trocas de roupas.

Já durante as apresentações de “Bandido”, a ditadura arvorava-se na argumentação moralista. Afirmavam ao cantor, que ele não deveria fazer o que vinha fazendo no palco, pois supostamente não seria aceito em Recife. Pontualmente, referiam-se ao momento da apresentação em que o cantor colocava um enfeite de penas no sexo e rebolava em movimentos de vai-e-vem, insinuando ato sexual. A negociação dos censores, passou quase por uma direção de cena: ‘Em vez de mexer seis vezes, mexe só duas, no máximo três’ (Vaz, 1992: 99).

Em Brasília, aconteceu a primeira e única apresentação prévia aos censores. O grupo pintou-se, colocou os adereços e figurinos. Porém ao invés de apresentarem-se efetivamente, o que fizeram foi uma apresentação seca. Marcou-se a cena, movimentos para a luz, música, canto, mas nada de gestos, rebolado ou danças. “Só que eles eram tão bobos que pensaram que ia repetir tudo o que aprontava no palco. Imagina!”, relata Ney Matogrosso (Vaz, 1992:99). Esta é uma ação completamente dúbia em suas intenções e efeitos. Ao não dançar, apresenta-se de forma moralmente alinhada com os censores, garantindo que a apresentação ao público pudesse ser feita. Ao mesmo tempo que o faz em ato de desaforo.

Naquela apresentação prévia, não estavam apenas censores, mas um conjunto de familiares e amigos convidadas e convidados para ter acesso exclusivo ao show, sem filas,

sem tumulto, de forma gratuita. Portanto, um proveito particular e corrupto da prerrogativa dos censores em avaliarem as apresentações previamente. Também dúbio: por um lado performance de poder, demonstração de força e soberania do governo frente a liberdade da arte, por outro, admiração e contemplação da obra.

A mistura de espanto e admiração é a mesma que se espalha pelo Brasil, e que garante ao grupo sucesso imediato. Assim segue o jornal Correio Braziliense: “Milhares de pessoas, principalmente jovens, acorreram em massa para ver aquele que é, sem dúvida, o grupo de maior sucesso no momento no Brasil” (Correio, 1974). O sucesso, tanto do grupo como de Ney Matogrosso, ainda que principalmente de jovens, transbordou as faixas etárias – recorte etário comum aos fenômenos artísticos da indústria cultural.

Mário Jardim relata a trajetória conservadora e religiosa da sua família na cidade de João Pessoa - PB, mas também a admiração com que o artista era tido dentro de casa.

E a mascara, a maquiagem e os adereços. E aquela coisa do Lobisomen, que era fantástico. Eu sou homem, eu sou lobisomen, e não havia qualquer limite quanto aquilo, a família achava tudo aquilo lindo.
Minha mãe adorava o Ney Matogrosso, minha avó achava o Ney um dos homens mais lindos do mundo, achava ele o máximo! (Mário Jardim)

Similar à observação feita por Mauricio Coutinho, de 56 anos e nascido em Fortaleza: “minha mãe é uma pessoa preconceituosa, cheia de problemas com isso [liberdades sexuais], mas ela achava ótimo, ela adorava, porque aquilo ali era como se fosse um, sei lá...” e finaliza o comentário com o desafio em produzir conexão lógica para o aparente dissenso. Tal característica do público é muito importante para reflexão em termos políticos de como o conjunto da obra de Ney Matogrosso e sua própria figura consegue atravessar gerações e grupos sociais.

Quando eu era criança e imitava todos os gestos, e me encantava, a família adorava. Era algo completamente festejado e estimulado, não havia qualquer tipo de... Tinha um dimensão de carnaval. Aquele momento que você pode subverter tudo sem se comprometer com nada. Eu lembro de ficar no meio da sala, a TV ligada e eu imitando o Ney Matogrosso. (Mário Jardim)

Semelhante, reporta Carlos “Eles [família] não faziam críticas muito negativas. Olhavam como algo absurdo, sem compreender”. A ausência de assimilação direta nos permite avançar na relação entre estética e política. Wittig (1984) defende a literatura, e a obra

de arte, como arma de guerra perfeita. Tal plenitude, para a autora, só é possível quando as obras não estão submetidas aos parâmetros do comprometimento político imediato. A feminista parte da figura mítica do Cavalo de Tróia para metaforizar sua proposta: durante a guerra entre Grécia e Tróia, ocorrido provavelmente entre 1300 e 1200 A.C., os gregos fingem desistir da batalha, e deixam um grande cavalo de madeira, aparentemente inofensivo, que é entendido pelos troianos como um belo presente e que com certeza serviria muito bem como decoração. Uma vez dentro da cidade, os guerreiros que estavam escondidos dentro do cavalo saem durante a noite e tomam a cidade, vencendo a batalha. Feito simples e inesperado.

Do mesmo modo, a arte do cantor Ney Matogrosso não se colocou publicamente em termos políticos deliberados, explícitos ou literais. Sistemáticamente rejeitou as bandeiras partidárias e inclusive as identitárias – ainda que durante toda a carreira tenha se apresentado em favor de diversas causas políticas e sociais. De qualquer forma, seguiu projetando sua arte, bela, admirável, aprazível às diversas classes, às diversas faixas etárias. Nem à direita, nem à esquerda, de acordo com Lucas Amauri, 66 anos:

O Ney sem desagradar nenhuma das duas alas e ao mesmo tempo agradando a um e a outro, ele conseguia ao mesmo tempo ser apolítico e ao mesmo tempo fazer arte, atravessando momentos diferentes da política brasileira.(Lucas Amauri)

Nem alienado, nem engajado (Lucas Amauri)

Definitivamente agradando a gregos e a troianos, ainda que não unanime. Mas, uma vez celebrado, conseguiu, como o Cavalo de Tróia, entrar para dentro de casa. Estava presente em diversos programas televisivos no momento de apogeu da comunicação de massas no Brasil. “If one wants to build a perfect war machine, one must spare oneself the delusion that facts, actions, ideas can dictate directly to words their form”, Wittig (1984:48).

A reflexão da autora é especial para pensar a obra de Ney Matogrosso, pois ao mesmo tempo que ela postula uma liberdade da arte sobre as urgências da política e da sociedade, não deixa de inseri-la como arsenal para uma guerra simbólica, onde é a obra de arte que tem a capacidade de enfrentar a linguagem e, ao fazer isso, enfrentar também a ordem social e as relações de poder intrínsecas a ela.

Por esse prisma, penso ser possível compreender como se deu a experiência dos censores no show de março de 1974, como relatado por Ney Matogrosso. Onde mais do que censurar, o que aconteceu foi um show exclusivo para aquele grupo, que tinha interesse em apreciar a obra, sob o disfarce de avaliação para censura, chegando a incluir amigos e familiares numa plateia de quase cem pessoas – segundo relato de Ney Matogrosso para esta pesquisa .

Terceira Cena Entre xingamentos e injúrias

A obra de Ney Matogrosso dialoga inicialmente com um nicho de mercado insurgente e insipiente, que era o público guei, sem exatamente reduzir-se a essa fatia. As falas dos interlocutores revelam a apropriação por essa parcela da população em defesa de suas liberdades e de suas práticas artísticas e culturais. Forjam-se comunidades por afinidade de identidade sexuais. Assim, tal produção artística não se faz no seio de um referencial identitário anterior, mas ao contrário, passa a agregar essas identidades ao seu redor. José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato (1994) invertem a perspectiva teórica presentes na Musicologia e na Etnomusicologia. “Mesmo quando a ênfase dos trabalhos recai nas mudanças culturais, há sempre um referencial de identidade originário que teria precedido o processo de mudança”.

Por não se estabelecer em um grupo identitário anterior, a obra de Ney Matogrosso tem a possibilidade de ramificar-se, sem marca-se, para uma diversidade de pessoas que passa a partilhar valores ideológicos transpostos nas experiências sensíveis. Assim sugere Geraldo Orthof a reflexão: “Tô indo pra festa guei, mas meu tio, meu avó, minha turma hétero tá aqui junto me protegendo também. Tinha um pouco talvez disso”. Ou seja, não é exatamente um gueto cultural, mas uma território partilha ampla composto de diferentes existências identitárias.

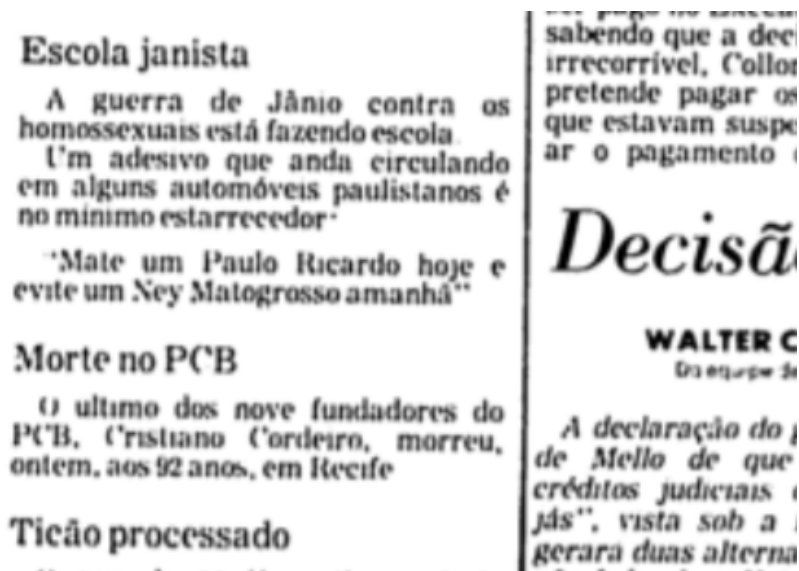
Resgato também relatos de como a figura de Ney Matogrosso foi instrumentalizada para servirem de arsenal simbólico para discriminação e opressões. “Então na hora de xingar alguém, não existia guei, você dizia ‘ela é Maria Alcina, ele é Ney’.” diz Renato Canfora. fenômeno relatado por outros entrevistados.

Reflico sobre três pontos, a partir desse relato. Primeiro, sob o qual me debrucei em monografia de graduação (Godoi, 2013), sobre a capacidade da linguagem, articulada às dinâmicas do patriarcalismo e da cisheteronormatividade, apresentar uma potência criativa exorbitante para nomear as identidades e práticas sexuais que fogem às normas. São inúmeros os sinônimos injuriosos para pessoas LGBT no Brasil: baitola, frango, qualira, bicha, lobisomem, viado, arrombado, gabiru, gilete, sapatão, fancha, entendida, jacaré, cola-velcro, mulher-macho, racha, fancha, traveco, invertido etc. Percebemos a articulação do poder com a linguagem, ao não ser possível identificar fenômeno oposto, isto é, termos ofensivos ou jocosos destinados às identidades heterossexuais. Por esse prisma, não se pode entender uma disputa simbolicamente simétrica, como se fossem dois grupos opostos.

Um segundo ponto importante, é a apropriação pela sociedade de personagens ou símbolos presentes projetados através da indústria cultural que se articulam junto com os demais termos citados anteriormente. Assim, Ney Matogrosso e Maria Alcina transforma-se em adjetivo acusatório do sujeito que foge aos padrões heteronormativos. O fenômeno também foi descrito na pesquisa *Juventudes e Sexualidades* (Abramovay, 2004), onde “Luz Clarita” e “Vera Verão” foram termos levantados dentro dos ambientes escolares como forma de xingamento às pessoas LGBT. O primeiro em referência à novela infantil *Chiquititas*, e o segundo ao personagem de Jorge Lafond, famoso no programa “A Praça É Nossa”, ambos programas da emissora SBT.

Por fim, o terceiro ponto que ressalto é sobre a análise do próprio interlocutor, que afirma desconhecer os termos “guei” e “lésbica” naquele momento histórico. São termos importados culturalmente, e carregam valor civilizatório, como uma forma correta e respeitosa de dirigir-se a essas pessoas.

Imagem 2 – Escola janista



Fonte: Folha de São Paulo (1987)

No jornal A Folha de São Paulo, do dia primeiro de dezembro de 1987, na seção Painei, do caderno Política, uma breve nota dá conta do momento opressor contra as pessoas LGBT no final dos anos 1980 em São Paulo, fruto do pânico moral causado pelo vírus HIV e pela AIDS. Na nota lê-se “A guerra de Jânio contra homossexuais está fazendo escola. Um adesivo que anda circulando nos automóveis paulistanos é no mínimo estarrecedor: “Mate um Paulo Ricardo hoje e evite um Ney Matogrosso amanhã”.

Meses antes, o prefeito de São Paulo, Jânio Quadros proibiu via decreto a presença de homossexuais na Escola de Bailado de São Paulo, sendo o diretor Klaus Viana, então professor na escola, brutalmente espancado dias depois.

A figura de Ney Matogrosso é ponto de disputa em arena pública. Por um lado, podia ser absorvido por parte da população como sinônimo de liberdade, de excelência artística etc, por outra, foi utilizado como expressão máxima da degeneração moral. Essa degeneração é a própria ideia de homossexualidade contaminante – associada fortemente com o momento de expansão do vírus HIV e da AIDS. Dessa forma, a própria “identidade homossexual” é lida socialmente como algo não sólido, nem sedimentado, mas disputável, algo que pode ser combatido e vencido. O convite à violência do adesivo propõe um *continuum*: em uma ponta está Paulo Ricardo, na outra Ney Matogrosso. Paulo Ricardo é o início, ainda simbolicamente

recuperável, Ney Matogrosso seria a homossexualidade no ponto mais forte, completamente contaminado e contaminante. A associação entre Paulo Ricardo, então integrante do grupo de roque RPM e Ney Matogrosso se deu pela parceria artística que realizaram à época, quando Ney Matogrosso dirigiu um de seus espetáculos.

São uma sequência de fenômenos aparentemente antagônicos: a admiração dos censores, as famílias que reprimem em casa, mas admiram o artista, e a própria instrumentalização da figura de liberdade que passa a servir à repressão. Assim, percebo que é difícil concluir e comprovar que há uma coerência nas ações dos sujeitos. O mesmo indivíduo se apresenta de distintas formas quando se depara em distintas ocasiões, e mais do que isso: mesmo nas mesmas situações, realizam-se atitudes e ações que não se alinham pelos mesmos pressupostos. É por onde Lahire (2004) constitui sua proposta teórico-metodológica dos Retratos Sociológicos.

O estudo de produtos estéticos com fruição em larga escala, mediada via uma indústria da cultura, é importante para uma reflexão sobre a dicotomia fundante da Sociologia, entre o indivíduo e a sociedade. Feita sempre por pessoas de carne e osso, e que existem individualmente, o esforço sociológico é a compreensão de um conjunto de coisas que dão-se de forma superior, abstrata e de larga magnitude em relação a esses indivíduos. A produção artística para grandes públicos implica na realização material do diálogo do que parece ser um problema apenas teórico, pois o artista – indivíduo – não fala com um, ou com um conjunto de uns. Fala para uma coletividade de vários, para massas, portanto para a sociedade.

Por disposicionalismo entendemos a perspectiva teórico de que o conjunto de ação práticas das pessoas, se dá por uma fagulha interna. Ou seja, aquilo que fazemos está balizado por diversos determinantes sociais, que se organizam frente a contextos sociais também diversos ao qual cada indivíduo passa durante um dia banal – orientado coerentemente dentro da diversidade.

Contudo, a coerência e racionalidade que postula-se teoricamente, nem sempre se encontra na vida real. Inclusive, porque o próprio compulsório, a regra social é também rejeitada e burlada pelos indivíduos. Isso não significa aleatoriedade das ações dos indivíduos em sociedade, ou ausência de intencionalidade. Mas uma percepção mais aguçada para como as ambivalências das ações, em especial do artista de grande alcance, é material para as

disputas simbólicas que se desenrolarão, que guiam e fundamentam as ações de uma quantidade enorme de outros indivíduos, também em suas ambivalências e aparentes contradições. Permanece as marcas do social no indivíduo, mas que não se reproduzem de forma ingênua, direta ou sem intencionalidade. São transformadas e podem ser inclusive antagônicas.

Ato Três

Epítase

Primeira Cena

Corpo e Gênero

Para Butler (2007), a teoria feminista tem sistematicamente rejeitado que as condições sociais de gênero possam ser explicadas pela fisiologia e biologia dos corpos. Ao mesmo modo, parte do pensamento fenomenológico também tem distinguido as causalidades da fisiologia e da biologia nas estruturas da existência corpórea e os significados disso na experiência. O corpo seria da ordem histórico-cultural e discursiva, diferente de algo dado pela dita natureza ou da tábula rasa onde as relações sociais se arquitetam e o determinam.

De forma ativa, o corpo incorpora e faz-se na inserção de feixes de relações sociais, culturais e históricas. Esse corpo ativo é um corpo que repete atos de gêneros de forma insistente, (re)criando realidades palpáveis, físicas e materiais. Não há no gênero uma paleta de cores anterior a qual se escolhe para tornar-se um gênero, mas sim cores que são usadas para pintar um quadro de gênero específico, de forma reiterada e sistemática. É aí que pode-se pensar o gênero como uma performance teatralizada, estando sempre em ato. “In other words, the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts” (Butler, 2007: 188).

O corpo está no fluxo do movimento dinâmico social. O corpo é da experiência vivida, e não da subjetividade (pré)fixada que a Modernidade busca capturar. A temporalidade se faz importante, pois se a identidade de gênero não está dada ou pronta, somente com a insistência dos atos é que se pode ter a fantasia de (um) gênero feito. Só assim pode-se criar a ilusão de que o gênero é um dado natural - por sua característica insistente de atuação corporal por coação, manutenção, reprodução e sanção do social.

É importante perceber que Butler não destitui o lugar de coação e violência que implica na constituição da identidade de gênero. É em "Problemas de Gênero" (1992) que desenvolve em profundidade a ideia de uma performance de gênero - substituindo a perspectiva de uma identidade de gênero fixada. Essa obra teve intensa repercussão para os estudos das relações de gênero, mas também desentendimentos que a autora buscou desfazer

em outras duas obras: “Bodies That Matter” (1993) e “Lenguaje, poder e identidad” (1997). Os corpos e seus gêneros sociais não se expressam e performam fora das distinções e possibilidades instauradas pelo regras sociais e culturais nas quais estão inseridas. A instancia de gênero (e do social de forma geral), como uma hiper construção social, não faz dessa performance uma escolha da qual o sujeito estabelece meramente a partir de si mesmo.

Em “Lenguaje, poder e identidad”, a autora opõe-se justamente a uma aproximação do discurso com o ato, em outras palavras, contrapõe-se à perspectiva de que necessariamente o dito é também o feito. A partir do conceito de *atos de fala ilocucionários*²⁶, desenvolvida por Austin (1994). Butler debate a linguagem de ódio e seus desdobramentos políticos. Elabora sofisticada crítica sobre a judicialização da linguagem e a lingüística do político. A judicialização da linguagem está presente no mundo ocidental moderno, a partir do momento em que a linguagem de ódio entra no sistema jurídico, reduzindo-se a um itinerário entre o emissor e o receptor daquela ofensa. Esse reducionismo é criticado pela autora, uma vez que nega tanto a historicidade da linguagem, como a polissemia dos termos. A alternativa política de entender a linguagem como um ato ilocucionário, ou seja, que faz aquilo que diz no momento em que diz, torna possível a entrada e o julgamento nas instancias jurídicas.

Porém, isso não significa a derrota da linguagem de ódio – uma vez que, a partir do caso discutido por Butler em “Lenguaje, poder e identidad”, o racismo passa por um jogo jurídico-lingüístico que, nos Estados Unidos, acaba sendo defendido como partícipe de um ‘mercado livre de ideias’. E ainda, individualiza um sistema de opressões e menospreza seu caráter histórico e estrutural. Além disso, se se entende a linguagem de ódio como um ato de fala ilocucionário, congela-se esses símbolos e abri-se mão das possibilidades de subversão e fissuras de significados dos termos.

Nesse sentido, se o dito não é compulsoriamente o feito, a linguagem performativa não pode de repente instaurar qualquer realidade social. Como provoca Butler: o uso do termo *queer* como ação anti-identitária parece ser tão simples que qualquer heterossexual bem intencionado pode se apropriar dele (1997:204). Mas a estética tem, como matéria prima de

²⁶Ato de fala ilocucionário é um conceito proposto por Austin, e que teve grande repercussão na área da linguística. Diz-se sobre a fala que tem ação ao ser dita, como um pedido de desculpas, a celebração de um casamento, uma sentença proferida por um juiz etc. Dialoga fortemente com parte dos estudos de antropologia dos rituais, no Brasil, através dos trabalhos da antropóloga Mariza Peirano. Uma de suas obras organizadas mais famosas é “O Dito e o Feito: análise antropológica dos rituais” (2002).

trabalho, a brincadeira – um malabarismo – com o significado, o significante, o símbolo, o signo, a referencia, a metáfora, a metonímia e a representação.

O ponto especial para as reflexões aqui desenvolvidas em Butler é que o corpo não é negado, sua condição material de existência não se esvai. Pelo contrário, ele é assumido como fundamental para entender as relações de gênero. Ao mesmo tempo, os corpos não estão totalmente à mercê das culturas em que se insere. O corpo é ativo e, ativamente, faz-se corpo, cultura e história. A dimensão material do corpo está aí, sim, mas não é meramente um fato. Corpo não é corpo e ponto final, como um invariante histórico. A sua materialidade, na verdade, é resultado de um contínuo processo de materialização. Ao mesmo tempo que o corpo é, ele também se faz e é feito. Somos o corpo, fazemos o corpo e temos o corpo.

Percebe-se que são necessárias algumas acrobacias linguísticas para dar conta de uma reflexão sobre o corpo. Sua expressividade e sua existência, de alguma forma, estão em um campo de difícil definição pela linguagem.

É, contudo, claramente infeliz do ponto de vista gramatical armar que existe um “nós” ou um “eu” que faz o seu corpo, como se um agente desincorporado precedesse e dirigisse um exterior corporalizado. Sugiro que o mais apropriado seria um vocabulário que resista à natureza meta-física de formulações sujeito-verbo e se baseie, em alternativa, numa ontologia de participios presentes. O “eu” que é o seu corpo é, necessariamente, um modo de corporalização e o “quê” que este corporaliza são as possibilidades. Mas aqui, uma vez mais, as formulações gramaticais induzem em erro, visto que as possibilidades que são corporalizadas não são fundamentalmente exteriores nem antecedem o processo de corporalização em si. (Butler, 2011: 73)

O indizível do corpo e de sua expressão é um ponto importante neste trabalho. A submissão do corpo às normas sociais e culturais são pensadas a partir de sua localização na teia social – localização essa que também constitui o corpo. É justamente sobre isso que o feminismo, tanto intelectual quanto nas suas expressões de movimento social, vem afirmar: a experiência de ser mulher é específica, plural e não abarca a todas aquelas que podem se identificar com o ser mulher. Assim, vai-se no sentido oposto ao sujeito universal da ciência moderna.

A ideia de representação e dramatização nos possibilita entender gênero e seus contextos históricos. Similar a Butler fez Goffman, em sua obra "A Representação do Eu na Vida Cotidiana" (2004), mas é importante perceber que Butler parte de outros pressupostos nas propostas de representação. Em Goffman, existe um ‘eu’ ou ‘self’ consolidado, que lança

mão de papéis sociais de acordo com os ambientes ou cenários em que se situa. Essa perspectiva está ancorada numa visão moderna e da cisão sujeito/objeto. Portanto, distinto na origem e na explicação do que Butler propõe.

