

Ney Matogrosso

de caramujo a um homem de neanderthal



Capa do LP *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*, 1975, criação visual de Rubens Guerschman, fotografia, montagem (detalhe).

Edélcio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Grafos: escritos nômades sobre a cena*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto Edições Virtuais, 2024. hateatro33@gmail.com

Ney Matogrosso, de caramujo a um homem de neanderthal

Ney Matogrosso, from a snail to a neanderthal man

Edélcio Mostaço

RESUMO

Após deixar o conjunto Secos & Molhados, Ney Matogrosso iniciou uma carreira solo como cantor. O artigo constitui uma análise histórico-crítica de seu primeiro disco na nova fase e do show “Água do céu – Pássaro”, quando se comemoram os 50 anos de seu lançamento. Produzido e efetivado como um trabalho conceitual, perpassado pelas ressonâncias da *performance art*, esse trabalho de vanguarda lançado em 1975 recorreu a procedimentos artísticos que envolviam a sonoridade, a cenografia, a indumentária e a ambência do espetáculo. Ainda ressoando inovador hoje em dia, o registro ocupa papel de destaque na discografia brasileira do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Ney Matogrosso; “Água do céu – Pássaro”; *performance*.

ABSTRACT

After leaving the band Secos & Molhados, Ney Matogrosso began a solo career as a singer. This article is a historical and critical analysis of his first album in this new phase and of the show “Água do Céu – Pássaro”, which marked the 50th anniversary of its release. Produced and executed as a conceptual work, permeated by the resonances of performance art, this avant-garde work released in 1975 used artistic procedures that involved the sound, scenography, costumes and ambience of the show. Still resonating as innovative today, the record occupies a prominent role in the Brazilian discography of the 20th century.

KEYWORDS: Ney Matogrosso; “Água do céu – Pássaro”; *performance*.



Um trabalho performático de Ney Matogrosso ganha destaque em 2025, quando são comemorados os cinquenta anos de sua realização. Trata-se do disco e do show por ele lançados em 1975, dando início a sua carreira solo. Fenômeno revelado dois anos antes, quando surgiu a banda Secos & Molhados, na qual era vocalista, Ney desde então chamou a atenção pela sua figura exótica, inteiramente fora dos padrões para a época, exageradamente maquiado, dançando em modo sensual e – especialmente – articulando uma singularíssima voz entre o contralto e o *tenore bianco*, capaz de alcançar timbres altos, inesperados para a voz masculina. O primeiro lançamento em disco da banda alcançou o feito de um milhão de cópias vendidas, um estrondoso sucesso de mercado na ocasião.

Embora desfrutando sucesso, os Secos & Molhados albergavam conflitos internos, financeiros e em termos de projeto artístico, o que levou Ney a desligar-se do conjunto. Em sua nova carreira individual, o cantor mudou sua coletânea de canções, redefiniu sua indumentária e cenografia, investindo mais fundo em sua matriz expressiva latino-americana, em uma radical mudança de *performance*.

Pássaro a voar

Nascido a 1º de agosto de 1941 como Ney de Souza Pereira em Bela Vista, pequena cidade de Mato Grosso do Sul, o artista viveu a infância e a adolescência em conflitos com o pai, um militar de caráter pouco flexível. Para fugir daquele ambiente tacanho e repressivo, saiu de casa e rumou para o Rio de Janeiro, alistando-se na Aeronáutica. Foi no quartel que descobriu o homoerótismo como possível expressão de seus desejos, um outro modo de compartilhar afetos e prazeres.

Mudou-se e viveu em Brasília alguns anos e, posteriormente, passou a morar em São Paulo, cidades nas quais tomou contato com o ambiente teatral, fazendo cursos de interpretação e integrando elencos em pequenos papéis. Foi também quando conheceu a cena musical, estreitando amizades com artistas de diferentes formações, até ser convidado a cantar com os Secos & Molhados, momento em que assumiu o nome artístico de Ney Matogrosso, aproveitando um dos sobrenomes do pai.¹

Foram a vontade experimental, o clima *underground* da época e seu compromisso com a ousadia inovadora que forneceram a Ney os componentes conceituais e o combustível para impulsionar suas apresentações iniciais. Seu disco solo de estreia foi denominado *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*², uma cuidadosa criação autoral pensada para instaurar uma ruptura e um aprofundamento em relação a seus trabalhos anteriores.

Contratado pela gravadora Continental, o novo álbum de Ney começou pelo alto: dois registros realizados em Roma com Astor Piazzolla, o renovador do tango argentino que criou duas composições especialmente para seu timbre vocal: uma sobre um poema de Jorge Luís Borges, “1964”, e outra com letra de Geraldo Carneiro, “As ilhas”. Com tais preciosidades em mãos, Ney entregou a formação de sua banda a Márcio Montarroyos, trompetista, arranjador e maestro de reconhecidos méritos.

