



METAMORFOSE AMBULANTE A DESIDENTIFICAÇÃO CARNAVALESCA DE NEY MATOGROSSO NA MILITADURA BRASILEIRA

**ITINERANT METAMORPHOSIS
THE CARNIVALESQUE DISIDENTIFICATION OF NEY MATOGROSSO IN THE BRAZILIAN
MILITARSHIP**

**METAMORFOSIS AMBULANTE
LA DESIDENTIFICACIÓN CARNAVALESCA DE NEY MATOGROSSO EN LA MILITADURA
BRASILEÑA**

Fernanda Nogueira

RESUMO

Este ensaio é um relato crítico sobre a carreira de Ney Matogrosso na década de 1970. Tratamos aqui de ler o repertório estético e político do artista como parte da produção filosófica e crítica brasileira que confronta a ditadura militar e a ordem sexual binária imposta aos corpos, ambas heranças vivas de esferas de controle e dominação implementadas desde a colonização. O texto faz também um chamado a romper com a historiografia tradicional, baseada no acúmulo de informação típico da era do capitalismo cognitivo, em prol de uma epistemologia sensível, que seja capaz de reler repertórios locais populares excluídos do âmbito acadêmico com o intuito de encontrar ali um teoria de gênero situada. A primeira parte desse relato oferece um panorama das motivações que levaram a desenvolver esta pesquisa; logo procura conectar características intervencionistas do trabalho de Ney Matogrosso, a ruptura de expectativas elaborada por ele, e a confrontação de esquemas perceptivos em uma sociedade marcada pela colonialidade e pela ditadura; oferece ainda leituras de época sobre a questão de gênero em seu trabalho e de outros artistas, e termina com trechos de relatos em primeira pessoa de diferentes momentos, onde Ney Matogrosso menciona claramente temas como gênero, sexualidade e sua forma de ativismo artístico, marcado por estratégias camaleônicas, metamórficas, inclassificáveis. As reflexões apresentadas no texto têm como pano de fundo a história da ditadura militar no Brasil, a história dos movimentos homossexuais e feminista, teorias pós-marxistas e pós-estruturais, e políticas existenciais periféricas.

PALAVRAS-CHAVE: Colonialidade. Ditadura militar brasileira. Filosofia crítica musical. Epistemologia sensível. Ney Matogrosso.

ABSTRACT

This essay is a critical account of Ney Matogrosso's career in the 1970s. We have tried here to read the aesthetic and political repertoire of the artist as part of a Brazilian philosophical and critical production that confronts the military dictatorship and the binary sexual order imposed on bodies, both alive heritages of control and domination balls implemented since colonization. The text also makes a call to break with the traditional historiography, based on the accumulation of information typical of a cognitive capitalism era, in favor of a sensitive epistemology, to be able to reread popular local repertoires excluded from the academic environment and, thus, find there a situated gender theory. The first part of this report provides an overview of motivations that led to develop this research; then it seeks to connect interventional characteristics of Ney Matogrosso's work, the break of expectations elaborated by him, and the confrontation of perceptual schemes in a society marked by colonialism and dictatorship. It also offers some perception from that period on the gender issue in his work and of other artists, and ends with fragments of histories in first person from different moments of his career, where Ney Matogrosso clearly mentions the topics such as gender, sexuality and forms of artistic activism marked by chameleonic, metamorphic, unclassifiable strategies. The ideas presented in the text have as background the history of the military dictatorship in Brazil, the history of gay and feminist movements, post-Marxist and post-structural theories, and peripheral existential politics.

KEYWORDS: Coloniality. Brazilian Military Dictatorship. Musical Critical Philosophy. Sensitive Epistemology. Ney Matogrosso.