Quanto à atriz ou ator, este está presente quando ela ou ele executa ações, gestos e falas que forjam um personagem, que deve ser distinto de outros personagens e de si mesmos. É nesse momento que o espectador não sabe mais sensivelmente distinguir ator e personagem, ou mesmo sabe muito bem distinguir o ator da vida cotidiana do personagem e de outros personagens. Há semelhanças com a vida social, onde não é possível entendermos um eu que representa conforme a variação do cenário, como propõe Goffman. Há uma série de ações reiteradas – modificadas nos cenários – que forjam um eu. Um eu forjado, não é sinônimo de um eu falso, ele é presente. Mas a cada instancia performa-se um eu distinto. Não há unicidade de personagem, nem de eu. Ou um eu verdadeiro, mais verdadeiro do que aquele que se expressa, que se faça na dualidade da latência e do manifesto. Por que para os outros eu sou apenas o manifesto.

O pessoal é político não apenas porque é atravessado pelas estruturas sociais, mas também porque a subjetividade é permanentemente elaborada por condições específicas de poder da sociedade. O próprio corpo tem a capacidade de interferir e influir no mundo, reafirmar ou desfazer ordens políticas e sociais, uma vez que ele também é mundo, não se faz antes ou depois. O desafio para Butler seria entender de que forma gênero é construído através de atos corporais específicos e, assim, quais seriam as possibilidades de transformação cultural de gênero por tais atos.

Se o corpo rotineiro é atravessado por violências e condicionantes, a performance cênica seria um espaço onde ele encontra uma liberdade de expressão. No campo da performance cênica, do artista em palco, o corpo que subverte, que se veste de forma exuberante ou espalhafatosa não é acusado. O palco e os holofotes conferem proteção, onde o que é feito não é ‘levado a sério’ nos mesmos parâmetros da vida comum. Portanto, ele é, potencialmente, menos tolhido e também menos ofensor aos ‘bons costumes’ - como as classes dirigentes e privilegiadas costumam adjetivar os seus próprios costumes.

Outro conceito importante para essa discussão é o de matriz de inteligibilidade de gênero. Para Butler, a identidade de gênero precisa de uma cultura que legitime sua

existência. Mais do que uma identidade de gênero, o conceito de matriz de inteligibilidade heterossexual nos permite perceber que a própria existência dos sujeitos só pode se dar por uma adequação binária de gênero. Antes mesmo do nascimento, as pessoas são convocadas à existência a partir de duas possibilidades: menino ou menina, na ordem hetero-patriarcal.

As condições de inteligibilidade estão relacionadas e atreladas às dinâmicas do poder, que se expressam pela linguagem. Uma vez que a constituição do sujeito só pode se dar pela entrada no sistema linguístico, isso significa uma compulsoriedade existencial às dinâmicas de poder dessa língua. Monique Wittig sintetiza essa reflexão: “Serás hétero ou não serás”.

Recusando a distinção entre o abstrato e o material, a linguagem constituiria o mundo social e apresenta a literatura como máquina de guerra perfeita. Butler assim apresenta tal consideração de Wittig, em termos de um projeto político feminista:

Wittig argumenta que “a obra literária pode perfeitamente operar como máquina de guerra”, até mesmo como “máquina de guerra perfeita”. Para as mulheres, as lésbicas, e os gays - que foram todos particularizados por via de uma identificação com o “sexo”-, a principal estratégia dessa guerra é apropriar-se atenciosamente da posição de sujeito falante e de sua invocação do ponto de vista universal. (Butler, 2003:172).

O mundo social apresentado seria uma construção amarrada à linguagem que se forja enquanto natural, esconde assim a própria arbitrariedade de sua concepção. Tal conclusão não é novidade, nem ponto pacífico nas Ciências Sociais e Humanas. A questão é dar seguimento às perguntas sobre possibilidades de transformação dessa construção social, especificamente a que diz respeito à ordem heteronormativa e ao patriarcalismo – portanto ordens violentas e segregarias com um conjunto de indivíduos que não se alinha às normas e padrões estabelecidos.

A feminista e crítica literária Susan Sontag (1987) sugere uma história das sensibilidades e percebe como a arte *camp* (termo em inglês que significa um tipo de arte com predileção ao artificial, ao exagerado e inatural) tem no mundo ocidental moderno uma proximidade com a homossexualidade masculina. Ela propõe olhar para esse grupo social como uma minoria criativa da cultura urbana contemporânea. E ainda, como a homossexualidade se integra à sociedade por uma promoção de senso estético. “O Camp é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade.” (Sontag, 1987: 328). Portanto, podemos pensá-la como a arte que se forja e enfrenta contextos

heteronormativos e patriarcais, que, para o contexto brasileiro, irei refletir a partir da ideia de “arte desbundada” no Ato Quatro.

Segunda Cena

Performance e Sociedade

Ele entrava nessa persona do Ney palco, e ele... era uma sedução que não era a sedução dele. Mas não descola, duas entidades habitando o mesmo corpo. Mas eu sentia ali como adolescente que era outra coisa, como se uma entidade possuindo ele, e que essa entidade permitia uma liberdade corporal, sexual de uma intensidade que não pertencia ao Ney que eu conhecia, fiquei muito espantado. (Gerlido Orthof)

Os Estudos da Performance abrem espaço para uma multiplicidade de disciplinas e de saberes. Superam o paradigma interpretativista da leitura social como texto. Sontag (1987) tece críticas ao interpretativismo justamente por perceber que essa perspectiva teórica destrói as sensibilidades dos produtos culturais e das experiências estéticas, uma verdadeira “vingança do intelecto sobre a obra de arte” (Sontag, op.cit: 16). Para Teixeira “O saber sociológico se beneficiaria sobremaneira do empreendimento estético no sentido de expandir as possibilidades de previsão e prognóstico sobre as transformações sociais” (2008:1154). Além disso, o campo dos Estudos da Performance pode nos ajudar a ampliar as epistemologias, uma vez que encontramos nele uma diversidade de olhares e áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Comunicação Social, as Artes Cênicas etc (Teixeira, 2014).

Parte-se, portanto, nesse trabalho de uma abordagem antropológica da performance, que tem origem e também disputa conceitual na Antropologia dos Rituais, modelo teórico que carrega uma perspectiva interpretativista, a qual os Estudos da Performance buscam se diferenciar. Segundo Peirano (2001), os rituais são eventos recortados, formalizados e especiais para os nativos de uma cultura; estão fora do fluxo cotidiano das relações sociais. Turner ajuda a entender a performance, duas obras são muito importantes para essas reflexões, *A Floresta de Símbolos* (2005 [1967]) e *O Processo Ritual* (1974 [1969]). Para Grasielle Costa (2013):

De maneira geral, o que Turner destaca em ambas as obras é que o ato ritual é uma manifestação povoada de simbologias e representações que podem estar associadas a uma cosmogonia ou a aspectos diretamente ligados ao cotidiano da sociedade. Costa, 2013: 52

Em *A Floresta de Símbolos*, o autor apresenta uma primeira concepção de ritual ainda limitada, e que se desdobra anos mais tarde em outras publicações. Entende o símbolo como "unidade última, de estrutura específica em um contexto ritual" (2005:49). Em diálogo com Edward Sapir (1930-1934), Turner propõe três propriedades do símbolo no ritual, são eles: a) condensação - muitas coisas e ações estão no símbolo. É essa a propriedade que está mais intimamente ligada ao inconsciente, dotada de forte qualidade emocional; b) Multivocalidade - aberto para vários caminhos de leitura, essa propriedade é a que torna possível a unificação de significados distintos e até dispares no símbolo e; c) Polarização do significado - Um *pólo ideológico*, onde as regras e princípios da organização da sociedade estão colocadas, e um *pólo sensorial*, ligado diretamente com a forma externa do símbolo. Para os símbolos analisados por Turner nos rituais Ndembu, há estrita relação do leite branco de uma árvore utilizada em rituais, com o leite materno, por exemplo – evidenciando uma continuidade de correlação de características materiais e estéticas entre as coisas do mundo.

Já em *O Processo Ritual - Estrutura e Anti-Estrutura* o autor defende a tese de que há nas sociedades algo para além das estruturas sociais. Há também uma anti-estrutura, um momento de desordem da ordem vigente. Essa dialética seria um universal cultural “que não deve ser identificada com a relação entre natureza e cultura” (Turner, 1974: 5)

Durante os rituais de passagem, estudados por Turner, há um momento em que as pessoas não são mais as pessoas da vida cotidiana, nem dos papéis sociais da tribo, elas estão todas em outro tempo e espaço. Não estão *nem lá nem cá* e ao mesmo tempo estão entre. A liminariedade é o que está na margem, em trânsito ou de passagem. Aquilo que é ambíguo, não estaria determinado por uma qualidade específica, nem um símbolo único, mas brincando com os signos possíveis e impossíveis de uma cultura. (Silva, 2005).

Turner desdobra o conceito de liminariedade, em um segundo momento de sua vida intelectual, justamente quando começa a trabalhar mais próximo com o diretor de teatro Richard Schechner. Para essa transposição, Turner cunha o conceito 'liminoide'.

Alexandre Duarte (2010) defende que o conceito de liminariedade é fundamental para o desenvolvimento dos estudos da performance. O momento liminar no ritual revela as estruturas do social ao mesmo tempo que revela uma anti-estrutura, uma negação do que está estabelecido, instantes potenciais de transformação. A novidade de Turner então é mostrar que as transformações sociais acontecem para além do choque entre culturas, ou da falência

do social, na esteira do que hoje alcunhamos como funcionalismo, tendo como principal expoente na sociologia Durkheim. Em Turner, os sujeitos não estão submetidos à cultura, mas percebe que os movimentos das estruturas estão imbricados com o fazer, com os atos.

Também é seu grande rompimento com as teorias na qual a cultura “coordena” as ações sociais. Ao focar sua atenção naquilo que é feito, não somente naquilo que é pensado, essa visão parte do princípio de que a cultura é produzida nas relações sociais e na interação dos sujeitos (Duarte, 2010: 48)

Tantos nos fenômenos liminares como nos liminóides temos intensa criatividade, momentos de suspensão de um fluxo cognitivo comum e corriqueiro do dia-a-dia. Seeger (2015), por exemplo, explica a importância da liminariedade entre os Kisêdjê, presente nas pessoas que perderam seus espíritos. Advém daí a criatividade para a composição de novas músicas, pois é o elemento que garante a inovação. Nas sociedade não-industriais, o momento do ritual é *de e para* toda a coletividade, central no cotidiano. Já nas sociedades ocidentais modernas, com a intensa divisão social do trabalho, esse tempo-espço liminar ganha autonomia nas experiências das artes e dos esportes altamente mediados pela indústria cultural e com sua inscrição pela trocas de lógica capitalista. Assim, há um desencantamento do momento de liminariedade, que portanto precisa ser denominado de outra coisa, por passar a ser outra coisa. Os indivíduos experienciam, por suas escolhas e gostos estéticos, e não mais apenas por uma compulsoriedade cultural. Há também uma exacerbação do indivíduo entendido enquanto artista. Para Marcos Amaral (2009), a *hiperindividualização* é justamente a característica da emergência de uma cultura popular de massas na modernidade ocidental. Forja-se a percepção do artista como um mito, ídolo ou líder. Uma performance artística centrada no indivíduo e caracterizada por seu acontecimento a um grande público se manifesta enquanto fenômeno liminóide. Enquanto a liminariedade nas sociedades não-industriais se apresenta como um espelho, no mundo ocidental, altamente fragmentado, a alusão ao liminóide é a de um caleidoscópio que produz múltiplas e dispersas imagens sem coesão evidente.

Partindo do modelo de ritual estabelecido por Arnold Van Gennep, Turner avançou na ideia de drama social que se daria em quatro fases, e que podem ser distinguidas no ritual. A primeira fase, o momento da separação ou da ruptura, é caracterizada pela fratura de um relacionamento importante dentro do grupo. O segundo momento é o de desagregação, onde há uma intensificação da crise. O terceiro momento é de uma ação remediadora, uma busca por concertar o que está fraturado. Por fim a reintegração, que se entende como um final que

pode cindir a estrutura social ou fortalecê-la. (Rubens Silva, 2005).

A partir disso que podemos entender a importância dos estudos dos rituais para a compreensão dos conflitos sociais, pois percebemos que eles são evocados nos momentos difíceis dos grupos, quando a estrutura social está abalada²⁷. Os rituais podem buscar a purificação, o expurgo daquilo que danifica, incomoda, contamina ou de alguma forma perturba e abala:

Por meio desse tipo de análise processual, Turner procurou demonstrar como nos momentos mais críticos da sociedade os “dramas sociais” tendiam a aparecer com mais frequência. Desse modo, deixou clara a intrínseca relação entre ritual e conflito. Esse autor parece sugerir que, no processo da vida social, os dramas emergem demarcando a relação dialética entre “estrutura” (que representa a realidade cotidiana) e antiestrutura (momentos extraordinários, definidos pelos “dramas sociais”). Nessa dialética social, o que evidenciou Turner é que em um determinado momento a estrutura institui a antiestrutura, de modo a produzir um efeito de distanciamento reflexivo sobre si mesma; em um segundo momento, a “antiestrutura” tende a contribuir para revitalização da própria estrutura social. (Silva, 2005: 37)

Para Rubens Silva, a ênfase que Turner coloca na dimensão ‘corretora’ ou ‘pacificadora’ dos rituais limita a teoria. Penso, também, que o *drama social* nesse ponto não serve para pensar determinadas séries de performances culturais, uma vez que elas não necessariamente procuram um ajuste, mas sim uma ruptura, uma crítica à estrutura.

Durante os rituais de passagem estudados por Turner, há um momento em que as pessoas não são mais as pessoas da vida cotidiana e dos papéis sociais da tribo, elas estão todas em outro tempo e em outro espaço de forma. Não está *nem lá nem cá* e ao mesmo tempo está entre²⁸. É esse o momento crucial para Turner propor o conceito de liminariedade, que tem em Van Gennep uma noção daquilo que está na margem, em trânsito ou de passagem. Aquilo que é ambíguo, não estaria determinado por uma qualidade específica, nem um símbolo único, mas brincando com signos possíveis e impossíveis de uma cultura (Silva, 2005), e também produzindo outras corporiedades, gestualidades, formas de expressão, e estimulando outras afetações que não tem espaço ou tempo possível no mundo ordieiro.

Os rituais e as performances, na perspectiva de Turner, operaram dois pólos, um ideológico e o outro orético. O autor afirma que o ritual é um momento onde as normas

²⁷Para mais sobre o lugar do ritual e da poesia na resolução de conflitos ver Steven Caton (1990). Descreve com minúcia como os conflitos entre povos tribais iemenitas passam por duelos entre poetas.

²⁸Os termos em inglês *betwixt* e *between* são sinônimos, sendo o primeiro uma forma mais arcaica do segundo. Em português uma tradução possível de *betwixt* é o termo coloquial ‘nem lá nem cá’

sociais estão em íntima relação com o emocional dos indivíduos. Seria uma proposta de resposta a inquietação durkheimiana do porque o compulsório acaba por se tornar desejável nas sociedades (2005:61). O matrimônio, celebração carregada de afetos, trabalha também com valores muito específicos. O mesmo efeito está presente nos símbolos nacionais, bandeira, hinos – que mesmo republicaneamente descoroporíficos e abstratos – carregam sentimento e ideologia. Com a intensa divisão social do trabalho nas sociedades capitalistas contemporâneas, as experiências liminares ganha autonomia do todo social, e se efetivam nas experiências das artes e dos esportes, que passam a ser altamente mediados pela indústria cultural e com sua inscrição na lógica mercadológica.

É na ambivalência entre ideológico e orético que proponho aproximação com a obra de Hans Gumbrecht (2010), o autor, após elaborada crítica à Modernidade e à racionalização do mundo, distingue as instâncias do *sentido* daquelas que ele denomina de *presença*. A cultura do *sentido* é ligado à razão, aos valores, à interpretação, enquanto a cultura da *presença* está ligada aos arrebatamentos, aos atravessamentos sensíveis. Para Gumbrecht, a obra de arte é especial justamente por conter em si as duas instancias. A ideologia de Turner é como o sentido em Gumbrecht, passível de interpretação, de decodificação de leitura racional, de compreensão funcional pelas Ciências Sociais. Penso que o *orexis* e a *presença* precisam de aportes do campo da poética para serem investigados.

A tomada dos fenômenos liminares e liminóides nos Estudos da Performance acontece quando Turner, em um segundo momento de sua vida intelectual, trabalha de forma mais intensa com o diretor de teatro Richard Schechner.

Schechner vem de uma tradição da teatrologia e encontra na antropologia teorias profícuas para a compreensão da performance, em especial na perspectiva do ritual. Para esse autor, a teoria do ritual expande a compreensão do teatro não apenas como um suposto ponto de origem comum no passado, mas também em suas expressões contemporâneas, pensando em um verdadeiro *continuum* ritual-teatro. O ritual e o teatro comungariam de muitos aspectos em comum, o conceito de performance, para ele, poderia abrigar as duas expressões culturais em um mesmo guarda-chuva. O conceito de performance poderia identificar formas elementares presentes tanto nos rituais sagrados como nas expressões artísticas de diversas linguagens.

Turner, então, nesse segundo momento da sua vida intelectual, propõe características de potencial transformação social aos fenômenos liminóides – diferentes das primeiras obras.

Trago aqui uma proposição de síntese do próprio Turner (2012), que procurou destrinchar em cinco características dos fenômenos liminoides: a) Surgem em sociedades marcadas pelo capitalismo, pela industrialização, que transformaram o trabalho em mercadoria e pelo pensamento iluminista. Em termos políticos, estão marcadas pelas liberais-democracias européias e estadunidenses, de pluralidade partidária, liberdade organizacional de patrões e empregados e com separação de Estado e Igreja. b) Tem características mais individuais, com efeito coletivos ou de ‘massas’, não são cíclicos, mas generalizados em espaços designados para o lazer. c) Desenvolve-se a parte da economia e da política de maneira marginal com interface às instituições centrais. d) Por seu caráter idiossincrático, os fenômenos liminoides são generalizados a partir dos indivíduos, que passam a disputar o reconhecimento com outros grupos particulares. e) São frequentemente, mas não sempre, parte de uma crítica social ou de manifestações revolucionárias buscando expor injustiças e ineficiências da organização social, política e econômica. Para o contexto da América Latina e do Brasil, penso que é preciso relativizar tais características, e também pensar nas diferenças que as performances vinculadas aos rituais e as manifestações religiosas tem das performances artísticas. Não se pode fazer uma direta correspondência das experiências do Norte com as do Sul, tampouco das religiosas com as estéticas.

Já para Schechner (1985) tanto os rituais como as performances artísticas poderiam estar sob uma outra tipologia binária. Seriam as *performances de transformação*, ou *performances de transportação*. As *performances de transformação* seriam aquelas em que o indivíduo se transforma – ou seja, um ritual de passagem como já trabalhado por Van Gennep – no Ocidente poderíamos encontrar tal performance nos batizados, casamentos, trotes universitários etc. Já as *performances de transportação* teriam a qualidade de transportar os participantes, mas ao fim da experiência retorná-los ao ponto de onde saíram. Seriam exemplos os espetáculos teatrais. Um novo aqui e agora é proposto em cena, que leva a plateia a viver o acontecimento cênico, mas que ao fim não há transformação substancial, nem nos atores, nem na plateia. Como se de um lado houvesse eficácia, e do outro apenas entretenimento. Tipologia que não pode ser refletida de forma direta para a realidade social, pois penso que simplifica o amplo espectro sensível que as experiências artísticas ou religiosas apresentam.

Schechner discute nessa obra a diferença do teatro ocidental e de determinados tipos de teatro oriental. No primeiro, sabemos de uma ampla gama de processos, aquecimentos e

‘métodos’ para que atrizes e atores entrem em seus personagens, ou os encarnem, ou seja, uma preparação densa e importante para o trabalho de interpretação que será desenvolvido durante a apresentação. Por outro lado, o autor relata processos de desaquecimento e de ‘saída’ do personagem das atrizes e atores em determinadas expressões teatrais e culturais no Oriente. Nesse sentido, tanto em uma, como no outro modelo, esse transporte de ‘entrar e sair’ da performance não é banal ou simples. Há então um lugar de interface entre as duas tipologias propostas: performance de transporte e performance de transformação.

Além disso, essa tipologia binária parece ater-se a um olhar limitado analiticamente, e talvez sem abertura para processos históricos das sociedades envolvidas nessas performances culturais. É preciso alargar o olhar para o que pode ser uma transformação em contextos diacrônicos. A transformação que um obra de arte gera não pode ter como métrica o tempo da experiência estética, isto é, as poucas horas de contemplação da peça teatro, do cinema, ou mesmo os poucos minutos de observação de obras visuais em uma galeria. A atenção para a história possibilita relacionar as obras e produtos artísticos com a vida das pessoas e com as transformações sociais a quais elas se relacionam.

Terceira Cena

Liminariedade e carisma em Ney Matogrosso

Eu acredito nisso, eu acredito que tem pessoas que tem um tipo de energia, que é um tipo de energia que a pessoa pode chamar de qualquer coisa: carisma. (Genilson Pucinely)

Na obra de Ney Matogrosso, a liminariedade relaciona-se diretamente com o desencontro entre as expectativas sociais que envolvem gênero e corpo. “Ney criou perplexidade na mídia. Homem? Mulher? Viado? Sua voz feminina contrastava com seu corpo másculo e peito peludo.” (Trevisan, 2011). Mauricio traz o mesmo relato de espanto, era algo que até hoje pensa ser de outro mundo, e que para ele foram bem sintetizados pelo texto do jornalista Luiz Carlos Maciel, publicado em 2011 na ocasião do relançamento dos discos de vinis do grupo:

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 & Molhados

Genilson relembra que o surgimento de Ney Matogrosso era uma coisa inexplicável, um grande fenômeno. Afirma, inclusive, que em uma ocasião viu numa banca de revista o fato da voz do cantor estar sendo estudadas por cientistas alemães “foi um fenômeno, uma coisa inexplicável”. Genilson traz a sua experiência no balê clássico, onde a posse ou não do “fogo sagrado” é fundamental para a expressão artística e permanência desse artista ao longo do tempo:

G: Na nossa área a gente fala fogo sagrado. Alguns tem e outros não. O fogo sagrado é aquilo que se comunica independente de qualquer outra forma, e chega no seu mais sagrado também.

R: Tem algo de divino?

G: No balê a gente fala muito “fulano tem”. Mas eu acho que tem artista que tem, e artista que não. Ou produz a cada verão um novo artista, mas tem uns que você olha e tem o fogo sagrado. O Ney teve isso. Além de percepção belíssima de estética.

R: E o que esse fogo sagrado muda?

G: Cara, acho que ele fez uma catarse coletiva para todo mundo. Nem sei se ele queria, mas aconteceu. Na época só tinha a minha comunidade, não sei o que os mais velhos pensavam. Na minha família falava-se desse ou daquele, mas nunca ouvi “que horror” e de repente o Ney tava em todas as casas em todos os lugares. O que ele bota pra fora: ele bota essa necessidade nossa de botar para fora. Além de uma repressão muito grande. Eu nunca fui reprimido. Mas teve gente que foi presa, gente que sumiu.