*O conjunto preparado por Montarroyos era uma potência. Além do próprio trompetista, de talento lapidado na Berklee College of Music e com atuações ao lado de Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, havia o baixista nova-iorquino radicado no Brasil Bruce Henri; o guitarrista argentino de blues rock Claudio Gabis, que a revista Rolling Stone classificaria como um dos cinco melhores de seu país; o percussionista Don Chacal; dois remanescentes dos Secos, Sérgio Rosadas e Jorge Omar; o baterista Elber Bedaque; e um jovem de 24 anos que transitava entre as artes visuais e a música de vanguarda e que tinha passado em 1970 pela mostra internacional Information, no MoMA de Nova York, chamado Guilherme Vaz. Sua habilidade em acessar sons de outras dimensões, tocando sintetizadores e um instrumento que ninguém conhecia muito no Brasil, o mellotron, faria de Vaz a alma experimental do grupo.*³

Quer no LP de lançamento quer no show que o seguiu, havia um clima estranho, selvagem e originário, criteriosamente pensado por Ney como arte conceitual, corrente artística que vinha sendo difundida internacionalmente pelo grupo Fluxus desde meados da década de 1960 e que, negando o merca-

¹ Cf. VAZ, Denise Pires. *Ney Matogrosso: um cara meio estranho*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

² *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro*. LP Continental, 1975.

³ MARIA, Júlio. *Ney Matogrosso, a biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 171.

do de arte e apostando na autonomia do artista, propunha ações performáticas e uma crítica ao materialismo e ao consumismo como estratégia de ação. A começar pela capa do projeto, uma criação visual de Rubens Guerschman, realizada em papel *craft* reciclado e destacando uma foto de Ney muito maquiado e adornado com ossos, conchas e crina de cavalo, acessórios que se multiplicavam em sua indumentária de palco e que deixavam seu corpo muito exposto, coberto unicamente por um tapa-sexo. Na contracapa foi impresso um pictograma inspirado em caracteres rupestres que se traduziam como “água do céu – pássaro”, síntese afortunada que exprimia, em modo visual, todo o conceito almejado pela *performance*.

Embalado em plástico, o LP trazia dentro um saquinho contendo pó de serra aromatizado, que convidava o ouvinte a penetrar olfativamente no mato grosso da floresta tropical, além de um disco compacto com as duas composições de Piazzolla, complementares ao repertório principal da realização. Nada disso era habitual naqueles tempos. George Ellis, o novo empresário do cantor, e a Continental, a editora musical que patrocinou o álbum, propiciaram à produção todas as condições materiais para que o produto resultasse acabado e perfeito.

Ensaiado por três meses no Teatro da Lagoa, no Rio de Janeiro, aquelas manhãs musicais revelavam o tipo de aditivo químico ingerido no café da manhã por algum membro da equipe: se o andamento ficava mais lento, era maconha; se mais ágil, era cocaína. Não havia um diretor musical para ordenar a execução da empreitada, e, a cada dia, novos arranjos e ousadas combinações sonoras eram experimentadas e desenvolvidas pelos músicos, o que fez Ney ficar exasperado e tentar colocar um freio no processo: “Eu preciso que vocês fechem isso”⁴ – o que implicou uma provisória finalização dos arranjos, embora os improvisos viessem a se tornar habituais ao longo de toda a temporada de *shows* pelo Brasil.

Uma inesperada visita de Astor Piazzolla e sua mulher Amelita Baltar, de passagem para Buenos Aires, contou entre as várias surpresas e delongas durante os ensaios. Até que, no último mês, foi contratado Billy Bond⁵, um experimentado produtor musical portenho que trabalhara em estúdios nos EUA e que, com astúcia, estratégia e a providencial fixação de salários para os integrantes da banda (prática não usual naqueles tempos, adotada pelo empresário George Ellis), impôs ordem no coreto e acertou a data de estreia do *show*: 15 de março no teatro do Hotel Nacional, em São Conrado, com seus 1400 lugares vendidos antecipadamente.⁶

O estúdio de gravação alugado no Rio de Janeiro pela gravadora era carente de recursos para captar a riqueza sonora do trabalho, e Bond transferiu o registro para São Paulo, no estúdio Vice-Versa de Rogério Duprat, maestro e arranjador de vanguarda e envolvido com o tropicalismo. Apesar de muito melhor, o estúdio paulistano possuía poucos canais, o que fez com que a banda e o cantor ficassem juntos, instrumentos e voz simultâneas, como em

⁴ MATOGROSSO, Ney *apud* MARIA, Júlio, *op. cit.*, p. 173.

⁵ Ver BOND, Billy. Depoimento. *O som do vinil: Água do céu – Pássaro*, vídeo em 4 partes. Direção de Darcy Burguer, apresentação de Charles Gavin. Canal Brasil, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zc_Hay8jFHY>. Acesso em 12 mar. 2025.

⁶ Cf. VAZ, Denise Pires, *op. cit.*

uma audição ao vivo. Isso contribuiu enormemente para o resultado intencionado, um perfeito decalque entre as emissões vocais do intérprete e a sonoridade propiciada pelos instrumentos. Mas foi, igualmente, o motivo pelo qual podem ser notadas certas modulações diferenciadas na gravação, ora com a voz de Ney mais em destaque, ora mais abafada, pois o que importava era o resultado performático pulsante obtido naquelas frenéticas noites de criação.

Pós-tropical

A produção musical brasileira dos anos de 1970 apresenta algumas transformações pronunciadas em relação àquela desenvolvida na década anterior. Se ao longo dos anos 60 havia ocorrido um ápice de criatividade artística e intelectual, efetivada pelos feitos da bossa nova, da poesia concreta, da nova arquitetura, pela música de protesto e pelo cinema novo, do neoconcretismo e do tropicalismo – apenas alguns dos movimentos artísticos de maior relevância naquela quadra histórica –, a nova década foi inaugurada e marcada por dois impactantes processos promovidos pela ditadura militar: o AI-5 e o “milagre econômico”. Se o regime autoritário imposto em 1964 foi contestado, conheceu atos de protesto e ficou alarmado com as primeiras incursões bem-sucedidas da resistência armada, naquele fechamento de década ele endureceu, tornou-se ainda mais repressivo e violento, desencadeando o medo e a morte.⁷

Estreantes entre os fins da década de 1960 e os alvores dos anos 70, como Belchior, Fagner, Os Novos Baianos, Gonzaguinha, Luiz Melodia, Secos & Molhados, Clube da Esquina, João Bosco, Ivan Lins, Raul Seixas e Sá, Rodrix e Guarabyra, encontraram dificuldades de produção e de divulgação em seus inícios de trajetória, diante de um horizonte ainda dominado pelos grandes expoentes da geração anterior. Mas também mulheres figuraram nesse quadro da década de 1970, como Simone, Fafá de Belém, Fátima Guedes, Ângela Ro Ro, Marina Lima, Maria Alcina, Baby Consuelo, Zezé Mota, entre outras que, embora tenham estreado no decênio anterior, viram suas carreiras se consolidarem, como Maria Bethânia, Gal Costa, Rita Lee e Vanusa.

Paralelamente, uma forte censura⁸, a ampliação e as reformulações das telecomunicações, a inversão de capitais estrangeiros, a reorganização da indústria fonográfica e o fim dos festivais de música que pontuaram os anos 1960 contam entre os fatores que pesavam sobre o período. Mas essa nova

⁷ Para uma análise histórica do contexto sociopolítico e documentos sobre a ditadura, ver NAPOLITANO, Marcos. 1964, *a história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. Para os acontecimentos artísticos especificamente, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução*, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁸ Desde a Constituição de 1967, a censura enrijeceu-se no país. Após o AI-5 ela foi integrada como um dos dispositivos de controle social e político. Alfredo Buzaid, um dos formuladores do AI-5, galgou o posto de ministro da Justiça no governo do general Garrastazu Medici (1969-1974), a quem a censura estava subordinada. Escreveu um opúsculo para a ação do órgão, ressaltando as causas que levavam às proibições: “a primeira é que as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes representam um mal que deve ser combatido com rigor, eficácia e perseverança. A medicina as condena por seus efeitos deletérios sobre as pessoas e as nações. [...] A segunda causa não é menos grave que a primeira. Os agentes do comunismo internacional se servem da dissolução da família para impor o seu regime político; para tanto buscam lançar no erotismo a juventude, que facilmente se desfria e perde a dignidade”. BUZAI, Alfredo. *Em defesa da moral e dos bons costumes*. Brasília: Ministério da Justiça/Departamento de Imprensa Nacional, 1970, p. 7 e 10.



geração trazia toda a ampla informação colhida no decênio anterior, notadamente a pletera informacional e musical tropicalista, que introduzira a fusão de vários ritmos e sonoridades, o recurso ao *rock* e às guitarras elétricas, afora uma especial atenção aos figurinos e adereços quando de suas *performances*.⁹ Desiguais entre si, os estreantes antes elencados não constituíram um movimento e apresentavam diferenças artísticas e estéticas pronunciadas entre si, tendo de subsistir pelos próprios esforços. Como já foi dito, “De modo geral, a crítica social e cultural que essa geração anos 70 traz tem mais relações com um clima de hedonismo e individualismo que marcaram a contracultura no Brasil, do que com os discursos políticos que caracterizaram a produção artística da década passada, dando forma ao que Heloisa Buarque de Holanda chamou de geração do ‘desbunde’”.¹⁰