O “fogo sagrado” pode ser entendido como carisma, dom, talento e uma série de outros nomes que ao mesmo tempo que buscam adjetivar, nebulam a explicação. Ainda que os saberes das artes cênicas possam ser tecnicizados, transformados em métodos específicos, transmitidos e educados, há uma lacuna. Uma potência de arrebatamento e de encantamento. Para compreender as dinâmicas de poder com que as artes se relacionam, é preciso compreender que há na instância artística um espaço de liberdade distinto do mundo social ordinário, protegido, onde o que se faz no palco não precisa, necessariamente, de uma função,

de um propósito, ou mesmo de razão de ser. É uma presença que faz na co-presença.²⁹ Para Mário Jardim esse entendimento é muito nítido:

[A arte] é um espaço que o artista pode tudo. E aí são as dimensões que artistas e loucos se sobrepõem, a figura dos coringas, do trickster. Aquele que pode tudo, porque está apto a manipular todas as regras, em proveito próprio, em proveito dos outros, porque ele é uma espécie de ocorrência em que você pode desconsiderar o *status quo*, as regras, em que tudo é válido, e que não há ali a coisa de uma percepção de mal. Ali tudo pode, aquilo ali era possível, e não ameaçador porque poderia ser apontado como palhaço, coringa, artista. (Mário Jardim)

Você vai testemunhar repulsa, ao mesmo tempo que vai testemunhar encanto. Mas o encanto é mais duradouro, porque o encanto foi muito mais duradouro que a repulsa. Mas as pessoas que torceram o nariz e se incomodaram, dentro dos mesmos grupos sociais, cultural e econômicos, nos mesmos recortes você teve repulsa e encanto. Me parece que a repulsa foi muito efêmera e o encanto muito mais duradouro. Eu vejo assim. Eu só assisti praticamente encanto. Dentro da minha cena familiar havia encanto. Acho que até encanto sexual. (Mário Jardim)

Ainda que o fazer artístico esteja amarrado a diversos condicionantes sociais, políticos, econômicos e éticos, o caráter extra-cotidiano é variável condicional para que se estabeleça uma liderança carismática, “o carisma vive neste mundo, embora não seja deste mundo” (Weber, 2013:285), o que significa entender que ele precisa de encontrar anseios e desejos coletivos, pois não pode continuar sem interesse social. Max Weber estava preocupado em entender os caminhos da dominação, e o porque das pessoas se submeterem as normas. Não é o que procuro entender na obra e na figura de Ney Matogrosso, mas pensar sobre o carisma em sua obra é significativo para entender as relações de poder envolvidas nela. A arte de Ney Matogrosso só se expressa em um tempo-espaço recortado do cotidiano, como também a admiração e encantamento da platéia está fora do cotidiano, o que o permite atravessar o tempo social cronológico e manter-se como referência a gerações que já o celebravam, bem como provocar novas a lhe seguir.

Para Weber (op.cit.), o carisma é oposto ao patriarca, pois esse é institucionalizado e rotineiro, está na ordem do tempo-espaço cotidiano e permanente, que tem sua base numa economia que precisa se fazer pelo estável e previsível. As religiões como sistemas racionalizados se opõem ao mágico, à sexualidade livre, e em especial ao corpo feminino, que passa a ser associado à irracionalidade e à histeria. (Aguilar, 2000). O que nos permite

²⁹Chamo atenção para o fato de que, quando o fazer artístico é tencionado aos aspectos do seu financiamento, tal relação muda de figura. Em especial, se os recursos utilizados partem de fundos públicos, circula-se socialmente um debate sobre a necessidade e mesmo relevância da obra.

entender porque figuras instáveis, aparentemente frágeis e liminares podem ser irradiadoras de carisma. Para Weber, há uma necessidade de distanciamento do ordenamento econômico, do ganho financeiro e dos postos de poder e do submissão ao celibato nos líderes carismáticos, como, por exemplo, nas ordens franciscanas e jesuítas. Todas formas de negação e afastamento desse mundo, em especial negação do erotismo – portanto, da própria existência corpórea. Em Ney Matogrosso há uma centralidade de sua figura carismática como o próprio produto a ser comercializado, numa inserção econômica de alto valor, mas com impossibilidade de transmissão, pois morre com o próprio artista. O caráter de permanente abertura é que garante um afastamento da ordem estabelecida em termos da linguagem, da correspondência dos signos e seus significados, na compulsoriedade do corpo social em seus binarismos de gênero. Os líderes carismáticos são “portadores de dons específicos do corpo e do espírito, dons esses considerados como sobrenaturais, não acessíveis a todos” (Weber, 2013:283). A liminariedade e o carisma são bons fluídos um para o outro.

O jornalista Nelson Motta publicou artigo intitulado “Breve discurso sobre o masculino e o feminino na moderna canção brasileira” e saiu em defesa do cantor. O artigo foi significativo em meio a uma série de críticas, em especial as protagonizadas pelo produtor cultural Carlos Imperial. O texto compôs o programa da apresentação “Homen de Neandertal” de 1975, que teve estreia no Hotel Nacional no Rio de Janeiro.

Breve discurso sobre o masculino e o feminino



na moderna canção brasileira.



“O brinquedo
está na cara,
o segredo
está na cura
do medo
(Gilberto Gil)



Ney Matogrosso

Muito tempo depois da escandalosa separação do "Secos e Molhados" e muito mais tempo depois do escândalo inicial que foi a aparição do grupo, Ney Matogrosso está na mira de uma tardia campanha contra sua forma de se expressar artisticamente, e de quebra, sua opção de vida. No outro corner, Carlos Imperial, que, como se sabe, tem a vocação para o tumulto e adora um **agito** de vez em quando, mantendo assim sabiamente seu nome em evidência durante mais tempo que a carreira de muitos artistas. E faturando em diversas frentes. Abatendo suas lebres e aguardando ávido o primeiro neto.

Mas o fato de alguém, mesmo sendo Carlos Imperial, ter iniciado uma campanha contra Ney Matogrosso, apenas mostra que muita gente pensou em falar mal mas esperou alguém como Carlos Imperial levantar a lebre. E agora se apressem em abatê-la.

Mas a um conceituado editorialista também espantam, agridem e incomodam as maneiras de Ney viver e se apresentar. A um culto e respeitável homem de negócios causam certa repelência as roupas, os trejeitos e a voz feminina de Ney. A outros igualmente informados, inteligentes, sensatos e até liberais, parece que Ney deveria se apresentar de forma mais máscula. Ou menos feminina. Embora todos reconheçam suas extraordinárias qualidades canoras.

Como se fosse possível desvincular a voz e a maneira de cantar de Ney de suas roupas, sua postura, suas idéias e seu timbre vocal raro e

Qualquer leitor de almanaque sabe que os seres humanos são constituídos de um princípio masculino e um feminino. E que quando um prevalece sobre o outro isto determina o sexo da criatura. Aliás, com plantas e animais dá-se o mesmo.

É, portanto, impossível a existência de uma criatura, a não ser em nível de anomalia, **totalmente** feminina ou masculina.

Ney Matogrosso também é importante porque foi dos primeiros artistas brasileiros a terem a coragem da auto-exposição total ao público. Porque Ney Matogrosso abre a discussão onde as pessoas podem exprimir sua violência, seus medos e seus ódios.

Ney Matogrosso, com roupas convencionais, cantando de uma maneira estabelecida canções estabelecidas, com seu timbre vocal agudo e raro, seria no máximo insólito. Quase grotesco, pela evidente contradição que se conteria.

Mas ele teve a ousadia (apesar de ser uma das pessoas mais tímidas e frágeis que já conheci) de se transformar, por vontade e determinação próprias, num dos artistas mais fortes e originais destes nossos tempos em que o "intérprete" é raça em extinção.

Ele inicia agora uma carreira individual e, sem o **backing** protetor do grupo, se tornará mais facilmente alvo de discussões, campanhas, brigas e até reflexões.

Algumas perguntas: que importância terá a masculinidade num intérprete de música popular? E a feminilidade? E a assexualidade?

Imagem 5 – Nelson Motta C

lindíssimo.

Como se fosse lícito impor a qualquer pessoa um jeito de andar, de falar, de pensar, de sofrer ou de amar.

Como se fosse inteligente deixar de desfrutar um todo, som e imagem, corpo e alma, martelo e bigorna, em favor de uma das partes, que nem sequer pode ter vida própria.

Mas é inquietante pensar sobre que mágico poder terão os trapos e peles de Ney Matogrosso, a ponto de enfurecer os que zelosamente zelavam e zelam pelos bons costumes.

Que estranha potência a dança de Ney Matogrosso para provocar ódios tão violentos, definitivos e ameaçadores?

O que o cantor de música popular Ney Matogrosso ameaça? A quem? De que maneira? A quantos? Por quê?

Que padrões de vida, que conceitos existenciais podem ser frágeis a ponto de serem ameaçados pela presença de um... cantor. Um simples ser humano que tem por dome ofício o canto. Como alguns têm vocação para medicina, jornalismo, vagabundagem ou simplesmente ganhar dinheiro.

E a mediocridade? E a verdade? E a saudade? E a maldade? E a vivacidade? E a grande cidade? E a imensa vontade?

Há intérpretes de extraordinária masculinidade aparente mas que na verdade não são tão másculos assim. Da mesma forma que há cantoras que cantam com intensa feminilidade mas na vida não encontram o mesmo tom. Muitos não deixam aparecer porque acreditam que "suja a imagem", já assumindo assim uma postura de culpa diante do que escolheram por livre vontade, nada os obrigando a isto. Domar o instinto humano é tarefa, por assim dizer, "ciclópica".

Ney Matogrosso se "expõe à audição pública como o faquir da dor" da música de Macalé. E permite que seja questionada a sua condição humana e artística. E canta com uma afinação e uma técnica vocal que raramente acontecem na música popular brasileira. E inicia agora uma carreira individual destinada a provocar escândalos permanentes mas que serão criativos, já que permitirão que os medos e os ódios se revelem e se tornem assim menos mortais.

Fonte: O Globo (1975)

No quarto parágrafo Nelson Motta elabora uma análise no mínimo curiosa a respeito da relação entre identidade e a performance, afirmando não ser possível desvincular a voz e a maneira de cantar, das roupas, posturas e do timbre vocal. Projeta, portanto, uma integralidade do artista: "Como se fosse possível desvincular a voz e a maneira de cantar de Ney de suas roupas, sua postura, suas ideias e seu timbre vocal raro e lindíssimo"

As breves observações de Nelson Motta encontram ressonâncias com as propostas teóricas de Halperin (2012), que discute a performance artística do também contratenor estadunidense, David Daniel. De porte másculo, ombros largos, fã de esportes, a homossexualidade de David Daniel foi sistematicamente apresentada como algo tão secundário na sua arte como o time de esporte de sua preferência, portanto um mero acaso. Halperin chama a atenção, contudo, de que há algo de particular na qualidade de som necessário, e nos significados sociais inscritos no tipo de voz para produzi-lo, que de alguma forma atrai homens gueis, ou pelo menos trazem potencialidade ‘bichas’³⁰

A ousadia de Nelson Motta é de afirmar a sexualidade como algo para além de um termo que descreve um desejo ou prática sexual. Ser um homem guei, contemporaneamente, não se resume em uma identidade sexual, há uma sensibilidade específica envolvida, algo que atravessa e se expressa na arte de uma pessoa guei. Com certeza não existem apenas contratenores gueis, e é também nítido a importância histórica do afastamento de qualquer interpretação que vincule a sexualidade a um tipo de sensibilidade, de subjetividade, personalidade ou psique específica. Qualquer determinismo genético, hormonal, psicológico ou sobrenatural da homossexualidade justificou e ainda justifica em várias partes do mundo a perseguição, violência e extermínio de pessoas LGBT. Ainda assim, para o autor:

no one – no gay man, anyway – who has heard David Daniel sing, or who has listened to his recording of Romantic art songs written for the soprano voice, could fail to dicer some connection between his appropriation of the female vocal repertory and the queer form of emotional life that often seem to accompany homosexuality (Halperin, 2012:87)

Apesar das ressalvas contra qualquer determinismo, a pergunta segue aberta: há alguma relação? Halperin responde: “Dont ask Daniels. Dont ask any gay men. No one is talking” Talvez Nelson Motta estivesse. E estava também já intrigado com o poder mágico da performance, como coloca nos parágrafos quatorze, quinze e dezesseis do seu ‘Breve Discurso’:

Mas é inquietante pensar sobre o mágico poder terão trapos e peles de Ney Matogrosso, a ponto de enfurecer os que zelosamente zelavam e zelam pelos bons costumes. Que estranha potência a dança de Ney Matogrosso para provocar ódios tão violentos, definitivos e ameaçadores?
O que o cantor de música popular Ney Matogrosso ameaça? A quem? De que maneira? A quantos? Por quê?

³⁰Traduzo o termo ‘queer’ dentro o contexto específico para ‘bicha’. No sentido apresentado dentro da obra de Halperin, não se refere a Teoria Queer, e ao alargamento do termo queer.

Que padrões de vida, que conceitos existenciais podem ser frágeis a ponto de serem ameaçados pela presença de um... cantor. Um simples ser humano que tem por dom e ofício o canto. Como alguns têm vocação para medicina, jornalismo, vagabundagem ou simplesmente ganhar dinheiro

A inquietação é justamente pela capacidade da arte performática em transformar a leitura de objetos comuns. Chifres e peles deixam de ser apenas chifres e peles ao se transformarem em adereços de um corpo masculino que dança e canta como se espera socialmente de um corpo feminino. Os elementos que em si não carregam nenhuma leitura valorada previamente, ao se organizarem simbolicamente atacam de forma tão contundente a moralidade das pessoas. Um simples *estar*, que não é sequer o *ser*, provoca as moralidades e encanta plateias. Há uma intencionalidade, uma consciência acionada na organização do gestos, na sobreposição dos tecidos que forjam um figurino, no desenvolvimento da cena, no direcionamento do olho que efetivam a performance e a delimitam.³¹

Nelson Motta segue ousado, jogando para o campo da anomalia a incorporação de qualquer sujeito por uma totalidade ou masculina ou feminina. A ambiguidade torna-se um elemento central na obra de Ney, compondo uma estética artística que borra e constrange as categorias e normatizações sociais de gênero. A arte de Ney Matogrosso se estabelece em um entrelugar, opondo-se a marcas e simbologias que possam definir sua obra e a si mesmo. Há dois elementos fortes na obra do artista que foram levantados pelos interlocutores e que debato aqui para aprofundar a reflexão em torno dos impactos sociais de sua arte. O tom irônico e cômico, que dialoga e desestabilizar o poder, e o erótico que sensualiza e esgarça a suposta fixidez dos símbolos.

Quarta Cena

Ironia e poder

Uma das músicas de maior sucesso do cantor, que marca forte ambiguidade de interpretação, é a canção “Homem com H”. Essa canção foi ao disco como última faixa no lado B do disco lançado em 1981 intitulado de forma homônima ao artista: “Ney Matogrosso”. Antônio Barros – autor de sucessos da música brasileira como: “Por Debaixo

³¹Cabe destacar que é essa fronteira ou limite da performance artística enquanto manifestação consciente que a artista Marina Abramovic buscou ultrapassar, e assim criou um conjunto de performances onde a sua consciência era ao mesmo tempo uma âncora tão quão era irrelevante. (Phelan, 2007)

dos Panos”, “Bate Coração” e “Procurando Tu”– escreveu o primeiro forró cantado por Ney Matogrosso. A canção remete a uma cena protagonizada pelos personagens Odorico Paraguaçu e Dirceu Borboleta, da obra "O Bem Amado" de Dias Gomes, televisionado em 1973 pela Rede Globo. A personagem Odorico Paraguaçu é prefeito da cidade de Sucupira e, portanto, quase outorgado como dono dela, nos moldes do coronelismo do Brasil interiorano. Em determinada cena, Odorico é questionado pelo seu assistente gago, Dirceu Borboleta, se tinha medo do cangaceiro que chegava na cidade, o Zeca Diabo, e responde: “Eu nunca vi rastro de cobra, nem couro de lobisomem!”

Essa frase é acionada por Odorico Paraguaçu como afirmação de sua autoridade frente ao cangaceiro violento e matador. É a afirmação de sua masculinidade e hombridade. A música “Homem com H”, segue de outros versos onde afirma-se o que é a masculinidade. Apresenta possibilidade de dúvida, portanto de não naturalidade. Abre-se campo para a percepção de que o masculino é uma construção social, que na canção, é comprovada por dois fatores: primeiro, o próprio nome, e segundo, a relação afetivo sexual, institucionalizada via matrimônio, com Maria, prova cabal de virilidade. Contudo, é pelo corpo e pela performance artística de Ney Matogrosso que o grande deboche se apresenta. O que nasce como bastião de defesa do território da hombridade e honra masculina é profanado, ironizado e ridicularizado. O corpo esguio, os movimentos sinuosos e a voz de contratenor apresentam-se em cena “energizando circuitos atrofiados” (Dawsey, 2005). A gestualidade e movimento corpóreo ressignificam as palavras, deslocam significante e significado. Borram leituras consolidadas socialmente. Estabelecem verdadeiro curto-circuito 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 o 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 gozado – portanto o riso que atravessou, o riso que já usou dos corpos, o riso que é troça e que também é erótico – movimentam as estruturas patriarcais da disputa entre Odorico Paraguaçu e o cangaceiro Zeca Diabo. O que antes era instrumento discursivo entre homens proprietários de terras, proprietários de corpos e de moralidades, torna-se rebolado. São “escândalos corpóreos” e “escândalos lógicos” (Dawsey, op.cit)

Essa arte irônica, debochada e exagerada de Ney Matogrosso transforma a cena da novela “O Bem Amado”, produto cultural de grande repercussão no Brasil, em um outro produto cultural de grande repercussão – porém com propostas e significados completamente distintos. Não ver rastro de cobra, nem couro de lobisomem, são forças tomadas de assalto das mãos do poder patriarcal de Odorico Paraguaçu, depois esfaceladas e reerguidas pela performance de “Homem com H”.

Para seguir na compreensão da ironia, retomo os questionamentos de Bell (2007) sobre os limites das abordagens dramáticas como metáfora analíticas. Goffman (1975) constitui reflexão que sugere a vida social como um teatro, onde papéis sociais distintos são apresentados pelas pessoas a partir das distintas cenas em que estão inseridas. O drama como gênero teatral ganha força na Modernidade e coloca em cena indivíduos em meio a conflitos, onde o ponto alto dá-se pela transformação subjetiva da personagem, em geral ao final do segundo terço da história, encaminhando-se para um final próspero.

Wilshire (1991) aponta limites na perspectiva goffmaniana, uma vez que o *self* seria construído pela própria relação do corpo com o mundo, não é possível separá-lo das próprias ações no mundo. Em segundo lugar, distingue arte da vida, pois a primeira tem ferramentas de seleção e compreensão e que removem os mistérios, as particularidades e o fim em aberto, inerentes a vida; além de a arte poder evitar compromissos éticos, que na vida forjam as identidades. Fabian (2004) também vê limites, pois o drama enquanto metáfora do social se mostram de forma plana e positiva, e que não incorporam os conflitos e as disputas sociais. E vai além, propondo a comédia como um tropo que nos ajudaria a entender a natureza da própria antropologia, às comédias dos equívocos interculturais, os equívocos identitários que geram confusões nas relações. “Any decent fieldworker knows how funny culture can be when it bungles because it has lost its certainties, its territory; pidgins and similar transcultural languages often are hilarious” (Fabian, 2004: 213)

Nas palavras, a troca do sujeito pelo objeto, a compreensão literal de termos metafóricos ou ainda a repetição das palavras são garantidores do riso. Já dizia Kant: ‘O riso advém de uma espera que dá subitamente em nada’. Modelo típico de comicidade para respostas inesperadas às perguntas banais.

Há em Bergson duas conclusões complementares, a primeira é de que a coisificação do que é vivo, das pessoas, é a faísca do risco. Em segundo, que o riso tem caráter social corretivo, de ajuste do indivíduo às regras sociais – podemos entender portanto, o escárnio homofóbico como regulatório das sexualidades não-hegemônicas. Podemos perceber também, que o riso pode ser lido como uma ação alienante, pois também é capaz de promover o distanciamento e coisificação da realidade social, a ponto de apartá-la de seu entorno político, social e ético. Isto é, uma força estratégica de desumanização do outro.

Artaud (1999) nos leva a uma outra compreensão política do riso. 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.

Para Lucas Amauri, a música *Thelma Eu Não Sou Gay*³² carrega um humor que permite um “abrir e cutucar essa ferida das pessoas, e falar sobre isso de uma maneira bem humorada”. A música é paródia cômica da canção *Tell Me Once Again*, e fala de um homem que pede perdão a parceira por ter se relacionado com um homem. “E não sou/ mais um transviado”. Marcante para a trajetória comum de homens homossexuais ou bissexuais que iniciam suas vidas amorosas ao lado de mulheres, fato recorrente nas histórias relatadas pelos entrevistados, tendo eles mesmos vivido isso ou com indivíduos em seus entornos sociais. Para Renato Cânfora, há uma intencionalidade marcante no humor, e sua capacidade de estar

³²Diz que vai dar, meu bem/Seu coração pra mim/Eu deixei aquela vida de lado/E não sou mais um transviado /Telma, eu não sou gay/O que falam de mim são calúnias, meu bem/Eu parei /Não me maltrate assim não posso mais sofrer/ Vamos ser um casal moderno/Você de bobs e eu de terno /Eu sou introvertido até no futebol/Isso tudo não faz sentido/E não é meu esse baby doll/ Telma, ô Telminha, não faz assim comigo/ Não me puna por essas manchas no meu passado/ Já passou, esses rapazes são apenas meus amigos/Agora eu sou somente seu, meu amor. (Léo Jaime)

mais próximo do veto do rompimento de paradigmas. Para ele é diferente de outros produtos culturais que se referem a homossexualidade.

“Então você tinha ‘Olha a cabeleira do Zezé, será que ele é, será que ele é’ no carnaval. Isso tinha muito mais preconceito do que querer ajudar em alguma coisa. ‘Será que ele é bossanova, será que é Maomé’, mas com o Ney não. Ele fala das coisas, ele força a barra, põe o pé na porta. Thelma eu não sou guei é maravilhosa”

Bastide (1970) nos traz uma imagem valiosa da linguagem como fios em alta-tensão de uma rede elétrica, dessa forma, as classes de significados devem correr com distância um das outras para o bem da ordem social. O que efetiva o encontro das classes de significado é o riso, que tem o poder de provocar um curto-circuito no pensamento.