Esse “desbunde” queria significar o abandono da contestação ao regime político e ao sistema como um todo, a adesão à contracultura e seus postulados filosóficos e modo de vida, a imersão do uso de drogas, um recolhimento espiritual crescente e uma valorização das iniciativas individuais frente às coletivas – uma vez que a forte censura e a repressão política marcaram aqueles anos de chumbo como os mais vigiados e mais violentos de toda a ditadura. O que motivou críticas, havendo quem caracterizasse o período como “vazio” do ponto de vista cultural¹¹, isso em relação aos anos 1960, tão plenos de revides e propostas artísticas bem-sucedidas.

Hoje em dia, todavia, a crítica e a historiografia se mostram mais condescendentes quanto àquela geração conhecida como pós-tropicalista, destacando algumas de suas peculiaridades, como o faz Heloísa Buarque de Holanda: “Ao contrário do que dizem alguns setores da crítica, quando rejeitam a postura das vanguardas como alienada e elitista, hoje posso perceber, ainda que criticando suas posições fundamentais, a importância do papel que as vanguardas desempenharam no sentido da colocação de questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, a atualização da crise de uma linguagem”.¹²

No plano internacional, bandas como Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin, AC/DC, The Doors, Queen, além de astros como Bob Dylan, David Bowie, Cat Stevens, Freddie Mercury, Elton John, entre outros, dominavam as mídias, criando padrões melódicos e comportamentais sem precedentes. A *performance art* ganhou terreno e difusão, enfatizando as invenções de criadores como Marina Abramovic, Chris Burden, Joseph Beuys, Nam June Paik e Vito Acconci. No cinema europeu, despontaram filmes ousados e fortemente perpassados por conteúdos eróticos, como *Satyricon* (1969), de Fellini; *O decamerão* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *Saló* (1975), de Pasolini; *Amor e anarquia*, de Lina Wertmüller (1973); *Os deuses malditos* (1969), de Visconti, entre outros, tornando a sexualidade um assunto corrente – após aquele que foi

⁹ Cf. BAIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70 – trinta anos depois*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.

¹⁰ SOUZA, Lucas e LOBO, Janaína. Música popular na década de 1970 e a cena pós-tropicalista: análise de uma geração sem “vida”. *Tempo Social*, v. 33, n. 1, São Paulo, 2021, p. 248.

¹¹ Cf. VENTURA, Zuenir. 1968, *o ano que não acabou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

¹² HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo: Aeroplano, 2004 [1980], p. 58.

apontado como o auge do *underground* norte-americano: *Sem destino* (1969), de Dennis Hopper, todos aqui exibidos, mesmo com cortes.

Inicialmente em San Francisco e logo depois em Nova York, no último ano da década de 1960, o grupo performático gay The Colettes vinha alcançando sucesso, apresentando números musicais psicodélicos referenciados pelo surrealismo e pelo expressionismo. Os movimentos gay e feminista se afirmaram no cenário internacional no terço final dos anos 1960, consolidando importantes vitórias jurídicas, legislativas e de reconhecimento. Ao reivindicarem o direito ao próprio corpo, tais movimentos ajudaram a firmar as distinções entre gêneros, bem como alargaram os limites da diversidade na arte de viver.

No Rio de Janeiro surgiu o espetáculo “Gente computada igual a você”, na esteira do empenho de um coletivo de artistas homoeróticos que tomaram seu homólogo norte-americano como referência e escolheram o sarcástico nome de Dzi Crolettes, capitaneados pelo coreógrafo Lennie Dale em 1972.¹³ Em São Paulo eles conheceram a consagração, através do canto, da dança e paródias de filmes, exibindo seus corpos peludos, barbas purpurinadas, exageradas maquiagens com *glitter*, além de roupas, perucas e acessórios inesperados e irreverentes. Ney Matogrosso auxiliou no camarim, em muitas noites, o grupo a maquiar-se e vestir-se, com eles estabelecendo um criativo diálogo de trocas.¹⁴ De modo que desaguavam na consciência artística do cantor inúmeras linhas de fuga criativas, a seguir empregadas em suas *performances* com os Secos & Molhados e posteriormente adensadas em sua carreira solo – um corpo masculino esguio liberto das convenções impostas pelo papel de gênero.