Para Sérgio Maggio, a dimensão irônica não está dissociada da dimensão erótica, e evidência como o arte de Ney Matogrosso se insere numa relação entre irônia e erotismo que já estava presente na MPB: “Eu acho que a picardia atravessa a MPB, e Ney se apropria disso e ri disso. Com Homem com H, uma série de músicas de duplo sentido. Tem muito a ver com o teatro de revista, com o espalhafatoso”. Enquanto para Geraldo Orthof é o que o permitiu atravessar a censura “Sempre me intrigou, eu não sei. Plena ditadura, acho que a ironia é justamente o que salvou ele de ser censurado de vez”

Uma das canções mais populares do grupo Secos & Molhados, O Vira,³³ apresenta uma multiplicidade de leituras dos seus símbolos internos. “Bailam corujas e pirilampos/ entre os sacis e as fadas” nos aludem a temas fantasiosos, explicando o fascínio infantil pela obra. Já os versos “E lá no fundo azul /na noite da floresta./ A lua iluminou/ a dança, a roda, a festa./Vira, vira, vira/Vira, vira, vira homem, vira, vira/ Vira, vira, lobisomen” narram um lugar escondido, como um beco, mesmo um gueto, longe dos olhares vigilantes, e dos buxixos – como os que pairavam sobre o menino Jefferson – onde uma festa acontece. A lua ilumina essa festa onde homem vira lobisomen. Significativo voltar-nos para a expressão popular “Homem com homem dá lobisomen, e mulher com mulher, jacaré”. O dito utiliza de figuras fantasiosas e amedrontadoras para, com escárnio, desaprovar as relações homossexuais, sendo a relação do termo lobisomen com homossexualidade masculina algo já presente no arsenal

³³O gato preto cruzou a Estrada/ Passou por debaixo da escada./ E lá no fundo azul/ na noite da floresta./A lua iluminou/ a dança, a roda, a festa./ Vira, vira, vira/ Vira, vira, vira homem,/ vira, vira/ Vira, vira, lobisomen/ Vira, vira, vira/Vira, vira, vira homem, vira, vira/ Bailam corujas e pirilampos/ entre os sacis e as fadas./ E lá no fundo azul/ na noite da floresta./ A lua iluminou/a dança, a roda, a festa (João Ricardo e Luhli)

simbólico homofóbico. Renato Cânfora faz expressa a apropriação que se fazia da música entre homens gueis e bissexuais: “O Vira foi uma música muito forte, porque pegou bastante. Tinha aquela questão Vira Homem, Vira Lobisomem, então era nossa”

Não à toa, o lobisomem da música está em um local escondido, distante da vida livre, vincula-se no imaginário guei com as relações sexuais efêmeras e fortuitas, comuns em parques urbanos no mundo inteiro. É um símbolo lançado de forma cifrada, ou seja, diz respeito e torna-se inteligível apenas para um público iniciado numa cultura específica. Tal ciframento da linguagem e apresentação de códigos não–explícitos para o reconhecimento é marcador das afetividades e sexualidades homossexuais e bissexuais. Uma vez que não podem ser públicas, organizam-se de forma a não se revelarem publicamente, ainda que se deem eminentemente no espaço público. “Sempre comento que até para namorar era complicado. Não tinha celular, não tinha aplicativos” diz Randal. Marcador também já poetizados há muitos anos nos famosos versos de Lord Alfred Douglas, que narra o encontro de duas pessoas em um jardim (Miskolci, 2007). Ao ser perguntado pelo seu nome, o primeiro personagem responde chamar-se Amor, ao passo que o segundo replica:

Mente. Porque seu nome é vergonha. E eu sou o amor. E queria estar só neste jardim até que ele chegou, sem ser convidado, à noite. Sou o amor verdadeiro, preencho os corações de rapaz e moça com chama mútua. Então, suspirando, o outro disse: Como queira, eu sou o amor que não ousa dizer seu nome

A disputa entre os personagens e a resignação revela a diferença em que as relações heterossexuais apresentam frente às homossexuais. As primeiras tem direito a vida pública, um lugar sol, aos passeios nos parques. As relações homossexuais devem se passar na surdina, nunca foram convidadas, estão nos becos, no fundo azul da noite. É desse fundo azul para o centro dos holofotes que se está a transformação simbólica presente na performance de Ney Matogrosso. “O Ney abre portas, caminhos [...] As pessoas começam a discutir isso [sexualidade] num momento em que não se discutia” Juarez Libâneo. E talvez por isso a sensação vingança relatada por Randal, que experimenta as apresentações como uma forma de devolver à sociedade, em desforra, as injurias e violências homofóbicas ao qual foi sujeitado durante a vida.

O humor aí é também marcante, primeiro pela imitação jocosa da manifestação tradicional portuguesa do Vira, que tem no Brasil uma leitura historicamente ridicularizada, e faz continuidade com as projeções do nativo de Portugal como indivíduo que,

comparativamente com o brasileiro, teria dificuldade em relacionar-se com o duplo sentido, a metáfora e as figuras de linguagem. Portanto, no repertório brasileiro de piadas, o português é personagem de quem tem uma compreensão literal e rasa das coisas, que o leva a circunstâncias e ações estapafúrdias.

Ao mesmo tempo, a música apresenta metonímia da homossexualidade, ao deslocar o Virar-se de seu local original enquanto manifestação cultural portuguesa e ser projetada para dar conta de uma leitura comum da homossexualidade, que é a do sujeito que transforma, muda de lado, portanto vira uma coisa que não era. É sobre virar lobisomem de noite e torna a ser homem durante o dia.

Quinta Cena

Erótico e o símbolo

Mais do que buscar formas de visibilizar a “poética do indizível” de Ney Matogrosso, é importante situá-lo como parte de um contexto de emergência cultural que – *do lado de cá do Equador* – enfrenta as distinções entre razão e afeto, bem como uma série de categorias centrais para o projeto colonial, tais como: eu/outro, mente/corpo, homem/mulher, racional/sensível, dentre outros (Santiago, 2000).

A música “Não Existe Pecado Ao Sul do Equador”³⁴, escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra para o musical Calabar – o Elogio da Traição³⁵ faz referência à nota de rodapé do livro Raízes do Brasil (1936:197). Segundo a nota, no século XVII circulava na Europa a máxima, em latim *Ultra aequinoxialem non peccari*.

A obra “Calabar: o Elogio da Traição” de Chico Buarque narra a trajetória de Domingos Fernandes Calabar, personagem histórico marcado como um dos maiores traidores da pátria. Calabar ficou registrado na história como o desertor que mudou de lado durante a Insurreição Pernambucana (também conhecida como Guerra da Luz Divina), colocando-se ao

³⁴Não existe pecado do lado de baixo do equador/ Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor/ Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho/ Um riacho de amor/ Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo/Que eu sou professor/Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar/ Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá/ Vê se me usa, me abusa, lambuza/ Que a tua cafuza/ Não pode esperar/ Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar/ Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá/ Vê se me esgota, me bota na mesa/ Que a tua holandesa/ Não pode esperar/ Quando é missão de esculacho, olha aí, sai de baixo/ Que eu sou embaixador (Chico Buarque)

³⁵Censurada em 20 de outubro de 1974, tendo sido proibido inclusive a divulgação da proibição.

lado dos Holandeses. Findada a guerra com a vitória da Coroa Portuguesa, Calabar foi garroteado. Chico Buarque relativiza a posição de Calabar, confrontando a historiografia oficial, e o promovendo criativamente a posição de Calabar como um locus crítico da ditadura civil-militar brasileira. Quem pode ser nomeado traidor e traído em tempos de colonização, ditadura e violência?

Sem deixar de lado a questão do prazer estético, o texto dramático de Chico Buarque e Ruy Guerra dessacraliza a história oficial, desmistifica valores, convida o leitor/espectador ao questionamento e ultrapassa as fronteiras circunstâncias de sua escrita ao trabalhar um conceito tão sinuoso e atemporal quanto o da traição. (Lopes, 2010)

Marcados como sujeitos que mudam de lado, as homossexualidades e as transexualidades são sistematicamente acusadas como traição: à Deus, à moral, aos costumes, à natureza, à ordem e ao progresso. Quem ultrapassa a linha que divide o mundo entre Norte e Sul, entre Desenvolvimento e Subdesenvolvimento, entre Sagrado e Profano, merece historicamente o Garrote Vil. Quem trai da norma de gênero é degenerado. A lascividade do corpo é marca acusatória do homossexual, e é também estética na obra Ney Matogrosso. O corpo que dança apresenta-se como um degenerado desertor das normas de gênero, ao mesmo tempo em que, em celebração, faz uma ode à nossa realidade profana, abrindo leituras para valorização da mistura e da androginia, daquilo que não está nem lá, nem cá. Um elogio à traição.

É do lado de cá do Equador que Ney Matogrosso produz a sua poética. Esse posicionamento geográfico em sua obra precisa ser colocada na perspectiva de um Sistema Mundo Colonial-Moderno (Quijano, 2000), que é um sistema de controle econômico, mas também de colonização de conhecimentos e corporeidades (Campuzano, 2006). O uso de chifres é inclusive incorporado nas indumentárias de apresentações de Ney nos anos 1970, em especial na sua estreia como cantor solo, com o espetáculo “Homem de Neandethal”, provocando uma reorganização simbólica da hierarquia corpo e mente, humano e animal. Nessa ousada produção, Ney apresenta-se como meio-gente, meio-bicho, fazendo da ambiguidade corporal o lugar de enunciação de seu posicionamento político-estético. Esse posicionamento na obra de Ney é construído a partir da lascívia, erotizando um projeto decolonial. Para Geraldo Orthof, o show Homem de Neanderthal se equilibrava entre a agressividade e a sedução, e compara a performance de Ney Matogrosso com a de Marina

Abramovic no Moma, ou um antecessor de Madonna³⁶, e Genilson com Lady Day:

Eu ficava pensando como ele consegue saber a medida, porque era extremamente agressivo, num dos momentos mais agressivos dele no palco. E arrebatadoramente sedutor, como se você fosse arracando. Tipo caça, predador e presa. Essa era a tônica do show, da memória que eu tenho. E ele tinha aquela coisa do olhar dele que era muito hipnótico sempre, e no palco era ampliado milhões de vezes, e fui ver a Marina Abramovic quando fez no Moma em Nova York, e fiquei sentado nove horas pra ficar sentado com a bam-bam-bam, e quando ela levanta a cabeça, com uma coisa de serpente mesmo, na hora foi a primeira coisa que eu pensei “Meu deus, o olhar do Ney”, porque é assim, parece que fura sua retina, vai lá no seu cérebro gruda e te puxa e você está completamente à mercê daquilo. Acabou, se ele mandar você pular do precipício... Isso eu nunca tinha visto até esses momento do show. (Geraldo Orthof)

O show era super sensual e erótico. Era a Madonna dos anos 1970 eu acho. A impressão que ficou na minha memória era isso. (Geraldo Orthof).

Ele tem um corpo magnifico, magérrimo, proporcional. Uma voz. Sempre em duvida se é natural ou falsete. Entra dentro e a pessoa vira outra. Os outros dois se maquiavam, mas não tinha um terço do Ney. Ele incorpora. Muito masculino e dança muito feminino. Um olhar... como explicar o olhar da Lady Dy? É afrontoso! Como se olhasse pra baixo. (Genilson Puncinelly)

Os dois acentuam o poder do atravessamento, do arrebatamento sensível pela força do olhar, parte do corpo tão pequena, mas ao mesmo tempo responsável por expressar uma infinidade de sentimentos e sensações e, assim, provocar na platéia possibilidades de ver, em ato, performances corpóreas não permitidas fora daquele espaço-tempo – verdadeiras janelas da alma. Sempre de olhos pintados nos espetáculos, Ney Matogrosso lança em 1999 o álbum ‘Olhos de Farol’, em que a capa são apenas seus olhos pintados em negro. Assim, ao situar a obra performática de Ney Matogrosso em um projeto erótico decolonial que passamos a compreender sua poética como gestada e multiplicadora da Arte Desbundada Brasileira. Isso nos permite sentir-pensar qual o lugar do erótico no enfrentamento de sistemas epistêmicos hegemônicos, pensando nos efeitos políticos dos terrenos artísticos que não somente simbolizam o erótico nefando, mas erotizam o campo do simbólico com potência, assombro, arrebatamento.

Silviano Santiago aponta que o sistema colonial é um sistema da unicidade. “Na álgebra do conquistador,” – afirma Santiago (2006:16) – “a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a

³⁶Marina Abramovic, artista precursora do que hoje se denomina “performance art” realizou em 2010 exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, intitulada de “The Artist is Present”, onde ficou mais de 700 horas sentada em um cadeira, recebendo o público que, individualmente, passava um minuto olhando para ela.

verdadeira Língua.” Contudo, nem mesmo os símbolos hegemônicos podem ser compreendidos como fechados e unívocos, pois no campo da batalha cultural há uma força centrífuga de significações que abre o campo polissêmico e agnóstico do símbolo. José Jorge de Carvalho (2000) apresenta como o próprio símbolo do Jesus é esfacelado em suas disputas culturais: ele pode aparecer como “Jesus Solidário” da ordem franciscana, pode estar na “Aeróbica do Senhor” do Padre Marcelo Rossi (maior expoente do movimento de Renovação Carismática dos anos 1990), pode ser “a coisa fofinha” e “a coisa quentinha” na erotização da Bispa Sônia Hernandez, ou ainda ser o Jesus da Ayuasca, o Jesus do Santo Daime, o Jesus da Umbanda, o Jesus Estadista Universal da Legião da Boa Vontade etc. O autor, portanto, critica o ponto de partida dos estudos de religião nas Ciências Sociais que sempre viram os símbolos religiosos como consolidados, estáveis e unívocos.

O corpo em performance erótica ocupa um lugar estratégico no enfrentamento da unicidade do símbolo e portanto, do poder instituído. A sensação erótica não é simples expressão de desejo ou instinto, ela deve ser compreendida justamente pela sua capacidade criadora de significados. Como afirma Octávio Paz, “o erotismo não é mera sexualidade animal: é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.” (Paz, 1995:15) O erotismo perturba a unicidade do simbólico, pois sua maior força é justamente a imaginação. “O agente que move tanto o ato erótico como o poético” – continua Octávio Paz (op.cit:idem) – “é a imaginação. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, a linguagem em ritmo e metáfora.”

Quebrado e requebrando. Tirando a gente dessa órbita, de olhar as coisas assim e passar a olhar assim. O corpo te hipnotiza. Um corpo que parece feminino, mas é cabeludo. Cinturado, não tem o grotesco e forte, mas extremamente cabeludo. A boca pintada. Me admira a relação dele com as causas sociais, como ele está sempre buscando... isso é muito político, porque precisa ser partidário? Especialmente quando o partido é algo tão fracassado. (Sergio Maggio)

A colocação de Sergio Maggio se relaciona como Dawsey (2005) pensa as artes performáticas e sua capacidade de gerar escândalos lógicos:

Personagens estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder. De fontes liminares, imagens e criaturas ctônicas irrompem com poderes de cura para revitalizar tecidos sociais. Entidades ambíguas ou anômalas, consideradas como sendo estruturalmente perigosas, energizam circuitos de comunicação atrofiados. Abrem-se passagens em sistemas classificatórios estáticos. Surgem áreas de contágios. Espaços híbridos. *Escândalos lógicos*. (Dawsey, 2005:166)

As personagens estruturalmente frágeis são aqueles que dentro da estrutura social aqui em foco estão submetidos a dominações e violências, são os sujeitos que fogem de uma matriz de inteligibilidade heterossexual (Butler, 2007). Ou seja, que não estão dentro da codificação de leitura possível para a heteronormatividade, seja nas suas práticas afetivas, sexuais, ou na própria inscrição corpórea no mundo. A ambigüidade e anomalia da homossexualidade, historicamente perigosa e ameaçadora, ao serem celebradas no palco, energizam os circuitos de comunicação atrofiados, as ‘mentes fechadas’ descritas por Randal, a lascívia, o sexo como fonte de prazer – pecado original cristão – desconstrói os símbolos. O escândalo lógico, que as artes performáticas produzem, se dão pela capacidade do corpo erótico em contestar as leituras unívocas do símbolo, ao disputa-los e portanto esfacelá-los, gerando uma multiplicidade de comoções. O alvoroço social em torno da obra de Ney Matogrosso é sintomático do poder centrífugo que o corpo performático exerce sobre o simbólico.

Ato Quatro

Ápice

Primeira Cena

Cultura e Sexualidades

Mas eu sabia que aquele personagem era brasileiro, então, isso muda a ótica, porque uma coisa é você ver um artista, um grande artista que não tem uma identidade. Eu acho que aquilo era o mesmo que dizer pra gente que era possível sobreviver e viver nesse país, nessas condições e ter uma postura assim. (Mauricio Coutinho)

Inspirado nas produções de Trevisan e David Halperin, que fogem à ideia de marginalidade e periferia para entender as sexualidades não-hegemônicas, a produção de Ney Matogrosso e sua sensibilidade desbundada ganha os holofotes nesse quarto ato. A sociedade patriarcal e cisheteronormativa, que privilegia os homens e as identidades heterossexuais só pode se estabelecer numa verdadeira dependência da subalternidade que produz arbitrariamente. Dessa forma, penso que a própria história nacional pode ser vista sob o prisma das homossexualidade e transgeneridades e suas produções artísticas e culturais, para além da narrativa que constituem-nos como um grupo sistematicamente excluído, marginalizado, violentado e apartado de cidadania. Para reconstruir e ao mesmo tempo destruir uma história monocorde sobre o Brasil, começamos por um dos mais importantes artistas desbundados, que também segue seu fazer artístico mesmo numa idade não convencional no que se entende como “idade economicamente ativa”.

Zé Celso Martinez Correa, diretor, ator e dramaturgo brasileiro, teve o irmão, Luiz Antonio Martinez Correa, assassinado em 1987. Luiz Antonio dirigia a atriz Fernanda Torres para encenação do espetáculo “Lulu - O espírito da terra” de Frank Wedekind. A peça contava a história de uma mulher, Lulu, de sexualidade desinibida e livre que acaba por envolver-se em diversos problemas, sendo assassinada na véspera de Natal. Foi também na véspera de Natal de 1935, que o compositor Alban Berg faleceu antes de concluir a versão em ópera da trama.

No dia 23 de dezembro, véspera da véspera de Natal de 1987, Luiz Antonio foi encontrado em seu apartamento amarrado nos pés e nas mãos, com um golpe na cabeça, estrangulado e com 107 facadas pelo corpo. Fato ocorrido dois meses depois da proibição de homossexuais na Escola de Bailado de São Paulo, pelo prefeito Jânio Quadros, e vinte dois

dias depois da nota curta na Folha de São Paulo sobre os adesivos que incitavam a morte do cantor Paulo Ricardo – em meio a epidemia de HIV/AIDS no Brasil.

O Grupo de Assassinos Matou o mortal Luis
O destino não deu o Tempo
que Luis dirigisse Fernadinha Torres Cantando o Bode Lulú no Teatro
Talvez se a peça chegasse a ser montada a tempo
Não acontecesse o sacrificio desse Grande Bode Artista Cantor
Mas os Assassinos conseguiram matar também
Pela falta de confiança que a maioria dos artistas tem no Poder do Teatro,
A montagem de “Lulú”
Que valeria pela Paz, mais que cem passeatas de branco com velas brancas.
(Trecho: O Corpo Imortal do Poeta Luis - Zé Celso, 2007)

Zé Celso, artista da geração desbundada da arte brasileira, traz em seu poema ‘O Corpo Imortal do Poeta Luis’ inspiração para o mesmo que aqui é desenvolvido, a percepção da potência da arte em movimentar e transformar a sociedade - mais do que outras formas já codificadas de mobilização política. Discutidas ao lado das proposições de Monique Wittig (1984).

Além da inspiração, parto do mesmo poema para iniciar abordagem macrosocial do contexto político, econômico e cultural em que surge Ney Matogrosso. Assim pensa-poetiza Zé Celso:

Getulio Vargas
O Patriarca
Deu no Brasil a origem desta dinastia
Suicidou o Patriarcalismo
E deixou para o Coro de Bodes
A Carta Testamento

*Meu Filho,
te vira
teu pai se suici-doou
foi até onde deu,
Toma que o filho é teu
O Império tem um golpe engatilhado,
Mas meu corpo eu dou,
pra ser este golpe
por 10 anos adiado*

e assim,

o “Pai dos Pobres”
Virou Mãe
Pariu dez anos
Da vida da nossa geração
Porra louca, bossa nova, cinema novo, teatro de arena, oficina,
Plinio Marcos, Helio Oiticia, Zé Vicente,
Criou-se, um chiqueiro sem cercas, de ovelhas negras

A efervescência cultural brasileira no período ditatorial é apresentada pelo artista como resultado de um período anterior, historicamente desenvolvida, sem ter fim em si mesma – afastando assim ideias correntes de senso comum de que a ditadura militar forjaria, pela pressão que exerce sobre as subjetividades, um estado propício à criatividade. Tal conclusão perigosa tende a ser desenvolvida quando nos centramos na chave da ‘contracultura’ como uma produção recortada e deslocada temporalmente, fruto do contexto social específico, que não se atenta para a história de forma mais ampla.

A suíci-doação de Getulio Vargas é, para Zé Celso, o próprio corpo em sacrifício, que serve aos militares, saciando a fome de golpe por dez anos. A geração porra-louca, bossanova, cinema-novo, teatro de arena, Teatro Oficina e tantos outros artistas mencionados foram, para ele, gestados nessa década alargada, de golpe adiado. A produção artística contracultural não se faz, portanto, apenas em resposta à ditadura civil-militar, ou se alicerça somente por causa dela.

Ortiz (1988) descreve como os anos 1930 e 1940, com a instauração do Estado Novo de Getulio Vargas, são significativos para uma projeção de política de unificação nacionalista que toma a cultura e a educação como ferramentas indispensáveis para esse projeto, que prescindindo de uma indústria cultural, necessita se realizar através do Estado. O Ministro da Educação de Vargas, Gustavo Capanema, exerceu o cargo durante onze anos consecutivos e foi responsável por uma série de transformações nas políticas culturais e educacionais, e contava com importantes nomes da arte brasileira em sua equipe, como Carlos Drummond de Andrade – chefe de gabinete – além de Mário de Andrade, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Vila-Lobos, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Destaca-se também a primeira política pública para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro, com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, de 1937, que de acordo com artigo art. 40 da Lei nº. 378/37, estava “destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral”.

Ney Matogrosso nasceu em agosto de 1941, década que, segundo Ortiz (1988), marca o início de atividades no Brasil que se vinculam a uma cultura popular de massas. Um mês

depois do seu nascimento foi criada Atlântida Cinematográfica, importante produtora dos primeiros filmes brasileiros, que investiu no cinema de chanchada como uma produto popular. Segue também o desenvolvimento do mercado de publicações – jornais, livros e revistas, e as radionovelas. (Ortiz, op.cit).

Nesse período, Trevisan (2007) afirma que as referências às homossexualidades e transgeneridades³⁷ se davam ‘por debaixo dos panos’³⁸, de forma truncada e cifrada. O autor menciona Ismael Silva e Noel Rosa, mas com mais recorrência Assis Valente. Esse que suicidou-se em 1958, o quê para o crítico Sérgio Augusto poderia ter relação com os seus ‘protegidos’, ou seja outros homens com os quais Assis Valente teria relações afetivas e sexuais. A canção Camisa Listrada, de 1938, faz referencia direta a marchinha de carnaval ‘Mamãe eu quero mamar’ (Caretta, 2011), narrando a trajetória de um homem que se veste de mulher no Carnaval, e ‘dá o que falar’. As canções ‘Fez Bobagem’, ‘E o Mundo Não Se Acabou’, ‘Uva de Caminhão’ e ‘Gosto Mais do Outro Lado’ tem vários elementos dúbios onde se pode ler referencias de uma projeção homossexual – canções que foram interpretadas por Carmen Miranda, artista referencia para Ney Matogrosso, e que integraram o show Batuque, do cantor, em 2002.