Os artistas que despontaram no período pós-tropicalista marcaram-se por apurado sentido estético e rigor formal em suas criações.¹⁵ O desbunde comportamental foi acompanhado de competência nos desempenhos, contrariando a apreensão daqueles que neles viam tão somente anarquia e desregramento. Para Heloisa Buarque de Holanda,

*A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.*¹⁶

¹³ O enredo girava em torno da convivência de uma família nuclear e seus agregados, o que permitia uma crítica à noção de família convencional, daí seu viés transgressor e corrosivo engendrado pelo riso e pelo deboche. Sobre o grupo, ver o livro de um de seus ex-integrantes, TOVAR, Cláudio. *Dzi Crolettes, as internacionais*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2024.

¹⁴ Cf. CLARK, Bianca e WERNECK, Juliano. *Dzi Crolettes*. Rio de Janeiro: Stamppa Gráfica, 2016.

¹⁵ Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

¹⁶ HOLANDA, Heloisa Buarque de, *op. cit.*, p. 77.

O homem de neandertal

O disco *Ney Matogrosso: Água do céu – Pássaro* teve seu repertório garimpado por Ney Matogrosso entre compositores jovens e composições inéditas ou criações pouco conhecidas, com o propósito de constituir um panorama artístico e sonoro que evocasse a tropicalidade do continente e, ao mesmo tempo, permitisse a exploração de seus inusuais timbres vocais.

As músicas selecionadas e gravadas foram:

“Bodas” – composição de Milton Nascimento e Ruy Guerra para o filme *Os deuses e os mortos*, cuja temática é ambientada no Brasil colonial, quando era acossado por piratas ingleses em busca de cacau. “Chegou no porto um canhão/ De repente matou tudo, tudo, tudo, tudo/ capitão senta na mesa/ com sua fome e tristeza, eza, eza, eza/ com o cacau dessa mata, mata, mata, mata/ Deus salve sua rainha/ Deus salve a bandeira inglesa”.

“Homem de neanderthal” – de Luiz Carlos Sá, melodia estranha, sem um ponto de partida ou de chegada claro, cujo arranjo aprofundou as contraposições entre ruídos, explorando ricas sonoridades percussivas. “Eu sou o homem de neanderthal/ catando caramujo na beira do rio/ eu vivo apenas com meus próprios meios/ eu vivo em penas com meus sentimentos/ nasci de um povo primitivo”.

“Pedra de rio” – de Paulo César, Luli e Lucina, um fluxo sonoro que sugere o lento deslizar das águas sobre as pedras, contraste entre os elementos naturais e suas fricções. “Perdido rio/ de você, ah meu rio/ você é meu rio/ e eu, pedra de rio/ pedra de cais/ pedra de casa e de pó/ pedra de muro e de mó/ pedra rolada de rio”.

“Açucar *candy*” – de Tite de Lemos e Suely Costa, canção composta para o espetáculo performático “Alice no país divino maravilhoso”, encenado no Rio de Janeiro em 1970. Nela Ney aproveitou as ambiguidades presentes na letra para concentrar na emissão vocal seu clima erótico: “Tua pistola dispara baunilha/ Na minha boca, no meu dorso/ Ai, precipício/ que poço de delícias/ Ai, que vertigem/ Ai, que desmaio”.

“Barco negro” – de Caco Velho e David Mourão-Ferreira, um fado imortalizado por Amália Rodrigues no filme *Os amantes do Tejo*, de Henri Verneuil, em 1955, que retratava a vida de pescadores portugueses. Na praia, uma mulher chora suas desventuras amorosas com um pescador que partiu mar adentro. “De manhã, que medo/ que me achasses feia/ acordei tremendo, deitada n’areia/ mas logo os teus olhos disseram que não/ E o sol penetrou no meu coração”.

“Corsário” – de Aldir Blanc e João Bosco, outra evocação de nosso passado colonial, cuja letra destaca: “Mesmo que eu mande em garrafas/ mensagens por todo o mar/ meu coração tropical partirá esse gelo e irá/ como as garrafas de naufragos/ e as rosas partindo o ar/ Nova Granada de Espanha/ e as rosas partindo o ar”.

“Idade de ouro” – de Paulo Mendonça e Jorge Omar, este um dos percussionistas da banda. “Eu um dia me estrepo/ nas contas da minha vida/ há uma prece, uma prenda/ sou quem teço minha renda/ eu sou a virgem Maria/ sou a cor de maravilha/ sou quem sou e não sou nada/ uma história já contada”.

“Coubanakan” – rumba de Moisés Simon e Sauvat-Chamfleury, esquecido sucesso dos anos de 1950, quando foi interpretado por Emilinha Borba, recorda uma Cuba utópica que renasce em vigoroso arranjo de metais e bongô pela banda. “Coubanakan/ misterioso país del amor/ dónde forman tus cantos en flor/ un vergel primoroso/ maravilla de luz y calor/ tu perfume despierta el ardor/ con placer delicioso”.