A música ‘Gosto Mais do Outro Lado’³⁹ dialoga com os mesmos elementos da música ‘O Vira’. Há uma diferença entre o lado claro e o lado escuro da rua. O compositor afirma estar do lado claro, porém preferiria estar do lado escuro, pois é onde ‘aquela gente’, gente que não ousa dizer o nome, vai parar na pretoria – local onde será julgada e condenada – pois certamente ali realizam atos não lícitos. Do lado em que se está, o lado esquerdo, há solidão e abandono. E o amor só se vê no passado, no que já foi, e se elabora pela memória – O sociólogo, escritor e guerrilheiro integrante da luta armada conta a ditadura, Hebert Daniel (1984) reflete sobre como o olhar, o poder de ver e ser visto, organizam uma estrutura de opressão. O que alimenta, segundo ele, uma forma de vivenciar o amor e afeto entre homens

³⁷Homossexualidades e transgeneridades são termos atuais, anacrônicos ao período comentado.

³⁸Por debaixo dos panos. O que a gente faz/ É por debaixo dos pano/ Prá ninguém saber/ É por debaixo dos pano/ Se eu ganho mais/ É por debaixo dos pano/ Ou se vou perder/ É por debaixo dos pano/ É debaixo dos pano/ Que a gente não tem medo/ Pode guardar segredo/ De tudo que se vê/ É debaixo dos pano/ Que a gente fala do fulano/ E diz o que convém/ É debaixo dos pano/ Que eu me afogo/ Que eu me dano/ Sem perder o bem. (Antonio Barros)

³⁹A minha rua tem dois lados/ Um lado claro e um escuro/ O lado claro é onde eu moro/ Do outro lado só tem muro/ Do lado que só tem um muro/ Em noites de luar/ Fica assim daquela gente/ Gente que na pretoria vai parar/ Eu gosto muito mais do outro lado/ Do lado claro de minha rua/ Prefiro, no entanto, velho muro/ Porque de lá se vê a rua/ A lua foi mulher apaixonada/ Escravizada de um cantor/ Por isso é que de noite ela não dorme/ Iluminando o nosso amor/ A minha rua tem dois lados/ Eu gosto muito mais do outro lado/ Do lado esquerdo, a solidão/O lado esquerdo sempre dá futuro/ O lado escuro do coração/ E nesse coração abandonado/ Meu lindo sonho qual trovador/ Debruça na muralha do passado/ Para rever o nosso amor (Assis Valente)

homossexuais e bissexuais, pois estas tem que se dá no tempo passado, pela memória. Isto é, uma vez que as relações tendem a ser rápidas e escondidas, pois não podem se fazer públicas – sob os olhos dos outros – elas precisam ser vividas numa memória do corpo. Assim, estar no lado claro, em público, é estar na solidão.

Voltando a Zé Celso, há em seus versos uma valorização ao investimento social em cultura, um reconhecimento e uma fé de que a arte atravessa a todas as pessoas, e poderia inclusive ter atravessado e afetado positivamente os próprios assassinos de seu irmão, impedindo que se tornassem algozes. Inclusive, a peça que Luiz Antônio dirigia traria um final diferente para a personagem Lulu, que no drama original acaba por ser vítima da sua própria liberdade sexual.

Ele (Luiz Antonio) queria montar a peça porque desejava libertar Lulu dessa maldição. Ou seja, essa mulher absolutamente livre do começo do século foi presa, ficou coagulada nesse assassinato. E Luiz Antonio queria, com sua montagem, libertar esse mito. Mas aconteceu a mesma coisa com ele. (Sayad, 1997)

Para o Trevisan (op.cit), foi durante o período de ditadura militar no Brasil que o termo ‘desbunde’ surge como categoria acusatória, em especial por grupos de esquerda que se organizavam clandestinamente. Parte dos movimentos artísticos e culturais eram taxados como alienados e alheios às urgências da repressão - especificamente, aquelas e aqueles artistas que não apresentavam em suas obras menções críticas à ditadura. O Dzi Croquettes, Ney Matogrosso e Caetano Veloso seriam, para Trevisan, referências principais desse movimento de “desbunde”, onde o corpo aparecia como forma expressiva por excelência, no lugar da palavra e do confronto direto. Ainda vale chamar atenção para o movimento tropicalista, e ao escândalo de Leila Diniz com biquini na praia etc.

A arte desbundada se caracterizava pela celebração do corpo como território político e contestador do regime ditatorial, para Coutinho, um tipo de arte, portanto, de captura escorregadia pelos censores.

O Ney como todo mundo já sabe, o comportamento dele burlava a censura de uma forma muito louca. Os censores eles acreditavam que o que tinha que ser censurado era a palavra, era algumas atitudes, atos revolucionários e tudo, e ele vinha com outro tipo de revolução, que seria entendida anos mais tarde, que era a revolução do corpo, a revolução das atitudes. Então na época ele já era um revolucionário, óbvio, só que um revolucionário que conseguia burlar a censura da época, a censura não entendia aquilo como revolução. Achava que era uma bichinha, uma bicha louca, travesti, como ele foi chamado pela Folha ou pelo Estado de São Paulo. (Mauricio Coutinho)

A ditadura militar, iniciada em 1964, traz duas questões significativas para entender a emergência e circulação da arte de Ney Matogrosso. Primeiro, ela aprofunda as medidas econômicas tomadas pelo governo de Juscelino Kubstischek, desenvolvendo a industrialização no Brasil, e realiza uma remodulação do sistema financeiro de abertura para o capital externo. O período conhecido como Milagre Econômico trouxe taxas de crescimento próximas de 10%, atrelada a aumento exorbitante da dívida externa do país e aos índices de desigualdade. Essa transformação estrutural da economia, consolida bases materiais para a advento de uma indústria cultural robusta.

No campo das política culturais, houve semelhanças com as intenções do período varguista. Uma vez que o governo militar encontra nesse braço político possibilidades de controle e regulação dos valores morais, que sustentem e defendam a necessidade de um governo ditatorial. Vale ressaltar que o Golpe Militar de 1964 foi precedido de manifestações públicas conservadoras, que se diziam anti-comunistas e anti-populistas, em meio à cisão política que se colocava na geopolítica global do período da Guerra Fria. Entre os cartazes liam-se frases como “Vermelho bom, só o batom”, “Um, dois, três, Jango no xadrez”, “Abaixo os imperialistas vermelhos” e “Verde e amarelo, sem foice nem martelo”, “A família que reza unida permanece unida”. (Coleção Caros Amigos, 2007).⁴⁰

Dessa forma, também foram significativas a atuação na esfera cultural, de modo a desenvolvê-la. Surgiram entidades como Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Pró-Memória. Houve também um forte apoio as instituições privadas, em especial de televisão. Ortiz (op.cit) percebe uma costura bem atada entre os setores econômicos e a Ditadura Militar, para a esfera da indústria da cultura, que se faz atravessada pela Ideologia da Segurança Nacional. Por um lado, o Estado tem amplo interesse na integração nacional, da qual a indústria cultural é o seu principal instrumento, por outro essa mesma indústria só pôde se desenvolver com o interesse e o investimento do Estado, que se deu pelas políticas de desenvolvimento, pela garantia de infraestrutura, e mais, foi o Estado o principal anunciante de um sistema de comunicações que depende dos recursos advindos da publicidade para se desenvolver.

Para Ortiz, a indústria cultural, que poderia ser lida por alinhar uma convergência de interesses, é abalada quando o Estado passa a tratar de cada produto cultural, o que fragilizou

⁴⁰Para os dias atuais, basta Marx (1852) “A história se repete, a primeira vez como tragédia, e a segunda como farsa”.

economicamente o setor cultural, e acarretou prejuízos econômicos. A censura tornou-se cada vez mais rechaçada uma vez que não se tratava apenas como uma questão de ‘liberdade de expressão’, mas de perdas econômicas diretas.

A Empresa Brasileira de Telecomunicações foi criada em 1965, mesmo ano de associação do Brasil ao sistema internacional de satélites, o que garantiu a interligação de todo país. O mercado fonográfico ganhou força na década de 1970, o que se relaciona com a expansão do setor de eletrodomésticos, e a possibilidade de aquisição por grande parte da população de aparelhos que reproduzissem os fonogramas. Foi por meio da Continental Gravações Elétricas – empresa mais duradoura do setor, surgindo em 1943 e em atividade até 1993 – que o primeiro disco dos Secos & Molhados foi lançado em agosto de 1973, vendendo nos primeiros dois meses trezentas mil cópias, o que resultou na necessidade do derretimento de outros vinis de pouca vendagem para a produção de mais cópias do LP de Secos & Molhados, dado a ausência de matéria-prima na quantidade e velocidade necessárias (Zan, 2013).

O desenvolvimento da televisão é para Ortiz (op.cit) o que melhor caracteriza a consolidação de uma indústria cultural no país. Foram justamente pelas ondas desse sistema que em 1973, pela TV Tupi, no programa Sempre aos Domingos (versão brasileira do programa Siempre en Domingos), que Raul Velasco, em espanhol, assim apresenta o grupo Secos e Molhados:

Muita gente jovem, quase setenta por cento da população não é maior que vinte e cinco anos. Entre os jovens existem um conjunto que é muito popular. Se reúnem cerca de dez mil pessoas quando se apresentam, e são todos um sucesso, como dizem aqui no Brasil. Do último LP, cinco canções estão nos primeiros lugares de popularidade. Tem um nome muito original e um figurino super original também, seu nome em espanhol é Secos y Mojados e nos vieram interpretar alguns dos seus sucessos aqui no Brasil

Imagem 6 – Secos e Molhados na TV Tupi



Fonte: Captura de tela de vídeo do Youtube.

Raul Velasco argumenta que o sucesso da banda está atrelado à característica demográfica jovem da população brasileira. Grupo social que é historicamente alvo e motor de grandes fenômenos da indústria cultural. O acesso, não apenas dos jovens, mas da população de diversas idades, e em especial de diferentes faixas econômicas, ocorreu através dos meios de comunicação de massa, como o rádio, televisão, a venda de discos, CDs e, nas últimas décadas, via internet. Amaral (2012), ao realizar sociobiografia do cantor Roberto Carlos, discute como a reprodutibilidade técnica da obra do cantor amplia seus aspectos auráticos, ao invés de atrofiá-los, como sugere a teoria benjaminiana. Os espetáculos são espaços-tempos especiais para a experiência estética, mediada pela economia de mercado, tem seu valor elevado. O acesso a performance viva, isto é, aos espetáculos de grandes ídolos da indústria cultura, via de regra, são restritos economicamente pelo preço dos ingressos. Para balizar tal questão, penso ser importante finalizar expondo brevemente sobre a renda média do Distrito Federal e os hábitos culturais dessa população.

Como citado nas primeiras páginas, o valor dos ingressos em Brasília variavam entre R\$70 e R\$500 reais. Os mais caros com assentos mais próximos ao palco, e os mais baratos mais distantes. Segundo PDAD-2015, a renda média per capita do Distrito Federal era de R\$1.652,97. Sendo a mais alta do Lago Sul, de R\$8.117,53, e a mais baixa da Cidade

Estrutural, de R\$521,80. Já a PDAD de 2013, que abordou aspectos culturais, revela que 82,7% das e dos entrevistados não frequentam shows, enquanto 86,7% não frequentam teatros. (CODEPLAN, 2013; 2015). Como também já apresentado anteriormente, para alguns entrevistados, ir a uma apresentação de Ney Matogrosso estava vinculada necessariamente com autonomia financeira. Mesmo que adjetivada de música *popular* brasileira, a MPB não necessariamente se faz por meio de um acesso democrático às apresentações públicas desses artistas.

Segunda Cena

A androginia e suas políticas

Em 1974 partes do show do Maracanzinho, com imagens dos bastidores, é veiculado pelo programa Fantástico da Rede Globo. As palavras do apresentador que antecedem as imagens são curiosas:

Você sabe o que é andrógino? O dicionário diz: Andrógino, adjetivo. Hermafrodita, comum ao homem e a mulher, diz-se principalmente das plantas que tem flores masculinas e femininas agrupadas na mesma espiga. Erra portanto quem associa o sucesso fulminante dos Secos e Molhados à androginia. Ney Matogrosso, o líder do grupo diz que eles existem atrás das máscaras. Afinal, os Secos e Molhados são explosão de um novo caminho musical, ou de um comportamento?

Nas palavras finais, imagens do Maracanzinho vazio, e o voz do apresentador é sobreposta pelo som difuso da plateia, seguido de imagens do camarim onde os artistas se maquiavam e um homem entusiasmadamente relata aos artistas sobre a lotação da casa.

O termo androginia circulava comumente no Brasil à época, era forma para se referir tanto a um estilo de pessoas que borravam as fronteiras de gênero na vestimenta – portando uma moda da androginia – mas também termo para as homossexualidades, a amplitude de interpretação da palavra também se apresentava na amplitude política e dos anseios desse grupo, que hoje alcunhamos de LGBT. O que não significa simplesmente mudança em termos de nomenclatura.

Na Ilustrada da Folha de São de Paulo, a crítica ao novo disco de Prince traz como título: “A indomável androginia no novo disco de Prince” e assim elabora comparação a Ney Matogrosso:

Prince é um caso impossível para quem tem mania de rotular e deixar-se guiar por rótulos. Ambiguidade racial (mãe mestiça de índio e negro, pai europeu) e sexualmente (compondo na primeira pessoa, não deixa de transparecer nenhuma preferencia no setor, e sua voz vai de um agudo acima do de Ney Matogrosso a um

grave rasgante de cantor de blues), liderando uma banda racial e sexualmente integrada (onde coexistem homens e mulheres, pretos, brancos e latinos) [...] O que une todas essas informações é a visão de Prince. Desde sua estreia, há quatro anos, ele vem fazendo um controvertido apostolado: a liberação pela sexualidade, a revolução que começa no corpo e na cama. Em “Sexuality”, a faixa mais brilhante do disco, ele diz explicitamente, o que pretende: “Preferia que estivéssemos todos nus/preferia que não existissem negro/preferia que não existissem leis/ precisamos de um novo tipo de líder/ergam-se/organizem-se” Mas ele não prega – diverte-se (Folha de São Paulo, 1982)

O termo ‘androginia’ também aparece em um jornal de Brasília, semanas antes do show dos Secos e Molhados de 1974, que aconteceu próximo ao show de Alice Cooper, liasse: “Androginos invadem Brasília” (Vaz, 1992). Além de Cooper, também David Bowie, Prince, Boy George são importantes nome da música internacional que articulam a ideia de uma mistura de performances de gênero, com uma celebração estética da ambiguidade e da dúvida.

Paulo Puterman, crítico da Folha de São Paulo vai na mesma direção, em 1984, ao escrever sobre o show Destino de Aventureiro, em texto intitulado ‘O deboche e a ironia do 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? Aresposta está escancarada em Destino de Aventureiro (Folha de São Paulo, 1984)

O postulado a que a crítica de 1982 da Folha de São Paulo se refere, nos ajuda a compreender como a androginia operava em termos políticos à época, em defesa de um comportamento e valores morais que prezavam pela liberdade, sem apego a termos ou identidades. Há uma valorização da bissexualidade potencial de todo ser humano e a perspectiva de que a monossexualidade é estreitamento da própria humanidade por uma ordem social opressiva e careta, portanto um projeto político que pode ser percebido como base filosófica universalista, pois é uma proposta de liberdade a todas as pessoas.

Já o texto de 1984 entende uma pedagogia da androginia que muda a cultura de um país, e o compara com os vizinhos latino-americanos na sua suposta ausência de referências

estéticas de grande alcance que dê as tais lições de androginia. Atrela essa androginia a uma perspectiva de modernização do mundo, como uma forma de entender corpo e gênero que deve seguir rumo aos progressos, ao mesmo ritmo das novidades tecnológicas, submetendo o machismo a um lugar no passado. E a ausência de um referente masculino ou feminino, que recusa ambas possibilidades, atualmente denominadas por alguns setores organizados em movimentos sociais e academicamente como a-gênero.

No Brasil, a ambiguidade se atrela ao que ficou conhecido culturalmente como desbunde. A política ‘desbudada’ tinha uma instância de deboche e de sensualidade. Por isso, Prince “não prega – se diverte”. Há uma ridicularização e afronta dos costumes e da ordem vigente, sem necessariamente usar da significação explícita e da palavra para essa expressão. O corpo afrontava a ordem social. Há no desbundar um exagero da bunda, um rotação dos interesses a parte do corpo de intensiva leitura erótica, e de ampla possibilidade andrógina, visto que é sensualizado sem necessariamente ser generificado.

É também com um projeto de universalidade que Aguinaldo Silva escreve *Primeira Carta aos Androgínos* (1975), com o homoerotismo masculino em posição de destaque na sociedade, e em diálogo com o texto bíblico *Primeira Carta aos Coríntios* de Paulo de Tarso, que visava esclarecer o bom caminho às mentes desavisadas, Aguinaldo Silva projeta a conscientização desse outro lado do masculino, através de uma escrita complexa que mistura o fantasioso, com o real e analisa através do discurso em terceira pessoa (Maia, 2016). Em suma, à essa época pululava culturalmente a androginia como valor estético e político, tudo isso imerso em um dos momentos mais duros da ditadura militar. Nas palavras do interlocutor Carlos, a androginia surgia num momento específico da história cultural:

Todo mundo se identificava com algum aspecto. Não era nem homem nem mulher, naquela época a gente falava muito em androginia, hoje morreu um pouco. Tinha margem na apresentação musical, comportamental e de roupa. E ficar rebolando - um homem rebolando, tudo isso dava margem para que qualquer pessoa e sentimento se identificasse com aquela apresentação.

Coragem para ser o que você realmente é. Agora eu acho que o fenômeno Secos e Molhados e mais especificamente o Ney Matogrosso, ele surge num momento do mundo, e acredito que nada surge espontaneamente, para alguma coisa precisa ter causas e condições. É preciso lembrar que no começo dos anos 1970, nós e o mundo todo estávamos vindo da Primavera de Paris de 1968, foi uma atitude política muito grande, um despertar para nós universitários, a gente tava vindo de Stonewall em Nova York que foi em 1969, mais anteriormente o Woodstock, somando pra mim essas três coisas, que criaram condições para que no Brasil emergisse essa coisa.

E voltando ao que eu falei dos militares, como eu ainda penso que deram uma relativa abertura para o comportamento sexual, chegou no momento apropriado. Tinha causas e condições que favoreciam que alguma coisa surgisse naquele momento no Brasil. (Carlos Viegas)

Os acontecimentos relatados por Viegas dão dimensão do contexto político na Europa e Estados Unidos que repercutiam a política e as artes brasileiras. Um período que urgia pelo posicionamento político de artistas. Durante o primeiro ano de ensaios de Secos & Molhados, João Ricardo⁴¹ estava disposto a vestir-se como um guerrilheiro cubano, com adereços e peças que remetessem à figura de Ernesto Che Guevara. Ney Matogrosso não iria por aí. Com uma filosofia e estética de pressupostos *hippies* chega ao palcos com outra figura, pouco delineada ou inteligível (Vaz, 1992).

Como dito anteriormente, o termo “desbunde” surge no período da ditadura militar brasileira como categoria acusatória. O termo era utilizado para definir aquelas e aqueles que não se alinhavam com a perspectiva da luta armada ou a participação em grupos organizados. Especificamente, aqueles artistas que não apresentavam em suas obras referência crítica direta ao golpe militar, à censura e à ditadura.

uma das palavras-chave do período foi "desbunde" ou "desbum". Alguém desbundava justamente quando mandava às favas – sob aparência freqüente de irresponsabilidade – os compromissos com a direita e a esquerda militarizados da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não-partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada "androginia") (Trevisan, op.cit.:283)

A androginia de Caetano Veloso e Dzi Croquettes são artistas que ao, lado de Ney Matogrosso, estiveram no front de guerra em defesa da liberalização sexual, sempre exalando ambiguidade. Ney Matogrosso torna-se especialmente a principal voz (e corpo, e afetação) do desbunde. Como comenta João Silvério Trevisan:

o LP Secos & Molhados (que teria vendido então 800 mil exemplares) tornou-se, com a voz inconfundível de Ney, “o primeiro LP brasileiro de saída do armário”, um verdadeiro “manifesto homossexual”. Sem esquecer a abreviação S&M do nome do grupo, que remetia ambigualmente a uma estética sadomasoquista, o disco apresentava várias canções que se referiam implícita e explicitamente ao universo guei. Um delas, que passou a tocar dia e noite nas rádios, brincava com a dança portuguesa do "vira", lançando um dúvido e escandaloso convite: "Vira, vira, vira homem/ Vira vira lobisomem." O lobisomem, no caso, referia-se ironicamente a esses anônimos habitantes da grande cidade, que após a meia-noite deixam seu cansativo papel de abóboras para se transformar em atrevidas cinderelas; nas boates

⁴¹João Ricardo foi catalisador do grupo Secos & Molhados, agregando Gerson Conrad e Ney Matogrosso, e compositor dos sucessos do grupo.

gueis, esse sentido ficou evidente: a canção se tornou quase um debochado hino do homossexuais de então. (Trevisan, 2007: 238)

Já nos anos 1980 e 1990 as coisas mudam de figura, onde há uma industrial cultural já consolidada, temos uma geração de artísticas na música brasileira que já lidam com a sexualidade de forma mais circunscrita com a ideia de uma identidade, que caracteriza sua subjetividade. Cazuza, Renato Russo, Cássia Eller e Edson Cordeiro relataram terem vivenciado angustias, aflições por não expressam publicamente suas homossexualidades ou bissexualidades. A epistemologia do armário (Sedgwick, 2007) se coloca de forma contumaz, isto é, uma ideia de que a publicização da identidade homossexual, como responsabilidade política de artistas e celebridade, ganha força. Edson Cordeiro passa a fazer importantes discursos em seus shows pelo país, com frases como “Você não está sozinho, (...) não está fazendo nada errado e não é doença”, já Renato Russo lançou em 1994 CD intitulado “The Stonewall Celebration Concert”, todo gravado em inglês, como política de memória da luta de Stonewall – marca histórica no Ocidente do movimento homossexual contemporâneo, além de colocar um triângulo rosa no CD – símbolo que marcava os homens homossexuais nos campos de concentração nazistas, bem como uma lista com vinte nove entidades sociais entre elas Greenpeace, Sociedade Viva Cazuza, Grupo Gay da Bahia etc no encarte interno.

Para Trevisan (op.cit) essa geração de 1980 e 1990 opera em vasos comunicantes de uma expressão cultural homo. Renato Russo regravou canções de Cazuza, que tinha Cássia Eller como fã explícita. Edson Cordeiro afirmava ter em Cássia referência da maior cantora do Brasil⁴². Edson Cordeiro, em especial aglutinou na sua carreira diversos gêneros musicais, atrelando cuidadosamente a ícones da cultura guei, sempre com referências públicas de suas homossexualidade, e também se insere na engenhosa capacidade de cantoras e cantores homossexuais em transformar subversivamente temas de amor heterossexual em expressões de amor homossexuais. “Mostra sua cara” é nome que Trevisan dá ao capítulo do livro “Devassos do Paraíso”, onde recupera historicamente essa geração, que para ele, significa uma ‘insolência transgressiva’, onde “as angustias amorosas de um jovem homossexual também são angustia do Brasil” e saída da homossexualidade dos guetos para reivindicar sua “parcela de culpa no pecado de ser brasileiro” e conclui: “É obvio que, ao fundo da cena,

⁴²Em 1993 estreiam videoclipe no programa Fantástico da Rede Globo, onde fazem um dueto, com um verdadeiro jogo de permuta da correspondência compulsória sexo-gênero-performance. Ela com voz agressiva, canta I Cant Get No Satisfaction, da maior banda de rock da história, Rolling Stones, e ele com potente voz de contra-tenor canta a famosa Ária da Rainha da Noite, da ópera A Flauta Mágica de Mozart, ao som de violinos, guitarras e baterias.

paira soberana a sombra de Ney Matogrosso”, entendendo esse como precursor dessa geração da arte homossexual brasileira. (Trevisan, 2007: 318)

Terceira Cena

LGBT e Estado Moderno

A sigla LGBT é oficializada no Brasil pela I Conferência Nacional GLBT, realizada em 2008. Ela é fruto de um acúmulo político e acadêmico que se sintoniza com as articulações políticas internacionais e a necessidade de diálogo com as instâncias governamentais. Ela descreve, ao mesmo tempo que produz, uma identificação entre experiências homossexuais (lésbicas e gueis), bissexuais e transgêneras (travestis e transexuais). O termo é acionado para dialogar com o Estado, para produção de conhecimento na academia, para as práticas pedagógicas, pelo mercado, mídia etc. Isto é, consolida-se de forma muito eficaz. A sua relação com o Estado evidencia lógica própria da Modernidade, ao exigir também uma nova forma de viver o mundo, atreladas a perspectivas catalogadoras e contabilizadoras da realidade social, da qual os movimentos sociais identitários também sujeitam-se.

A despeito disso, é preciso entender que práticas sexuais, identidades sexuais e cultura são domínios que podem se sobrepor socialmente, mas precisam ser analisados de forma distinta. Um sujeito pode ter práticas sexuais e afetivas homoeróticas, sem necessariamente identificar-se socialmente como gay, lésbica ou bissexual – ou mesmo identificando socialmente dessa forma, não necessariamente irá compartilhar de produtos culturais comuns a essas pessoas. Primeiramente, devemos situar a identidade homossexual como um fenômeno socio-histórico específico, portanto não universal ou atemporal. A ausência dessa identificação no mundo contemporâneo, mesmo que a prática seja presente, dá-se diversas formas, inclusive por meio do assédio dos modelos patriarcais e heterossexistas vigentes.

No Brasil, as pessoas homossexuais, bissexuais e transgêneras foram e são vítimas de perspectivas que buscam tornar suas práticas, expressões e identidades crimes, anomalias, pecados, ou como condutas desviantes a serem tratadas – em especial as identidades transgêneras ainda presentes na Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde. Uma vez que lésbicas e gueis conseguem se organizar

politicamente em torno de um discurso identitário, a sua existência se engaja numa visão da contemporaneidade de valor a diversidade, multiculturalidade, respeito às diferenças etc.

Ao mesmo tempo, é preciso ter nítido que a política identitária é uma estratégia social, política e historicamente específicos. Tal terminologia não pode ser replicada para outras instâncias da vida sócio-cultural de forma direta, sob o risco de colonizar e sobrepor-se a experiências e existências outras. É preciso estar atento para que as identidades sexuais não se cristalizem pelas expressões do desejo. Isto porque as experiências e práticas sexuais de todos as pessoas são mais amplas e fluidas do que as identidades que as fixam, rotulam e delimitam.

Outro nível de compreensão importante para este trabalho é a diferenciação entre a identidade sexual e as práticas culturais. Halperin (2012) elabora tal perspectiva densamente. É importante reconhecer que existem atualmente uma série de produtos culturais, hábitos, gostos, linguajar, gestualidades e símbolos que são comungados por homens homossexuais ou bissexuais. Isso não significa que são comungados por todos e tampouco apenas por eles – muito menos de forma homogênea. O autor propõe uma comparação com elementos da cultura nacional francesa, e que aqui busco exemplificar a partir da realidade brasileira: o samba é uma expressão musical marcadamente nacional, reconhecida de forma interna e externa ao país. Contudo, ela não pode ser verificada empiricamente se se parte para uma abordagem individualista. Isto é, se supostamente inquirimos a população brasileira sobre seu gosto musical, evidentemente não encontraremos em cada indivíduo identificação ou sequer simpatia com o gênero. Isso não faz nem do samba, nem do indivíduo que não se reconhece no samba, menos brasileiro. Tal paralelo ilustra como será compreendida aqui o que chamo de prática cultural LGBT “being homosexual is therefore neither a necessary nor a sufficient condition for participating in gay culture” (Halperin, 2012: 135)

O compartilhamento de signos, anedotas, referências culturais, gestualidades, sensibilidades, formas de socialização e de lugar no mundo pode estabelecer-se para uma pessoa LGBT antes mesmo dela ter práticas sexuais com pessoas do mesmo gênero. Ao mesmo tempo, a artificialidade da sigla LGBT deve ser esmiuçada para que não se produzam análises sociológicas descoladas das realidades empíricas. As práticas e referências culturais de homens homossexuais não são as mesmas de mulheres lésbicas, ou das pessoas transgêneras. Inclusive, tais práticas e referências extrapolam os marcadores das identidades sexuais subalternas e podem ser compartilhadas por outros sujeitos. De forma direta, aquilo que é adjetivado como corriqueiramente como “coisa de guei”, ou de “viado” no Brasil pode

encontrar continuidade em práticas sociais vistas como femininas, portanto de mulheres heterossexuais. Tal fenômeno expressa-se também em outros ícones da indústria cultural das últimas décadas. A cantora e performadora Madonna, por exemplo, aglutinou em torno de si uma série de sujeitos que não se correspondem nas identidades de gênero ou de sexualidade, mas que cria um campo de afeição entre si.

As pessoas LGBT não tem em suas trajetórias marcas comuns como as demais ‘minorias’. Algumas especificidades são relevantes, tais como: a) não agregação por hereditariedade, pois pessoas LGBT não se organizam por uma transmissão e agrupamento de parentesco consanguíneo ou genético, como em diversas comunidades étnicas. b) Tampouco por práticas sagradas e credos aglomerados como as religiões – sejam as de conversão do sujeito pelos rituais de passagem: batismo, exorcismo etc, ou outras. Além disso, c) como apresenta Eve Kosofsky Sedgwick (2007), o armário e sua saída não possibilitam, necessariamente, a entrada do sujeito em uma identidade legítima e fixada, pois ele é insistentemente questionado pelo discurso etário, modista, geracional, médico, psicológico, religioso etc. E apresenta inúmeras intersecções de gênero, regionais, classe e raça. d) Unidade por uma consonância de violência, que mesmo assim, é extremamente distinta e difusa. E unir-se pela chave da violência, é unir-se por aquilo que o outro determina, o outro violentador e expropriador.

Gloria Anzaldua inspira abordagem desenvolvida aqui, ao assim pensar sobre a sua experiência lesbiana e mestiça:

Como mestiza, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. (Anzaldua, 2005: 707)

É a necessidade da Modernidade, em sua maior hipótese – o Estado – de identificar, mapear, e contabilizar os sujeitos que forja o termo LGBT. Uma vez que as políticas sociais e públicas, mesmo as mais progressistas e que buscam justiça social trabalham com a perspectiva do orçamento público – e esse é escasso e altamente disputado em muitas esferas – é sensato para esse sistema mapear, contabilizar e identificar os sujeitos que demandam as políticas e orçamentos.

A indústria cultural possibilita o agregar de pessoas atomizadas nas sociedades industriais e capitalistas modernas. O grupo de pessoas que podem ser identificadas sob o guarda-chuva da sigla LGBT é muito amplo. Estamos dispersas em todo tecido social de forma aleatória. A emergência de uma sociedade urbana, de grandes dimensões está atrelada com o impulsionamento de uma projeção pública das sexualidades dissidentes no regime cisheteronormativo e patriarcal vigente. Isso porque a densidade maior de pessoas nesses espaços possibilita o encontro e as trocas de vivências e experiências, antes inimagináveis. Sérgio Maggio conta que passou a consumir arte na cidade de Salvador de acordo com sua própria vontade quando ganhou alguma autonomia financeira. Após o show do Ney Matogrosso, seguia o hábito de se encontrar em um beco próximo ao Teatro Castro Alves com amigos e colegas para conversar sobre as apresentações, para reconhecer pares e ser reconhecido.

Debater as apresentações era fato que se passava em Salvador, mas também em Brasília, relatado por outro interlocutor, Lucas Amauri. Após assistir a apresentação do grupo “Secos & Molhados” em março de 1974, no Ginásio de Esportes de Brasília, diz:

“Tá tendo um show lá, de um cara que fica assim, todo rebulento” Eu já tinha ouvido O Vira na rádio. “Ele canta igual mulher”, era a minha expressão e a expressão de todo mundo. “Canta fininho”, e eu fui porque eu queria ver um show, e de repente eu vi o ginásio de esportes lotadão. Só tinha vaga um pouquinho, atrás, na parte de cima. Encheu o Ginásio de Esportes. E para aquela época era muito público, acho que só o Roberto Carlos, reis que conseguiam um pouco daquilo. E quando eu vi o show o que mais me impressionou foi a estética, porque se você ver hoje um grupo que faz qualquer coisa se lembre, já foi inventado, alguém já fez. Mas naquela época, tudo bem, teve o Kiss bem próximo, e tal, mas no Brasil não tinha ninguém que se pintava daquele jeito, e que cantava fazendo aquelas bocas que eu ele mesmo criava, e rebolando quase na daquela forma.

Ai eu achei, nossa que troço diferente, e quando terminou o show teve os comentários, eu me lembro que encontrei os amigos, e nos encontrávamos para discutir como foi o show, como as pessoas as vezes discutem futebol.

O paralelo é sintomático de uma diferença significativa dos hábitos masculinos. O futebol, e as relações sociais que o cercam, promovem o encontro e a reconhecimento de masculinidade heterossexual. Isso não significa, evidentemente, que apenas homens heterossexuais encontrem nesse esporte prazer e socialização. Mas a comparação de Lucas é exatamente essa: enquanto os homens heterossexuais comentam o futebol, homens gueis, comentavam o show dos Secos & Molhados. São hábitos culturais distintos, que não se limitam nessas identidades, mas as alimentam.

A migração de pessoas LGBT de áreas rurais para áreas urbanas é sobreposto por duas questões que parecem ser contraditórias, mas não são e nos ajuda a compreender o lugar da vida urbana e dos veículos de comunicação de massa para as pessoas LGBT. Por um lado, a possibilidade de resguardo sobre o anonimato, sobre a possibilidade de conduzir a vida particular de forma menos atravessada pelos olhares, fofocas e controle social da comunidade em volta. Por outro lado, justamente o oposto, a possibilidade de se expor publicamente e adentrar em circuitos sociais e culturais onde se encontrem outras pessoas que compartilhem hábitos, gostos, valores, identidades e sexualidades.

O Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados lançou em 2017 a Cartilha Informativa sobre Proteção de Pessoas Refugiadas e Solicitantes de Refugio LGBTI, buscando sensibilizar autoridades e a sociedade em geral para a realidade de perseguição de pessoas LGBTI no mundo – e portanto da circulação desses sujeitos como requerentes legítimos de refugio.

Quarta Cena

Apropriações do feminino nas práticas culturais guei

Além da vida nas grandes cidades poder ser classificada em linhas gerais como ‘convitativa’ – ainda que não sinônima de segura – também são significativas a indústria cultural e os meios de comunicação, especialmente a internet nas suas versões recentes mais avançadas, com alta velocidade de compartilhamento de dados. Tanto um como o outro são responsáveis pela circulação de produtos culturais que aglutinam pessoas LGBT.

Halperin (2012) argumenta que esses produtos culturais não são necessariamente representativos das pessoas LGBT, ou seja, não estamos nos referindo apenas as produções onde casais homossexuais, personagens transexuais ou bissexuais se apresentam. O autor analisa duas produções cinematográficas estadunidenses para desenvolver sua teoria em defesa de uma *orientação cultural*, como crítica aos limites do conceito de *orientação sexual*. Em síntese, a homossexualidade enquanto desejo sexual pelo mesmo gênero reduz drasticamente as possibilidades de compreensão cultural, e afirmam uma suposta homogenia de práticas culturais entre heterossexuais e homossexuais, que em último caso só se diferenciariam politicamente pois as pessoas LGBT estariam submetidas a condições de

violência e discriminação e que por isso – por uma vivência em guetos – produziria e partilharia de símbolos culturais distintos.

Os dois filmes trabalhados pelo autor são *Mildred Pierce* (1941) e *Mommie Dearest* (1981), ambos de referencia cultural para homens gueis estadunidenses em época diferentes. Para o autor, é sintomático como para uma grande parte da comunidade guei estadunidense, as cenas dos filmes são reencenadas, as falas principais decoradas e partilhadas. Os que sabem imitar melhor são valorizados, e os que não tem as referencias são incentivados a tê-las.

Ao mesmo tempo, inicia-se uma disputa interpretativa e de apropriação dos símbolos dos filmes, pungente marcador de pessoas que participam de uma ‘cultura guei’ e quem está fora dela. Tal cisão é verificada por Halpersin pela análise feita em duzentos e trinta comentários postados no site da Amazon, onde o filme *Mommie Dearest* está disponível para aluguel. Um grupo de pessoas contesta nas publicações o humor do filme, pois vê nele apenas um enredo dramático e cenas violência, enquanto outros, reportam vividamente a admiração pela obra, a intensidade com que riram, a quantidade de vezes que já assistiram a obra. O marcador nítido para Halperin ai não é exatamente a sexualidade, mas um conjunto de interpretações e leituras simbólicas desses filmes que as pessoas que compartilham de ‘cultura guei’ projeta sobre as obras. Novamente, é o que possibilita compreender como a performance de Ney Matogrosso foi e é apropriada distintamente pelo grupos sociais a partir de suas existências, entornos sociais e seus próprios desejos políticos-estéticos.

No Brasil, cenas da novela *Maria do Bairro* tem dinâmica semelhante da cena mais famosa dos filmes estudados por Halperin: disputa entre duas mulheres, que pêndula entre glamour e a abjeção da personagem. *Maria do Bairro* é talvez a novela mais reprisada da história da TV Brasileira, chegando à sétima veiculação em 2015 pela emissora SBT.

Soraya é a vilã da trama, e antagonista de Maria. Passa parte da trama seduzindo Luis Fernando – herdeiro de uma importante fortuna. A cena com maior repercussão na internet é a que Soraya entra em um quarto e flagra Luis Fernando beijando Alicia, uma menina cadeirante, enteada de Soroya (filha do ex-marido que a própria Soraya assassinou). Na cena, tomada de ira, Soraya entra em briga com Luis Fernando e Alicia, e acaba derrubando a garota da cadeira de rodas. A cena é conhecida pelo insulto de Soraya a Alicia “Maldita Aleijada”, e circula em diversos formatos: memes, gifs animados, vídeos curtos, longos etc.

Outra vilã que ganha relevância – ao lado de outros produtos culturais que são compartilhados de forma especifica entre homens gueis – é Paola Bracho de produção

mexicana, readaptação da versão de venezuelana, originalmente produzida em 1973. Característica pelas cenas de escárnio e largas gargalhadas. No Brasil foi veiculada pela primeira vez pelo SBT em 1999, reprisada pela sexta vez entre 2016 a 2017.

As duas vilãs, Paola Bracho e Soraya são referencia para Leona Vingativa, que surgiu como personagem através do YouTube, e que hoje nomeia a artista. Com apenas trezes anos, produziu um vídeo extremamente amador mas grande de repercussão, onde a personagem Leona entra em cena projetando elegância e glamour, com o, ainda menino, usando apenas um short verde e descalço, cobre-se com uma toalha nas costas segurada delicadamente pelas mãos. Ao encontrar a outra personagem é acusada de assassinar seu próprio marido, segue-se então uma sequência de xingamentos e briga entre as duas personagens. A personagem identificada e reconhecida pelo termo que se tornou bordão “Aleijada Hipócrita” permanece imóvel na cama, enquanto é atacada por Leona Vingativa. Há uma série de elementos que se repetem na famosa encenação de Leona Vingativa e os melodramas mexicanos veiculados pelo SBT, em especial pela projeção de um feminino histórico, historias mirabolantes envolvendo assassinatos, e a destituição do glamour e superiordade que subitamente é transformado em abjeção.

A própria figura da cantora Gretchen, ajuda a reelaborar o argumento. Ela constituiu-se enquanto símbolo sexual brasileiro nos anos 1990. Participou de programas vespertinos quando a TV aberta era a forma de entretenimento mais dominante e poderoso no Brasil. Nos último anos ela tem sido apropriada culturalmente como ícone guei, em especial pela internet, onde há uma profunda profusão de memes – que são imagens estáticas ou com curtas movimentações – de humor, em especial por deslocar os sentidos da imagem a partir de curtas frases sobrepostas. Há nos memes de Gretchen ingredientes como melodrama, decadência, exagero etc. A apropriação da ícone Gretchen por uma cultura jovem homossexual, gerou um fato inusitado em 2017 – ela estrela o clipe letrado da música *Swish swish* de Katy Perry, um dos maiores ícones da música pop internacional e referência da cultura guei em todo mundo, sempre presente na trilha sonora de boates e bares LGBT.

Tanto as novelas citadas, como a emergência de Leona Vingativa, os filmes analisados por Halperin e o episódio de Gretchen endossam o argumento de Halperin de que uma cultura guei emerge na sociedade industrial e capitalista contemporânea. Essa é atravessada por apropriações de símbolos femininos, em especiais das instâncias glamourizadas e abjetas – ao mesmo tempo – que se relacionam com uma forma específica a essas pessoas. Para o autor,

não basta uma leitura de que tal fenômeno se reduz a uma projeção misógina do feminino da sociedade.

Primeiro é significativo entender que homens gueis são vinculados ao feminino. Para a sociedade cisheteronormativa, o pecado do homem guei é querer ser algo inferior ao que ele é: uma mulher. Primeiro, o autor lembra que homens gueis estão submetidos aos mesmos ensinamentos e valores misóginos que as demais pessoas na sociedade em que vivemos, e que não é possível esperar nenhuma revelação mágica por supostos determinantes identitários. Mas para além disso, Halperin percebe nessa subalternidade abjeta em que homens gueis são empurrados, como sendo tomadas para si mesmos, internalizada e relançada sob esteriotipos de degradação feminina: puta, histórica e exagerada.

Assim, é interessante a argumentação do autor em propor uma leitura de tais práticas culturais como crítica do feminino e não das mulheres em si, ou seja, daquilo que a sociedade projeta como feminino, que portanto é ironicamente apropriado, transformado e projetado como um símbolo de auto-reconhecimento, assim a inclusão dos símbolos de degradação do feminino não são necessariamente um sinal de valorização dos mesmos, isto é, não são uma corroboração direta e vazia. Mas também de performance e desnaturalização, a partir do momento de que o que é socialmente feminino se corporifica e se confunde no próprio masculino do corpo do homem guei. Há uma agência aí, mais do que uma submissão e reprodução:

And the most immediate way for gay men to defy social humiliation, and to assert our own subjective agency, is not to deny our abjection, or strive to overcome it, but actively to claim it – by taking on the hated social identity that has been affixed to us. That identity, after all, is the only identity we have. Resistance to it requires us to engage with it, to find value in it, and to invent opportunities that it makes available to us, which include possibilities of manipulating, redeploying, renegotiating, resignifying, and perverting it. Whence gay male culture's tendency to carve out for its participants an absurdly, exaggerated, excessive, degraded feminine identity, which is also a highly ironic one, clearly designed to support a larger strategy of political defiance (Halperin, 2012: 377)

Além disso, à exceção de Leona Vingativa, todos são produtos de uma indústria cultural que não se projetou para as pessoas LGBT como nicho de mercado a ser explorado. Gretchen é, inclusive, a evidência de uma projeção e objetificação do corpo feminino à serviço do masculino, em especial na produção cultural brasileira da década de 1990. Mas mesmo assim, são apropriadas e tem seus significados transformados por essa comunidade, que passa a disputar interpretações da performance de Gretchen de forma completamente

oposta a sua projeção inicial. Assim como os versos ‘nunca ver rastro de cobra, nem couro de lobisomen’ são produzidos numa direção cultural e transformados em outro pelo corpo performático de Ney Matogrosso, a comunidade cultural guei catapultou Gretchen para um outro vínculo mercadológico, sendo responsável talvez até pelo fim do seu ostracismo.

Butler (2003), assim como Halperin (2012), positivam as performances culturais *drag queens* por ver nelas justamente uma brincadeira com as normas de gênero, uma construção fantasiosa que denuncia a própria artificialidade da construção social de gênero.

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestismo e na estilização sexual das identidades butch/femme. Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas sejam como degradantes das mulheres, no caso do drag e do travestimos, seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas butch/femme. Mas a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complicada, penso eu, do que essa crítica costuma admitir. (Butler, op.cit: 196)

Butler e Halperin distanciam-se de uma perspectiva da análise social que se centraliza em encontrar a reprodução social e, em especial, encontrar expressões das estruturas de opressão, dominação e violência nas produções culturais. Isso não significa, ao contrário, pensar que qualquer performance de gênero, em qualquer contexto social e histórico, e destinado a qualquer plateia seja uma performance subversiva. Além disso, como eu argumento ao longo do texto, as performances culturais não tem leituras homogêneas nem no espaço social, tampouco no tempo histórico. Um produto cultural hoje celebrado como vanguardista e desrepressor pode ser lido como conservador no futuro, ou mesmo o contrário.

Silvério Pereira sintetiza poética-performativamente a ideia apresentada. No espetáculo BR Trans, da companhia teatral As Travestidas, a personagem Gisele Almodovar assim conclui sua auto-apresentação no prólogo da obra: “Mas como estava dizendo, *me gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma” (Pereira, 2016: 23), frase paródia da personagem Agrado do longa-metragem de Almodovar, *Tudo Sobre Minha Mãe*. O que significa que não há uma mulher original, a autenticidade se dá quando buscamos ser aquilo que sonhamos para nós mesmo, inclusive naquilo que nos faz homens ou mulheres.

Ainda assim, a obra de Ney Matogrosso não pode ser encapsulada dentro da categoria de uma arte transformista ou *drag queen*. Existem elementos muito distintos, mas similitudes, pois também contesta o regime estabelecidos para os gestos corporais masculinos e femininos,

ainda que sem referência simbólica imediata para o masculino ou feminino. Em entrevista ao programa *Conversa com Bial*, da TV Globo, exibido em maio de 2017, Ney Matogrosso discorre sobre como entende sua performance em termos de masculino e feminino.

Ney Matogrosso: Eu não estava em nenhuma categoria. As pessoas diziam ‘tem uma coisa feminina’, eu não queria espaço feminino. Eu queria ser um homem, que sou homem, gosto de ser homem, liberado apenas. Não existia para mim um gesto de homem um gesto de mulher, isso para mim era muito vago. Eu gostaria muito mais de ser visto como um ser totalmente híbrido, que poderia ser um inseto, uma ave, do que homem ou mulher.

Pedro Bial: E essa era a diferença marcante, nessa época tinha Bowie, Marc Bolan do T Rex... uma adroginia meio languida, uma coisa meio edulcorada. Você tinha uma coisa de bicho, selvagem, brasileira.

Ney Matogrosso: Latinoamericana. (*Conversa com Bial*, 2017)

O cantor também nega a restrição inclusive com a dualidade andrógina, porque há misturas na sua produção com o animalesco, e com a latinidade. Nesse sentido, uma outra sensibilidade importante de ser destacada.

Na pesquisa de graduação reporto relatos de homens gueis que encontraram justamente na intensificação da afeminação e no exagero performático guei, estratégias de superação das homofobias no espaço escolar, o que incluíam uma necessidade de respostas ácidas e certeiras às violências verbais diárias (Godoi, 2013).