“América do Sul” – de Paulo Machado, amorosa referência ao continente, explosão de sonoridades humanas e animais, foi o maior sucesso de todo o disco, único clipe gravado e apresentado no programa “Fantástico”, da Rede Globo. “Deus salve a América do Sul/ desperta, ó claro e amado sol/ deixa correr/ qualquer rio que alegre esse sertão/ essa terra morena, esse calor/ esse campo, essa força tropical/ desperta América do Sul”.

No compacto que acompanhava o projeto, as duas composições de Astor Piazzolla brilhavam na interpretação de seu sexteto e em seus acordes para o *bandoneón*:

“1964” – letra de Jorge Luís Borges. Uma milonga moderna, de forte teor alegórico, transitando por uma cidade assombrada e em perigo. “Hoje eu acordei com medo, mas não chorei/ nem reclamei abrigo/ do escuro eu via um infinito sem presente/ passado ou futuro/ senti um abraço forte, já não era medo/ era uma coisa sua que ficou em mim”.

“As ilhas” – letra de Geraldo Carneiro. Outra canção alegórica em tons apocalípticos, *flashes* estilhaçados da realidade ditatorial vigente em vários países do continente. “Vi um cachorro sem dono/ à porta de um cemitério/ vi a nudez nos espelhos/ cristas na noite velada/ vi uma estrela no meio/ da noite cristalizada/ vi coisas de puro medo/ na escuridão espelhada/ vi um cruel testamento/ de anjos na madrugada/ vi fogo sobre a panela/ no forno de uma cozinha”.

No repertório do *show* foi incluída também a composição “Tercer mundo”, que João Ricardo (componente dos Secos & Molhados) havia composto para o segundo disco da banda, a partir de versos de Júlio Cortázar e antes nunca apresentada por Ney em palco.

Performance

Ao surgir, em meados dos anos 60, a *performance art* mereceu uma consideração que a situava como “largamente preocupada com os ‘Body Works’ [...]: chamados de ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras apresentavam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra”.¹⁷ Com essa proposição em mente, quer o disco quer o *show* “Água do céu – Pássaro”, de Ney Matogrosso, demandam ser pensados como *performances* associadas àquele fluxo de criações artísticas.

As faixas da gravação não tinham divisões entre si, formando um todo contínuo de gritos de macacos, pássaros, araras, rugidos de animais selvagens, vento, água corrente, trovoadas e gemidos humanos que se sobreponham ou prolongavam a sonoridade promovida pelos instrumentos de percussão e pe-

¹⁷ CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução*. Editora UFMG: Belo Horizonte: 2010, p. 117.

las sonâncias siderais nascidas nos teclados dos sintetizadores conduzidos por Amilton Vaz. O chão da plateia do Hotel Nacional foi guarnecido com grama na qual o público pisava, autofalantes foram instalados debaixo das poltronas emitindo diferentes ruídos da natureza, e uma fragrância de ervas aromáticas se espalhava pelo ar, conformando a envolvente ambiência tropical almejada. Toda a visualidade do espetáculo foi orquestrada por Ney e seu amigo Vicente Pereira – cenografia e figurino – com o arranjo de canos de ferro, cobre, ossos de baleia, cordas, couro, palha, madeira, aves empalhadas, queixada de boi e um caldeirão.

Tais implementos necessitam ser dimensionados como síntese e conjunto, uma vez que remetem a um conceito de *performance* no qual as qualidades e sugestões músico-sonoras do repertório extrapolavam e contaminavam todo o espaço cênico e dramático. Conforme atesta o historiador Marcos Napolitano, ao discorrer sobre as virtualidades da música no século XX,

*No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada “música erudita”, e a música popular em particular, a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. [...] Num conceito restrito, performance é tomada como o ato de interpretar, através do aparato vocal ou instrumental, uma peça musical, numa execução de palco/show. [...] Portanto, a performance ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical, seja uma sinfonia erudita ou uma canção popular. No segundo caso, a performance tem um campo de liberdade e criação ainda maior em relação às prescrições do compositor ou à gravação original, geralmente tida como paradigmática no caso das canções de sucesso. Por sua vez, a análise do papel da performance em música popular é inseparável do circuito social, no qual a experiência musical ganha sentido, e do veículo comunicativo, no qual a música está formatada, constituindo um verdadeiro conjunto de “ritos performáticos”.*¹⁸