Nos Estados Unidos, *RuPauls Drag’s Race*, famoso *reality show* de drag queens, foi ao ar pela primeira vez em 2009, e logo se tornou o programa mais assistido do canal Logo. No Brasil passou a ser exibido pela VH1 – Brasil, pelo canal Multishow e pela plataforma de transmissão Netflix. O programa segue fórmula clássica de desafios e eliminações semanais. O *shade* atravessa todas as temporadas, que é justamente a prática de humilhação verbal, com requintes de acidez. O mesmo esteve presente no programa *Glitter* – em busca de um sonho, versão brasileira realizada pela TV Diário de Fortaleza (CE). A primeira documentação audiovisual do estilo está em *Paris Is Burning*⁴³, onde *shade* é assim definido pela entrevistada Dorien Corey:

If I'm a black queen, and you're a black queen, we can't call each other black queens. That's not a read that is just a fact. So we talk about your ridiculous shape, your saggy face, your tacky clothes. Then reading became a developed form where it became shade. Shade is: I don't tell you're ugly, but [dramatic pause] I don't have to tell you, because you know you are ugly. [laughs]. And that's shade

⁴³Documentário de Jennie Livingston de 1990, filmado nos anos 1980, conta a história da cultura dos bailes drags nova-iorquinos onde fervilhava a cultura transexual, guei, negra e latina. Nesse contexto emerge a cultura da dança Voguing, sobre a qual Madonna referencia uma dos seus mais famosos hits “Vogue”.

Penso *shade* pode ser traduzido no Brasil pelo verbo ‘gongar’. O festival de cinema Mix Brasil, que aborda a diversidade sexual desde 1993, incorpora há muitos anos o Show do Gongoo, onde curta-metragens são apresentados para julgamento do público. O gongoo é comandado pela atriz Marisa Orth, outra figura brasileira parceira das práticas culturais LGBT.⁴⁴

A violência verbal opera nessa comunidade não como uma característica individual, mas se constituiu em traços culturais que ganham um reverberação cultural, espaços de produção e controle de qualidade. A instância de violência e confronto marcam nitidamente na produção de Ney Matogrosso, atravessada por um ousadia petulante. Randal narra um episódio específico:

Apareceu um caso aqui, no segundo show dele, o Feitiço. Ele entra cantando com um balaio de bananas na cabeça. Cantando bananeiro, e tá cantando, cantando. E um cara lá, insistindo na plateia, gritando “Bixa! bixa! bixa!” toda hora. E aí, entre uma música e outra, aquele silêncio, ele preparando para começar outra música, o cara grita bem alto “Bixa!” ele pega o microfone, que era com fio, bem com aquela... bem cabeçudo, e ele pega no cabo do microfone, ele pega no fio, deixa o microfone de cabeça pra baixo e o microfone se torna um pau, um cacete, e ele olha bem de cabeça baixa, e balança, tipo assim: “aqui pra você”. Bem sutilmente ele fez isso, e a plateia veio abaixo, derrubou. E o cara se calou. Ele já contou isso, que já cuspiu na plateia. Que cuspiram nele, e ele voltava o cuspe. Mandava o povo tomar no cu, fazia gestos. (Randal)

E o próprio Ney Matogrosso confirma a agressividade em entrevista ao Programa Agenda (2016).

Ney Matogrosso: Eu acho que eu era uma criança precoce. Porque eu entendia os assuntos deles. Eram assuntos velados mas eu entendia que o assunto era sexo. Era uma gente moralista, falso moralista. O sexo era um grande incomodo porque era tudo mal realizado, tudo escondido. Depois quando eu virei artista entendi tudo isso. Aquela hipocrisia, eu não queria ser hipócrita.

Entrevistadora: Isso você fez no palco. Desafiar modelos de comportamento. Você consegue identificar questões que na época de criança que ainda ressoam nas questões criativas?

N: Hoje em dia não mais, acho que todas as questões ecoaram na época dos Secos e Molhados. Ali foi o grande embate com o Brasil e com a caretece. Ali sim. Eu via fotos e dizia “mas não sou eu” não me reconhecia. Era uma figura tão agressiva, porque eu tinha que ser agressivo se não eles seriam comigo. Eu entendi que era uma tática. Se eu chegasse agressivo eles... se eu chegasse manso eles iriam abusar.

A violência insere-se na arte de Ney Matogrosso como forma de se opor aos modelos comportamentais, o que se constitui nas experiências gueis, por também estarem inseridos em

⁴⁴O uso do gongoo como dispositivo de eliminação de artistas calouros é antigo no Brasil, Ary Barroso já utilizava do artifício em A Hora do Calouro, desde a década de 1940.

contextos onde se precisar afrontar valores. A recorrência social constitui prática cultural dessa comunidade, signo compartilhado e aglutinador social. Tal forma de afronta acontece por meio verbal ou pela performance corporal.

Gay male culture may no longer be preoccupied with either Joan Crawford or Bette Davis, it continues to reserve a large share of its attention for Hollywood stars, divas, pop icons, and various contemporary feminine figures incarnating different combinations of strength and suffering, glamour and abjection, power and vulnerability (Halperin, 2012: 407-408)

Tanto as apropriações do feminino, o melodrama e o prática do gongo, e a própria ética-estética desbundada dialogam com as proposições de Sontag (1987) sobre uma sensibilidade específica a qual denomina *camp*. Uma palavra sem tradução para o português mas que também pode ser facilmente reconhecida em certas práticas culturais de homens gueis – a predileção pelo exagero, pelo dramático, pelo artificial e pelo tragicômico – que pode 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 da subversão do poder.

David Halperin aponta que o *camp* compõe um gênero cultural fundamental para compreender as comunidades gueis masculinas estadunidense. “A cultura gay masculina” – afirma Halperin – “tem uma longa história de rir de situações que para os outros são horríveis ou trágicas”. Como uma técnica de inversão do horror, o *camp* expõe uma perspectiva guei de recusa da autocondenação social.

What characterizes the camp is his deliberate refusal of self-exemption from the mockery he directs at the larger social world, as well as his tendency to make fun of his own abjection. Camp is not only a mode of cultural appropriation, a way of recycling bits of mainstream culture; it is also productive, a creative impulse in its own right, a strategy for dealing with social domination. (Halperin, 2012: 203)

Halpersin nos inquieta com sua pergunta curiosa “Whats gayer than gay?”, em português talvez se possa traduzir por “O que é mais viado, do que o viado?” Dessa forma, projeta uma autonomia da sensibilidade guei para além dos próprios indivíduos, que como já refletido, não pode ser confundido com a própria identidade. A cultura estadunidense, afirma o autor, reconhece o estereótipo que os famosos musicais da Broadway tem em relação a ‘viadagem’ (gayness). O fato de ser um esteriótipo não significa que seja uma correlação falsa, e ao mesmo tempo cria uma dúvida: as práticas culturas gueis são aquela criadas por

peessoas gueis, ou aquelas que são apropriadas por essas pessoas, por uma disputa interpretava de leitura *camp*, tornada guei ao longo do processo? De forma mais prágmatica, o que é mais ‘viado’, o seriado dos anos 1990 *Sex and The City* ou o filme *O Segredo de Brokeback Mountain* (2005)? Os dois produtos são paradigmáticos pois ambos foram intensamente consumidos por homens gueis, mas o segundo traz a representatividade das experiências românticas de um casal caubóis do oeste estadunidense na década de 1970. Foi uma obra importantíssima para a desestigmatização da homofobia, para a circulação do debate, das dificuldades de uma relação homoafetiva no seio de uma sociedade homofóbica, e as diversas formas de violência a qual estão sujeito tantos os homossexuais, quanto as pessoas a sua volta. “But a culture that places less stigma on homosexuality is not the same thing as a gay culture” (Halperin, 2012: 119). Para a argumentação que estou desenvolvendo, a representatividade por si de pessoas gueis não é o que define e caracteriza um produto cultural guei, ou mesmo que seja o mais significativo para essas pessoas. Há um conjunto de sensibilidades presentes nas seis temporadas e nos dois longa-metragens de *Sex and The City* que o fazem circular intensamente entre parte das pessoas gueis – marcadamente aquelas que tiveram acesso ao produto, atravessado por determinantes econômicos e raciais.

A arte de Ney Matogrosso não pode ser entendida como significativa para homens gueis e bissexuais apenas pela identidade do artista, não é apenas sobre representação política de uma minoria social na produção da indústria cultural, mas também sobre um conjunto de sensibilidades e valores estéticas que circulam. Assim, mais fluído do que encapsulamentos arbitrários. Isso, para Geraldo Orthof, está ligado à modesta ideia de liberdade:

Para mim sempre foi a liberdade dele. Liberdade do discurso, dele com ele mesmo. Liberdade da infância e a liberdade. A minha porta para a liberdade foi via Ney. Muito mais do que o fanatismo e controle todo, do que ele pode e o que ele não pode. Ele pode o que quiser, a vida é dele. Para mim não tem mudança, ele nunca fez um discurso politicamente do que vocês estão cobrando, que ele tenha mudado. Ele sempre exerceu a sua liberdade em todos os aspectos. Inclusive a sexual, como a plataforma para ele.

Acho que ele acabou virando ícone guei, como Madonna, Lady Gaga, mas não exatamente. As pessoas colocam essas pessoas para construir sua própria bandeira de libertação. Elas começam a encaixotá-las em parâmetros fixos, engessados, que acham que a é a verdade absoluta. Ney tem a idade que tem, outra trajetória, muito antes desse povo que saiu batendo nele. Acho que ele viveu exatamente essa transição da coisa mais interdita possível de sexualidade. (Geraldo Orthof)

Para Geraldo Orthof, portanto, uma demanda política identitarista é anacrônica para a figura do Ney Matogrosso, ao mesmo tempo que reconhece a apropriação que as pessoas

fazem de seus ícones para a construção de suas próprias identidades e formas de vida. Portanto, uma vez que LGBT não partilham de uma experiência de socialização primária das práticas e produtos culturais, a produção cultural hegemônica passa a ganhar centralidade por ser o espaço possível para se compartilhar códigos e formas guesis.

Em julho de 2017, Ney Matogrosso foi homenageado no Prêmio da Música Brasileira, e foi entrevistada pela Folha de São Paulo, gerando uma discussão em torno de sua figura e do debate sobre a política identitária. No dia 19 de julho, a Folha de São Paulo (2017) publicou virtualmente entrevista com o cantor, o título dizia: “Que Gay, o Caralho, eu sou um ser humano, diz Ney Matogrosso”, respondeu perguntas sobre a premiação, sobre experiências com Santo Daime, sobre política, desde as expectativas que teve em Lula até as manifestações Fora Temer, passando pela possibilidade de Bolsonaro enquanto presidente. Sobre sexualidade e arte, trago *ipsis litteris*:

Há uma geração de novos artistas que levam a sexualidade ao palco. Você os conhece?

Conheço alguns, o Liniker, o Rico Dalasam, As Bahias e a Cozinha Mineira, o Não Recomendados. Mas sei que tem muitos mais. Acho interessante que as pessoas estejam assim, porque é uma hora muito estranha, em que há uma direita careta no poder, e essas pessoas pipocando no Brasil. Acho interessante que as pessoas se manifestem, travestis, transexuais, todos, não importa.

Quando a sexualidade se mistura com a parte artística, não há o risco de ser panfletário?

Olha, panfletário, numa instância qualquer, é. É uma pessoa se expressando com liberdade, isso é panfleto, eu fui panfleto de mim mesmo. Só que eu sempre alertei: não se satisfaçam comigo, com a minha manifestação. Vocês têm o direito de ser quem são. Sempre falei isso e demorou muito para eu ver isso, eu surgi em 1973 e agora é que a gente vê esse tipo de coisa acontecendo. E, de uma outra maneira, não é a minha, porque eu gosto de ser do sexo masculino. Nunca quis ser mulher nem ocupar o lugar de mulher. Sou um homem que apenas não respeitou os limites, que transita com liberdade entre uma ponta e outra do espectro.

E como a sua sexualidade se misturou com a sua arte?

Quando eu surgi, tinha 30 anos, os hormônios jorravam. Não tinha controle, estava exposto em cima de um palco, seminu. Isso foi pensado, queria ser um desaforo contra a ditadura, já que não pegava em armas. Eu me requebrava porque achava que podia, Elvis Presley já tinha se requebrado lá, por que eu não podia aqui no Brasil? Nunca respeitei essa questão de masculino e feminino porque queria transitar com liberdade, embora sempre tenha dito que sou do sexo masculino e gosto. Tenho peito cabeludo e gosto, tenho pau e gosto. Mas isso não me impede de transitar.

Essa busca por desafiar, por ser desaforado, ficou para trás?

Não é mais necessário. Se bem que, para a careta que está se instalando agora, eu devo ser uma afronta ainda.

Você se considerou em algum momento representante de uma minoria?

Eu não. Nunca peguei essa bandeira, não me interessa. Acho que eu sou útil assim, falando, conversando. Teve um encontro internacional gay no Rio, queriam que eu

fosse presidir. Eu disse que não, não penso assim. Aí foi o Renato [Russo]. Tá certo, ele é quem tinha de ir, a cabeça dele era assim. Eu não defendo gay apenas, defendo índios, fiz um vídeo recentemente pedindo a demarcação de terras. Defendo os negros, que estão na mesma situação que viviam nas senzalas, estão presos aos guetos.

Me enquadrar como "o gay" seria muito confortável para o sistema. Que gay o caralho. Eu sou um ser humano, uma pessoa. O que eu faço com a minha sexualidade não é a coisa mais importante na minha vida. Isso é um aspecto, de terceiro lugar. (Folha de São Paulo, 2017)

O cantor Johny Hooker expressou-se de forma contrário as colocações de Ney Matogrosso, julgou ser um deserviço, e de certa forma, sintetiza a opinião de outras pessoas que buscaram as redes sociais para também se expressarem sobre o fato. Em entrevista ao Jornal O Globo, disse:

Isso é uma diferença de opinião, não uma rixa entre artistas. Só me incomodei com a fala dele. A sociedade não vê os gays como seres humanos. Acho o Ney um artista genial, um revolucionário, um libertário, um artista imprescindível. Mas não acho que ele seja incriticável. Se você não quiser abraçar a causa, ótimo. Mas dizer que "gay é o caralho" demonstra um desdém pela causa. Achei que a fala foi agressiva (O Globo, 2017)

A divergência explorada nas redes sociais evidência dois paradigmas de perspectiva política distintas, que penso serem marcadores históricos e portanto geracional. Ney Matogrosso celebra uma perspectiva abrangente e multipla dos sujeitos, onde a sexualidade é parte, mas não determinante da existência. Em busca de uma projeção de liberdades amplas. A perspectiva política que apresenta Johny Hooker assimila-se com uma construção que dá a partir dos anos 1980, e muito trabalhada politicamente nos anos 2000. A partir da redemocratização, os grupos sociais passam a organizar-se em torno de marcadores sociais que possam aglutiná-los e assim demandar políticas específicas. Levantar uma bandeira, identificar-se, 'sair do armário' é ato político fundamental, reconhecer-ser em grupo como forma de buscar uma vida mais justa, menos violenta e portanto mais livre. O que antes era tido como rótulo, passa a denominar bandeira.

Retomando a dimensão da arte desbundada brasileira, na qual a produção de Ney Matogrosso dialogou e dialoga, a aproximação ao conceito de 'sensibilidade *camp*' permite com que percebamos que o desbunde também é uma estratégia (com um grande impulso

criativo) de lidar com a dominação social. Dessa forma, percebo que o desbunde também é uma ação política. A política desbundada tinha uma instância de forte ironia e erotismo. Uma ridicularização dos costumes, da ordem vigente, ao mesmo tempo em que colocava o corpo no centro de autoafirmação. Especialmente a bunda, signo de desejo, abjeção, riso, alegria, satisfação, liberdade, daquilo que não serve e que é excessivo. Parte do corpo alvo de desejo sexual e que é comum aos dois gêneros, afirmação própria de uma política de corpo androgina, que não se acopla ao corpo binariamente sexuado.

O corpo afrontava o regime e, ainda que perseguido pela ditadura, esta não conseguia capturar determinadas manifestações artísticas com êxito, pois o *modus operandi* da repressão cultural tinha um viés burocrático, racionalista e conteudista. E aí está a poderosa instância da arte: ela corrói, como ferrugem, pelas beiradas do que é proibido e censurado. Uma vez que a censura trabalhava, em geral, de forma prévia às apresentações para permitir ou não as apresentações, o que se analisava, via de regra, eram as letras das músicas, o textos das peças de teatro etc. Caso houvesse a necessidade de uma apresentação prévia aos censores, usava-se como estratégia modificar as ações, os gestos e as danças.

Ato Cinco

Catástrofe

Última Cena

Considerações Finais

Que performance inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da indetidade de gênero e da sexualidade? Que performance obrigará a reconsiderar o lugar da estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (Butler, 2003:198)

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Bejamin, 1940)

O direito às práticas e manifestações culturais do grupo ao se está inserido é chave para que avancemos na compreensão de direitos humanos para além de um simplismo da perspectiva liberal, sinônima de um mundo globalizado, multicultural e colorido. É preciso retomar, portanto, a perspectiva conflituosa e violenta do mundo social. Marcadamente cisheteronormativa, as identidades sexuais e de gênero e suas expressões culturais não se reduzem a um suposto caleidoscópio de possibilidades existenciais e culturais. São práticas dissidentes de um padrão que se estabelece pela violência. Penso ser o direito à cultura chave que também abre portas para se avançar para as alternativas não punitivas dos sujeitos que praticam atos discriminatórios e violentos. Pois, um Estado que pune e que encarcera constitui esforço unicamente na responsabilização do indivíduo por todo um sistema social e cultural que se forja na dialética histórica, assim, esse Estado age apenas após a consumação dos atos violentos, e não se faz na tentativa de transformação da realidade social por uma via positiva.

É preciso reconhecer as pessoas LGBT como produtoras, difusoras e ressignificadoras de cultura. Tais sujeitos não se restringem a uma marca aleatória estabelecida no indivíduo. Há nessas identidades - que são constructos sociais - produção, reprodução e invenção de subjetividades. Compartilha-se com a cultura em geral símbolos, signos e significados que precisam ser reconhecidos e valorizados enquanto historicamente determinados pela própria comunidade.

A perspectiva liberal do entendimento da sexualidade humana como meramente ‘diversa’ não reconhece a história cultural da humanidade inserida em um campo de batalha.

Nessa batalha, os grupos sociais dominantes que disputam a materialidade da vida social, também disputam a narrativa do passado e o significado dos símbolos sociais e culturais. Conseguem, portanto, forjar seu ponto de vista como verdadeiro e apagar pistas e rastros de outras experiências. É Walter Benjamin que ensina que a história cultural é um campo de batalha. O anjo da história vê caos e destroços, ao mesmo tempo que os ventos do progresso o impedem de juntar os fragmentos, acordar os mortos, pois segue sempre para o futuro. A pesquisa e reflexão críticas da história da arte e da cultura nos ajuda a vasculhar esses destroços.

É preciso, contudo, entender que a ideia de representatividade – enquanto direito à igualdade – não parece ser suficiente. É uma articulação do campo político, só se representa aquilo que já existe, que já está construído – mesmo que invisibilizado socialmente pelas dinâmicas de exploração e opressão. Penso que a disputa social que se dá através arte não pode se ater aos símbolos e signos que já existem. As artes nos dão a oportunidade de ir para além das disputas ontológicas ou de pragmatistas que a política exige – ambas encapsuladoras. Penso que a partir dos malabares simbólicos que a poética do corpo é capaz de fazer, que podemos complexificar e destituir a rigidez das urgências identitárias, convocadas pelo Estado, pelo mercado, pelos movimentos sociais, enfim, pela Modernidade. Tânia Navarro nos convida para o exercício de heterotopia, como uma utopia múltipla, fora dos parâmetros:

Esta noção de heterotopia, com efeito, se realiza efetivamente na experiência de mulheres que temos em nossas realidades singulares e as possibilidades de ultrapassá-la, criando novas significações/valores e sobretudo outras representações sociais do humano, além dos moldes binários. “Lugares fora de todos os lugares” são criados quando destruímos imagens, valores, quando se inaugura sentidos, lugares, rupturas lá onde não são esperadas. (Navarro-Swain, 2003)

O resgate histórico e a heterotopia se acoplam como armas de guerra poderosas na batalha cultural. Pensar o direito à memória das pessoas LGBT e suas aliadas e aliados é justamente resgatar, nesse campo de batalha, o que nós produzimos, quando, como e onde. Não no sentido de reverência a um passado ao qual deve-se subalternizar-se, mas a um passado que existiu, e que merece seu reconhecimento, sua valorização e sua preservação. Estando disponível tanto para pessoas LGBT como para toda a população, investindo assim numa política de ampliação e partilha de subjetividades e estéticas. O resgate da memória da

arte e cultura dessas pessoas esbarra nas insistentes ações de apagamento das sexualidades típicas de uma sociedade heteronormativa, e esbarra inclusive, no debate político sobre direitos autorais e propriedade intelectual. Estando esses direitos previstos para se efetivarem de forma semelhante as demais propriedades privadas, pois são os descendentes ou parentes consanguíneos que, via de regra, são responsáveis pela salvaguarda, gerência e difusão do material artístico e intelectual de quem morre.

Há um ponto específico aí quando penso na realidade de pessoas homossexuais, bissexuais e transgêneras. É que para esse grupo, as experiências de preconceito e discriminação se expressam de forma mais pungente e dolorosa justamente no seio familiar. Ao contrário de outras expressões de discriminação, como as étnicas, raciais ou religiosas, em que a família e a comunidade são, potencialmente, instrumentos de fortalecimento, acolhimento e superação das feridas psicológicas e físicas, há nesse caso o inverso. Em casos extremos, contudo recorrentes, são familiares as e os responsáveis por diversos crimes de ódio: estupros corretivos (em especial para a realidade das mulheres lésbicas e bissexuais), encarceramentos, violência física, psicológica, tortura, abandono etc.

Derrida (2001) mostra como o poder patriarcal também se estabelece nos arquivos, no poder de selecionar, catalogar e preservar os arquivos. Pois, ao se arquivar, também se apaga. A patriarquia comanda a história cultural. É ela que detém o poder de contar a história, interpretar os fatos e escovar o pelo da história. Despatriarcalizar o arquivo é o mesmo que realizar o exercício sugerido por Walter Benjamin: escovar a história a contrapelo, buscar pelo destroços, por aquilo que se apaga ou engana, pelo o que o mercado consome. Encontrar espaços de transformação, evitar a destruição das sensibilidades pelo intelecto. Reconhecer o êxito, para que nosso poder de crítica não desmorone as conquistas.

Algumas normatizações já anunciam isso, chamo atenção para o Decreto nº 591 de 6 de julho de 1992 tornou o Brasil signatário do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, adotado desde 1966 pela XXI Sessão da Assembleia-Geral das Nações Unidas. O décimo quinto artigo torna os Estados Parte do Pacto como reconhecedores do direito de cada indivíduo em “Participar da vida cultural”. A amplitude de interpretações desse direito abre um imenso campo de possibilidades de ações pelos Estados. É o Comentário Geral Nº 21 do Comitê dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, em sua Quadragésima-terceira sessão que traz as premissas básicas, os conteúdos normativos a seres seguidos, as obrigações dos Estados Partes ao assinarem o Pacto, bem como as infrações, e a

forma de implementação à nível nacional e as obrigações de outros intervenientes, além dos Estados. A comunidade de lésbicas, gueis, bissexuais, travestis e transgêneros não é reconhecida neste Comentário Geral Nº 21, devendo ser pressuposto no parágrafo quinto “Minorities” do ponto E “Persons and communities requiring special protection”.