Tais raciocínios almejam surpreender os modos como a música foi produzida e fruída ao longo do século, pondo em destaque seus aspectos corporais, gestuais, de dança, de indumentária, de cenografia e, notadamente, como foi apreciada em auditórios, no cinema e na televisão – uma somatória verbivocovisual –, compondo um espectro de expressividades adensadas que não podem ser desagregadas. No Brasil, essa plethora de inter-relações se intensificou na década de 1960 com o surgimento de muitos programas de TV dedicados à música e aos festivais da canção. O tropicalismo soube muito bem mobilizar todos esses recursos, infundindo às suas apresentações o cunho de eventos performáticos altamente elaborados.¹⁹ Nessa mesma linha de pensamento, Napolitano explicitou:

Por exemplo, uma canção veiculada pelo mercado fonográfico mobiliza um aparato tecnológico imenso de execução e registro, um conjunto de profissionais que muitas vezes interferem estruturalmente no resultado da canção, uma série de estratégias de veiculação em circuitos massivos. Todos estes elementos constituem uma dada performance, pensada nos termos da música popular comercial. No limite, a própria audição

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 58 e 59.

¹⁹ Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

constitui uma performance, que envolve prazer, sentido e avaliação sociocultural e que se dá em vários níveis: há uma audição de músicos, produtores, críticos e audiências anônimas que marcam os ritos performáticos definidores da experiência musical. Se este fenômeno pode não ser exclusivo da música popular, nela ele se potencializa.²⁰

Ney Matogrosso revelou-se um artista consciente de todas essas forças atuantes e mobilizadas na *performance*, dominando a arte de se apresentar em modo expressivo compacto, qualidade que ele já experimentara junto aos Secos & Molhados e que se intensificou em sua estreia solo. Um desempenho marcado pela forte presença cênica, composta de voz, gestualidade, dança, apelos ao público, uma expansão de energia criativa empregada de maneira lúcida e artística.

Ao comentar aspectos do tropicalismo, Celso Favaretto salientou alguns de seus componentes, citando Roland Barthes:

o tropicalismo é a linguagem do dominado: desmontando ativamente o que vem do centro, da indústria cultural, sem, entretanto, apresentar qualquer projeto prévio, o tropicalismo, ao invés de ser plangente, saudosista, apresenta um tom afirmativo: daí a alegria que explode através de suas canções, alegria de destruir. O prazer que circula não é um resíduo ingênuo, antes "é uma deriva, algo ao mesmo tempo revolucionário e associativo, que não pode ser dominado por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto"; o prazer "é escandaloso, não por ser imoral, mas por ser atópico".²¹

Idiossincrasias essas inteiramente reconhecíveis em Ney Matogrosso e no seu desempenho em “Água de céu – Pássaro”, disco e espetáculo concentrado, perturbador, aparentado a uma deriva situacionista que afrontava padrões até então instituídos ao reunir a música/canto às artes visuais e cênicas em situação, todas elas confluindo em seu corpo.

Sons da selva, pios, uivos e rugidos antecediam a entrada de “Homem de neanderthal”, introduzindo Ney se arrastando pelo palco como um animal que pouco a pouco ficava em pé. Em determinados momentos ele aproveitava os agudos sonoros para efetivamente gritar langorosas passagens da canção, também brandindo uma queixada de cavalo na mão em golpes desordenados.

A canção “Bodas” vinha à cena através do barulho do mar e apitos de navio, prenunciando sua chegada e ataque iminente. A palavra “mata”, repetida várias vezes, alternava seus significados entre floresta e o verbo matar, criando uma sinistra e aterradora ambivalência de sentidos.

A acentuada sensualidade de Ney explodia em “Açucar *candy*”, não só ao grifar o duplo sentido da letra como sua dança, requebros de quadril e sons guturais e rasqueados culminavam com ele a cavalo sobre um longo mastro de ferro, o qual apalpava sugerindo uma masturbação. Apenas o baixo elétrico o acompanhava nesse auge, quando atingia os ganidos de um orgasmo “que me mata de prazer”.

Ruídos das ondas do mar e o singular tilintar de uma guitarra portuguesa serviam de moldura acústica para o fado “Barco negro”, interligando os pontos atlânticos distais entre a “terra mãe” e o Brasil, quando mulheres plan-

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, São Paulo, 2007, p. 129.

²¹ FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 129.

gentes se despediam dos marinheiros à caça de descobrimentos. “Corsário”, outra canção em sequência, voltava a invocar as agruras das navegações e o período colonial de nosso país.

Segundo Paulo Mendonça, autor de “Idade de ouro”, sua letra teve o intuito de localizar a passagem de tempo do protesto dos anos 60 ao desbunde da década posterior, época em que a contracultura passou a dominar as expressividades corporais, existenciais e de projetos de vida de certas parcelas da juventude urbana no pós-tropicalismo. Tais sugestões foram ressaltadas por intermédio do arranjo musical, ao mesclar acordes de conhecidas melodias de ambos os períodos.²²

“Coubanakan” e “América do Sul” constituíam os dois momentos mais reconhecíveis da presença e pujança do continente em todo o espetáculo. A primeira situava Cuba como um paraíso nas Américas, terra de sonho e felicidade evocada por ricas sonoridades misturadas à voz delirante de Ney. Enquanto o refrão “desperta América do Sul”, eixo da segunda canção, explicitava, ainda que veladamente, um apelo à revolução intercontinental, lema que passou a circular com desenvoltura após a guerrilha de Che Guevara na Bolívia, presente inclusive em várias composições tropicalistas.

Além da aura de floresta induzida pela cenografia de Vicente Pereira, com luzes verdes em contraponto e sombras que lembravam troncos e cipós, Ney Matogrosso vestia-se de forma agressiva e desafiadora para os padrões então instituídos. Segundo ele, inspirado pelos xamãs africanos, que empregavam ossos, pelos de macaco, chifres e conchas para esconjurarem os maus espíritos e obterem as forças benéficas da natureza como proteção.²³ No mais, como diz o biógrafo Júlio Maria,

*Ricardo Zambelli o ajudou a criar as peças para os músicos e a transformar o ser androgino de outra galáxia no homem da Idade da Pedra. Sobre os ombros e a cabeça [do cantor] havia um manto feito com crinas de cavalo de raça importadas de Portugal. Acima dos olhos e descendo pelo nariz, uma máscara produzida com ossos de tartaruga. E, saindo das costas, dois chifres de carneiro que os feiticeiros africanos usavam contra os maus espíritos. Maquiagem só preta, nos lábios e nos olhos, deixando todo o corpo livre para que brotassem ossos, pelos e couros de maneira que não houvesse mais dúvidas de que, agora, Ney tinha abandonado quase todos os resquícios da forma humana.*²⁴

Ao analisar a indumentária masculina no século XX, e particularmente as incisivas modificações promovidas pela contracultura dos anos 70, diz uma socióloga especializada em moda:

A masculinidade contemporânea mostrada pela mídia tem quatro características principais: 1) potência e controle físicos associados ao corpo masculino; 2) heterossexualidade, definida com relações sociais com homens e relações sexuais com mulheres; 3) conquistas profissionais em empregos identificados como “trabalho de homens”; e 4) papel familiar patriarcal. Muitos homens relutam em projetar uma imagem que se desvie dessas normas e, em geral, para a mentalidade popular, a identidade masculina

²² Ver MENDONÇA, Paulo. Depoimento. *O som do vinil*, op. cit.

²³ Ver MATOGROSSO, Ney. Depoimento, *idem, ibidem*.

²⁴ MARIA, Júlio, *op. cit.*, p. 173.

*é fixa e inata, e não socialmente construída. Portanto, as tentativas de construir uma identidade através dos usos do vestuário são vistas com reservas, particularmente por homens mais velhos.*²⁵

Isso ajuda a entender o grau de ousadia e imponente desafio de Ney Matogrosso sobre os palcos, ao deslocar seu corpo seminu e coberto de objetos não convencionais, bem como toda sua gestualidade, para muito além das referências sedimentadas e atentando ostensivamente contra os padrões firmados para o gênero masculino.

A carreira do *show* “O homem de neanderthal” por diversas cidades do Brasil foi acidentada, envolvendo a saída de alguns integrantes da banda e suas substituições, porque os salários fixos foram substituídos por cachês por apresentação, além de desavenças financeiras e empresariais que culminaram com o desligamento do empresário George Ellis quando a temporada foi encerrada. A aventura solo de Ney Matogrosso havia sido um sucesso de público e crítica, ao menos para a melhor parte dela, havendo quem tenha feito reparos quanto ao repertório, à excessiva nudez do intérprete ou ao seu desempenho, tomado como distante do clima alegre e festivo que Ney manifestava quando integrante dos Secos & Molhados. Embora próximo de Ney, Caetano Veloso foi um dos que consideraram que ele se posicionava muito marcado em cena e deveria ser mais afável e próximo do público.

Novamente sem empresário, temporada de *shows* encerrada, sem muito dinheiro, Ney Matogrosso foi acompanhar o Festival de Saquarema, mega-evento focado no rock produzido por Nelson Motta na cidade fluminense. Ali conheceu Rita Lee e firmaram uma amizade que resultou em um primeiro fruto – a música “Bandido Corazón”, que veio a sugerir ao cantor seu segundo disco solo e incrementar uma carreira de grandes sucessos que dura até hoje.

Artigo recebido em 13 de maio de 2025. Aprovado em 20 de junho de 2025.

²⁵ CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006, p. 354.