Esse documento internacional desenvolve-se no bojo de uma política identitária, com especial expressão no Ocidente, e foi responsável por importantes avanços contra a discriminação e preconceitos. Em especial porque capacita a comunidade LGBT e suas aliadas e aliados contra os discursos patologizantes. Ainda assim, carrega um fundo liberal, onde o multiculturalismo se apresenta de forma muito mais cor-de-rosa do que a compreensão e a experiência conflituosa e violenta da sociedade se dá.

Para muitos artistas, o marcador da sexualidade pode se tornar um estigma, uma vez que em diversas linguagens ser identificado como produtor de uma comunidade específica de um grupo social pode ser um demérito, e percebido como uma diminuição da qualidade do que se produz. Nessa instância é preciso resgatar mediante pesquisa e catalogação como o marcador de gênero e sexualidade não é apenas algo que se submete ou se projeta frente a uma linguagem “pura”, ou seja, mais do que entender que há teatro, música, artes plásticas ou cinema de LGBT (ou para LGBT), tal condição também constitui a fruição artística e é capaz de envolver-se com ela de maneira menos submissa ou representacional, pois também transforma linguagem, a desenvolve, avança, sedimenta e rompe.

A crítica de uma economia voltada para um tipo de vida guei, inserido num estereótipo muito específico de realidade, forjou nas últimas décadas a ilusão do acesso aos direitos sociais, políticos e civis através do consumo – dado por um suposto estilo de vida que se arvora na projeção de homens gueis de intensa vida cultural, sem responsabilidades financeiras com crianças – e que portanto estariam mais disponíveis a viagens e hábitos culturais noturnos, numa intensa vida urbana. Nesse bojo, o termo *pink money* surgiu como crítica a essa crença de estofado neoliberal. Para os produtos culturais, o processo é também tão brutal e falacioso. A arte e a cultura produzidas e compartilhadas por LGBT vem sendo esteticamente marcadas e limitadas como aquelas que tem o carimbo das seis cores, o carimbo do arco-íris.⁴⁵ Perde-se do horizonte uma multiplicidade de saberes, estéticas e linguagens que vão se desenvolvendo, crescendo, disputando, rompendo e novamente multiplicando

⁴⁵Gilbert Baker (1951-2017) foi artista e ativista LGBT estadunidense e criou a bandeira em 1978, tornando-se o maior símbolo internacional LGBT até os dias de hoje.

através da realidade social e cultural das pessoas LGBT – intensamente mais rico e vivo do que o acoplamento do arco-íris sobre qualquer outro produto cultural banal.

O registro histórico e a disputa conceitual de uma produção artística LGBT, atentando-se para suas especificidades, fragilidades, consequências e aglutinações é também uma atenção para a disputa da história da arte e da cultura dentro dos desafios rumo a uma sociedade menos violenta e opressora. O direito ao luto, por exemplo, também está atrelado a direito a memória, pois se relaciona com esse uma vez que além de uma batalha pela memória coletiva, a memória das trajetórias individuais tem sido alvo de sequestro do regime cisheterossexista. Tendo uma vida dupla, ou quase dupla, é no momento do velório em que se prevalece, por força das tradições, as relações familiares e privadas, e não as públicas ou mesmo profissionais.

Em maio de 2017, faleceu o artista Kid Vinil, figura importante do roque brasileiro, que teve programas de televisão transmitidos pela TV Brasil e pela MTV. As primeiras manchetes apostaram na comovente cena da despedida do cachorro de Kid Vinil, o Cosmo, que não saiu do lado do caixão durante toda a cerimônia. O que poucos sabiam, nem mesmo a maioria dos fãs, é que a pessoa que levou o cão Cosmo ao funeral foi marido de Kid Vinil durante três décadas. A relação foi mantida em segredo durante todo esse tempo, tal acontecimento é sintomático de que o direito ao luto não é resguardado para as pessoas de forma igual.

Pessoas travestis e transexuais vivenciam uma violência ainda maior. Uma vez que boa parte dessas pessoas ainda não tem o seu registro civil readequado a sua realidade, acabam por ser veladas com os nomes de batismo. Justamente o nome com o qual não se reconhecem, e com o qual a comunidade afetiva que a acolheu também não a reconhece. O fim da vida não significa o fim da violação de direitos e da dignidade de pessoas travestis e transexuais no Brasil, que tem expectativa de vida de apenas 35 anos - metade da média nacional.

Chego, portanto, a uma conclusão importante: o *desamparo cultural* é marca da sujeição da comunidade LGBT. Uma vez que os sujeitos sociais existem mediante sua entrada em uma linguagem que o estabelece e torna possível a existência e comunicação, tais pessoas 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 artísticas de linguagens e estéticas produzidas, reconhecidas e celebradas por tanto para como por pessoas LGBT. A falta de repertório cultural impede 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 onde se possa existir em plenitude e amplitude. É, enfim, um estado de falta de referência, de marcos históricos e parâmetros sociais legitimados.

Esse desamparo também permanece mesmo na vida adulta, uma vez que em muitas situações a socialização é marcada por instâncias privadas de encontro e partilha de afetos e desejos sexuais, portanto trocas entre indivíduos e não como rede comunitária pública de bem comum. A sensação de acolhimento é descrita por Carlos, quando ia às apresentações de Ney Matogrosso:

Sentia-me em casa, acolhido. Você não era um estranho, como a gente se sentia na maioria das vezes em ambientes públicos naquela época, e naquele, show, naquele momento, eu também estava cercado de pessoas conhecidas, de amigos, e aquele artistas fazendo aquelas coisas ali nos deixava muito à vontade, a sensação era essa. Quem ia aos shows eram pessoas que se não eram gueis, eram completamente simpáticas aquilo. Então era muito amigável.
(Carlos Viegas)

Isso significa que comungar a arte e a produção cultural de pessoas LGBT é indispensável para o avanço da dignidade e reconhecimento dos direitos humanos. Primeiro como fortalecimento identitários, e mais do que isso, fortalecimento de comunidades e não de guetos. Criação de solidariedade, constituição de vínculos afetivos e simbólicos que sejam resilientes às estruturas opressoras. E além também penso que a afetação, o atravessamento sensível que a experiência estética possibilita, tem um poder maior do que se efetivar somente nas pessoas LGBT. Como argumentado, as pessoas heterossexuais também precisam ser alvo de políticas que desconstruam preconceitos e práticas discriminatórias. A produção artística de Ney Matogrosso – sua dança, seu corpo em ação – definitivamente atravessou uma porção de pessoas heterossexuais que, em alguma medida, puderam rever e transformar o acoplamento compulsório de signos e significados do que é masculino e feminino, do que é animal e humano. O artista ocupou latifúndios do gesto, onde o patriarcado mantinha improdutivo e estagnado os corpos. Anarquizou limites risíveis que determinavam ângulos de movimentos específicos para homens e mulheres. Erotizou as falsas regras de quem pode e quem não pode cruzar as pernas, riu das balizas sociais que restringem os quadris masculinos.

Isso só é possível porque os símbolos não estão estagnados ou consolidados. Ao disputar as leituras dos símbolos, disputa-se o próprio símbolo. As artes performativas são

espaços especiais para essa brincadeira, que, de forma simples, banaliza estruturas que, de tão arraigadas, se pensam como naturais e inevitáveis. E justamente o símbolo consolidado ao ser despedaçado provoca a sua inexpressividade pelas palavras, não se pode mais dizer o que é, nem mesmo descrever o que se sente, é indizível. Ney Matogrosso e sua obra eclodem, ebulem, explodem, multiplicam, destroem, brincam, malabarizam e constroem símbolos socialmente consolidados para corpo, gênero e sexualidades lançando-se para o futuro.

Mais do que projetar uma referência identitária de homem homossexual, ou ser líder de um grupo social, o que a obra de Ney Matogrosso fez foi destroçar as referências, abrir espaços, hiatos, lacunas, dúvidas, brechas. Como um errante, produzia esteticamente uma desincorporação do que é masculino e do que é feminino, sem projetar qualquer possibilidade de fixar um único referente, sem resposta aos questionamentos que colocou sobre as normas sociais vigentes. Corroendo estruturas, vazou pelas normas. Acendeu faíscas de falência.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVAY, Miriam. **Juventude e sexualidade**. Brasília: UNESCO Brasil, 2004.
- AGUIAR, Neuma. **Patriarcado, sociedade e patrimonialismo**. Soc. estado., Brasília , v. 15,n. 2,p. 303-330, Dec. 2000.
- AMARAL, Marcos Henrique da Silva. **A simplicidade de um rei: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa**. 2012. 201 p. : Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2012
- AUTRAN, Margarete. “**Ney Matogrosso: nem seco, nem molhado, apenas enxuto**”. O Globo [Rio de Janeiro, RJ] 14 de março de 1975
- AUSTIN, J. L. **How to Do Things With Words**, Crambridge, Mass., Harvard University Press, 1994
- ARTAUD, Antonin. **Teatro e seu duplo (o)**.2. ed. Sao paulo: Martins Fontes, 1999
- ARAÚJO, Celso. **A Cidade Teatralizada**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência**. Revista Estudos Feministas, Dez 2005, vol.13, no.3, p.704-719.
- BAHIA, Sergio Gaia. **Ney Matogrosso: O Ator da Canção**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2009
- BASTIDE, Roger. **Le rire et les courts-circuits de la pensée**, in Jean Pouillon et Pierre Maranda (dir.). Échanges et communications : mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l’occasion de son e anniversaire, 953-963, La Haye ; Paris, Mouton, 1970
- BELL, John. **Performance studies in an age of terror**. In : THE PERFORMANCE studies reader. 2nd ed. London: Routledge, 2007
- BERGSON, Henri. **Riso: Ensaio sobre a significacao do comico(o)**. 2. ed. Rio de janeiro: Zahar, 1983

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito de história**, 1940. In: Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol.1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Edições Paulinas, São Paulo, 1995

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the discursive limit of sex**. 1993

_____, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, Judith. **Lenguaje, Poder e Identidad**. Espanha: Editorial Sintesis S.A, 1997

CASTELO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. **Dramaturgia brasileira nos anos 1960 e 1970: questões sobre teatro e política**. Tese. Doutorado em Literatura UnB, 2016.

CARRETA, Álvaro Antônio. As relações dialógicas na canção popular brasileira. In: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, São Paulo, 40 (3): p. 1197-1207, set-dez 2011

CAMPUZANO, Giuseppe. “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”. *Bagoas*, Nº 4, 2009, pp. 79-94. CAMPUZANO, Giuseppe. “Reclaiming Travesti Histories”. *IDS Bulletin*, Vol. 37, Nº 5, 2006

COLEÇÃO CAROS AMIGOS. A ditadura militar no Brasil: a história em cima dos fatos. São Paulo: Editora Casa Amarela. 2007

CARNEIRO, Rosamaria. Antropologia das Emoções: retomando concepções e consolidando campos. **Physis**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 647-652, June 2013.

CARVALHO, José Jorge. **A Religião como Sistema Simbólico: Uma atualização teórica**. In: Série Antropológica, n.285, Departamento de Antropologia - UnB, 2000.

CARVALHO, José Jorge. SEGATO, Rita Laura. **Sistemas Abertos e Territórios Fechados: Para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. In: Série Antropológica, n.164, Departamento de Antropologia - UnB, 1994.

CATON, Steven. 1990. **Peaks of Yemen I Summon: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe**. Berkeley: University of California Press. (capítulos 1, 2, 3, 4, 5 e 7 - p. 3-126, 155-179).

CORREA, José Ceslo Martinzes. O Corpo Imortal do Poeta Luis. 2007 Disponível em: <http://teatroficina.com.br/o-corpo-imortal-do-poeta-luis/>. Acessado em: 18 de dezembro de

2017.

CODEPLAN. Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – Distrito Federal. PDAD/DF, 2013

_____. Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – Distrito Federal. PDAD/DF, 2015.

COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panic**. The creation of the mods and the rocks. Londres e Nova York, Routledg Classics, 2002

CONQUERGOOD, Dwight. Performance studies: interventions and radical research. In: THE PERFORMANCE studies reader. 2Nd ed. London: Routledge, 2007.

CONVERSA COM BIAL. **Ney Matogrosso**. Maio de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lfHq3dVubNc&t=468s> Acessado em: 28 de dezembro de 2017.

CORREIO BRAZILIENSE. Secos e Molhados foi aquele sucesso. Março de 1974

COSTA, Grasielle Aires da. **O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações**. Revista aSPAs, v. 3, p. 49-60, 2013.

DAWSEY, John. **Victor Turner e Antropologia da Experiência**. In: Cadernos de Campo n.13 163-176, 2005

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

DONATO, Élio. **Da Comédia**. In. Revista de Arte Ciência e Comunicação, agosto de 2011.

DUARTE, **Alexandre. B. G.** et all. Antropologia da Performance: A Liminarietà e as Contradições do Social. In: VIII Seminário de Pesquisa em Ciência Humanas, Londrina: Eduel, 2010

FABIAN, Johanne. **Theater and anthropology, theatricality and culture**. In: THE PERFORMANCE studies reader. 2nd ed. London: Routledge, 2007

FOLHA DE SÃO PAULO. Painei. Dezembro de 1987

FOLHA DE SÃO PAULO. Ilustrada. A indomável androginia no novo disco de Prince fevereiro, 1982.

FOLHA DE SÃO PAULO. Acontece. O deboche e a ironia do aventureiro, 1984.

FOLHA DE SÃO PAULO. Que gay o caralho, eu sou um ser humano, diz Ney Matogrosso, 2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902472-que-gay-o-caralho-eu-sou-um-ser-humano-diz-ney-matogrosso.shtml> Acessado em 22/12/2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999

FREUD, Sigmund. Romances Familiares [1909], in: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2006.

_____, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro: Imago, 1975

GODOI, Rodolfo Luiz Costa de. **A regulação da sexualidade e da identidade de gênero através do riso: as piadas nas escolas**. 2013. 93 f., il. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais)—Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir** – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALPERIN, David. **How to be gay**. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press, 2012

HEBERT, Daniel. **Meu corpo daria um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raizes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1936.

LAHIRE, Bernard. **Retratos sociológicos: disposições e variações individuais**. Porto Alegre: Artmed, 2004

LOPES, Ana Cristina C. V. Calabar, o Elogio da Traição: Um Novo Drama Histórico. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006

LIMA, Irlam Rocha. **Minha Trilha Sonora**. 40 anos de jornalismo cultural. Brasília: Outubro edições, 2015

MAGGIO, Sérgio. **Sylvia Orthof enfrentou os generais para fazer teatro em Brasília**. Tipo Assim. Metrôpoles. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assisim/sylvia-orthof-enfrentou-os-generais-para-fazer-teatro-em-brasilia>. Acessado em: 03 de janeiro de 2017.

MAGGIO, Sérgio. **As dramaturgias iniciais de Brasília eram bombas jogadas na ditadura**. Tipo Assim. Metrôpoles. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assisim/as-dramaturgias-iniciais-de-brasilia-eram-bombas-jogadas-na-ditadura>. Acessado em: 03 de janeiro de 2017.

MAIA, Tereza Cristina Gomes. **A monstrosidade em Primeira Carta aos Androginos de Aginaldo Silva**. In: Anais do CENA. Volume 2, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2016.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luis Bonaparte**. São Paulo: Escriba, 1968

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: SESC São Paulo, 2010

MISKOLCI, Richard. **Comentário**. cadernos pagu (28), janeiro-junho de 2007

NAVARRO-SWAIN, T. . As heterotopias feministas: espaços outros de criação. Labrys. Estudos Feministas (Edição em português. Online) , web, v. 3, n.jan/julho, p. 1-9, 2003.

ORTIZ, Renato. **Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural** .São Paulo: Brasiliense, 1988

O GLOBO. **Johnny Hooker sobre Ney: 'É diferença de opinião, não uma rixa entre artistas'**, 25 de julho de 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/johnny-hooker-sobre-ney-diferenca-de-opiniao-nao-uma-rixa-entre-artistas-21630463>

O GLOBO. **Breve discurso sobre o masculino e o feminino**, por Nelson Motta. Fevereiro de 1975.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999

PAZ, Octavio. A chama dupla. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

PEIRANO, Mariza G. S. (Coord.). **O Dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais** . Rio de Janeiro: Relume- Dumara, 2001

PERES, Fabio de Faria et all. A 'sensibilidade' de Simmel: notas e contribuições ao estudo das emoções. RBSE 10 (28): 93-120, ISSN 1676-8965, abril de 2011

PRÊMIO da Música Brasileira. **História**. Disponível em: <http://www.premiodamusica.com.br/o-premio/historia/>. Acessado em 26 de setembro, 2017.

PROGRAMA AGENDA. **Ney Matogrosso**. 30 de setembro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9wDqe_K_RDI. Acessado em 27 de dezembro de 2017.

PHELAN, Peggy. **Marina Abramovic: witnessing shadows**. In: THE PERFORMANCE studies reader. 2nd ed. London: Routledge, 2007

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of world-systems research*, v. 11, n. 2, 2000.

QUEIROZ, Flávio de Araujo. **Ney Matogrosso: Sentimento contramão**. transgressão e autonomia artística. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais e Filosofia - UFC, 2009.

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

SAYAD, Cecília. **Leitura lembra dez anos da morte de Martinez Correra**. 1997 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac231201.htm> Acessado em: 15 de dezembro de 2017.

SANTIAGO, Silvano. **O entre-lugar do discurso latino-americano** In: *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A Epistemologia do Armário**. In: *Cadernos Pagu* (28), janeiro-junho, 2007.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê** – uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015

SEGATO, Rita Laura. **Um Paradoxo do Relativismo**. In: *Revista Religião e Sociedade* 16/1-2, 1992.

_____, Rita Laura. **Raça é Signo**. In: Amaral Jr., Aécio e Joanildo Burity. (Org.). *Inclusão Social, Identidade e Diferença: perspectivas pós-estruturalistas de análise social*. São Paulo: Anna Blume, 2006

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

SILVA, Vitória. **A performance de Ney Matogrosso**: Inovação na Canção Midiática em dois momentos. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2013.

SILVA, Rubens Alvens. **Entre ‘artes’ e ‘ciências’**: A Noção de Performance e Drama no Campos das Ciências Sociais. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005

SILVA, Robson Pereira da. **Para Além do Bustiê**: Performances da Contraviolência na obra Bandido (1976-1977) de Ney Matogrosso. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós-Graduação em História. Goiania, 2016.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

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

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. **Artificações, Inquietações e Experimentações em Sociologia da Arte**. Revista VIS (UnB), v. 7, p. 22-31, 2008

_____, João Gabriel Lima Cruz. **Apresentação**. Dossiê: Estudos da Performance. Revista Sociedade e Estado - Volume 29 Número 3 Setembro/Dezembro, 2014

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

_____, 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, Jul/Dez, 2012.

_____, Victor Witter. **A Floresta de Símbolos**: Aspectos do Ritual Ndembu. EdUFF, Niterói - RJ, 2005.

VANDENBERGUE, Frédéric. **Construção e crítica na nova sociologia francesa**. Soc. estado., Brasília , v. 21, n. 2, p. 315-366, Aug. 2006

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.

WITTIG, Monique. **The Trojan Horse**. Feminist Issues, outono de 1984

WILSHIRE. **Role playing and identity**. The limits of theatre as metaphor, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1991

ZAN, José Roberto. **Secos e Molhados: metáfora, ambivalência e performance**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7-27, jul.-dez. 2013

APÊNDICE I
Roteiro Entrevistas Semi-Estruturadas

1. Nome e idade
2. Local de nascimento e moradia
3. Renda familiar à época e atual
4. Escolaridade e profissão
5. Relato sobre primeiro contato com a obra de Ney Matogrosso;
6. Discorrer sobre influência, impacto ou importância da obra de Ney Matogrosso para si próprio;
7. Discorrer sobre influência, impacto ou importância da obra de Ney Matogrosso para a liberdade sexual;
8. Discorrer sobre influência, impacto ou importância da obra de Ney Matogrosso para o Brasil;
9. Relação familiar com o fato de se interessar por Ney Matogrosso;
10. Músicas mais importantes;
11. Espetáculos mais importantes;
12. Como se sentia: estado psíquico e emotivo;
13. Discorrer sobre desconfortos à época ou atuais na obra de Ney Matogrosso;
14. Discorrer sobre o comportamento da plateia durante os shows;
15. Como pensa ou percebe a sensualidade e o erotismo na obra de Ney Matogrosso;
16. Como pensa ou percebe a ironia e humor na obra de Ney Matogrosso;
17. Como pensa a diversidade de públicos que o artista alcança;
18. Como pensa a presença marcante de mulheres nas apresentações;
19. Como pensa o panorama político e moral da época e atual;
20. Relatos de experiências vividas ou observadas sobre a sua própria liberalização sexual e corporal a partir da obra do cantor nos anos 70 e/ou 80, bem como relatos de experiências sobre outras pessoas conhecidas.

APÊNDICE II
Roteiro Entrevistas Semi-Estruturada com Ney Matogrosso

1. A sua obra tem sido adjetivada tanto por você como por outros como transgressora. O que ela transgride?
2. De que forma ela mexe com a cabeça das pessoas?
3. Você e sua obra atravessaram a censura na ditadura militar, como isso foi possível?
4. Como vê o Brasil hoje e o Brasil dos anos 1970? Avançamos ou regredimos?
5. Vemos pessoas de idades muito diferentes nos seus shows. Sempre foi assim?
6. Muito gueis tiveram você como referência, como vê isso?
7. A sua dança chocou e atraiu muita gente. Os gestos e a performance por si só tem o poder de transgredir? São políticos?
8. A sensualidade é sempre presente. Vem dela a força da desrepressão e transgressão?
9. O assédio de mulheres nos shows é muito forte, como pensa essa expressão de desejo?
10. Ironia e humor também marcam sua obra. São também instrumentos de transgressão?
11. Performar, estar no palco, tem algo de sagrado ou transcendental para você?
12. Em Brasília, muitos relatam o show de 1973, no Ginásio de Esportes. O que lembra daquela ocasião?
13. Temos visto repressão a várias obras de arte, como percebe isso?
14. O Brasil e a América Latina está presente na sua carreira. Porque?

APÊNDICE III

Interlocutores

Carlos Viegas – Professor, 66 anos. Natural de Minas Gerais. Morador de Brasília.

Genilson Puncinelly – Terapeuta, 63 anos. Natural de Goiás. Morador de Brasília.

Geraldo Orthof – Professor, 58 anos. Natural do Distrito Federal. Morador de Brasília.

Juarez Libâneo – Jornalista, 59 anos. Natural de Goiás. Morador de Brasília.

Lucas Amauri – Médico, 63 anos. Natural de São Paulo. Morador de Brasília.

Mario Jardim – 51 anos. Natural da Paraíba. Morador de Brasília.

Mauricio Coutinho – 56 anos. Natural do Ceará. Morador de Fortaleza.

Nei Cirqueira – Ator, 40 anos. Natural do Distrito Federal. Morador de Brasília

Randal Rodrigues – Funcionário público, 63 anos. Natural do Goiás. Morador de Goiânia.

Renato Cãnfora – Médico, 57 anos. Natural do Distrito Federal. Morador de Brasília

Sergio Maggio – Dramaturgo e jornalista, 50 anos. Natural da Bahia. Morador de Brasília.