RESUMEN

Este ensayo es una descripción crítica de la trayectoria de Ney Matogrosso en la década de 1970. Tratamos aquí de leer el repertorio estético y político del artista como parte de la producción filosófica y crítica brasileña que se enfrenta a la dictadura militar y el orden sexual binario impuestos a los cuerpos, ambos herencias vivas de las esferas de control y dominación implementadas desde la colonización. El texto también hace un llamado a romper con la historiografía tradicional, basada en la acumulación de información típica de la era del capitalismo cognitivo, a favor de una epistemología sensible, para poder volver a leer los repertorios locales populares excluidos del ámbito académico, con el fin de encontrar allí una teoría de género situada. La primera parte de este informe proporciona una visión general de las motivaciones que llevaron a desarrollar esta investigación; luego busca conectar características intervencionistas del trabajo Ney Matogrosso, la ruptura de expectativas elaboradas por él, y la confrontación de los regímenes de percepción en una sociedad marcada por el colonialismo y la dictadura; también ofrece interpretaciones sobre la cuestión de género en su trabajo y otros artistas de la época, y termina con fragmentos en primera persona y de diferentes momentos sobre esa trayectoria, donde Ney Matogrosso menciona claramente los temas como género, sexualidad y la forma como hace su activismo artístico, marcado por estrategias camaleónicas, metamórficas e inclasificables. Las ideas presentadas en el texto tienen como telón de fondo de la historia de la dictadura militar en Brasil, la historia de los movimientos homosexuales y feministas, las teorías posmarxistas y post-estructurales, y las políticas existenciales periféricas.

PALABRAS CLAVE: Colonialidad. Dictadura militar brasileña. Filosofía crítica musical. Epistemología sensible. Ney Matogrosso.

1 OUTRA HISTÓRIA

Metamorfose ambulante, música que dá título a esta apresentação, foi interpretada e incorporada de forma marcante no repertório de Ney Matogrosso. A canção foi escrita por Raúl Seixas em 1973. Este cantor baiano, conhecido como o pai do *rock* no Brasil, compôs um conjunto de canções que confrontavam fortemente a ordem militar oficialmente reinante no país entre 1964 e 1985. Entre as suas canções, “Sociedade Alternativa”, com uma letra que pregava “Então vá / Faça o que tu queres pois é tudo da lei / Viva! Viva! / Viva a sociedade alternativa!”, fez com que os compositores Raúl Seixas e Paulo Coelho chegassem à sala de torturas do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), fato que levou ambos ao exílio em 1974.

Se no Brasil é difícil identificar uma filosofia disruptiva constituída como disciplina, com um arcabouço bibliográfico por base, é certo que, a partir da música, das letras, das melodias, dos modos de tocar ou de interpretar, dos instrumentos utilizados, dos figurinos, do histórico social e cultural incorporado, etc., é possível retornar uma história crítica, reflexiva e filosófica da cultura brasileira.¹ Mas não somente como fonte de conhecimento, que nesta era do capitalismo cognitivo (BLONDEAU *et al*, 2004) se restringe à percepção, e não à vivência. Focar-se na música e na sua relação com todas as matrizes de afirmação política, que atravessam o corpo, sejam elas raça, classe e/ou gênero apontam, na realidade, para outro modo de conceber o conhecimento e o pensamento crítico incorporado: sentindo-o. Disto se trata uma epistemologia sensível (VINDEL GAMONAL,

¹ Ver: Tom Zé e a explicação sobre a música micro-tonal e poli-semiótica no funk “Tô ficando atoladinho”. Disponível em: <<https://youtu.be/hubD31XaHqU>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

2010),² no entanto, periférica: emana de sujeitos e lugares de conhecimento antes menosprezados, subalternizados, e, ao mesmo tempo, só se efetiva no contágio daqueles que a buscam.

A ênfase na proposta crítica que Ney Matogrosso vem trabalhando há décadas requer outro tipo de abertura, não só cognitiva. Sobretudo, se levarmos em consideração a exclusão de propostas como esta das historiografias da arte, da performance, da literatura, da música ou de qualquer outra disciplina que não considera e não abarca a sua complexidade, por razões (e soluções) que vão muito além de uma metodologia transdisciplinar. A invisibilização histórica dessas práticas artísticas tem a ver com enunciações que, ainda que pretendam ser neutras, estão pautadas pelos mesmos paradigmas de raça, classe, gênero das suas análises sociais do “outro”, afetando diretamente os campos de conhecimento e as políticas da memória.

Nesse sentido, os posicionamentos críticos contra a integração historiográfica são cruciais. Diz o crítico de arte e historiador francês Jean-François Chevrier (2008): “não se pode desejar, no meu entender, que se integre alguém numa história da qual foi excluído. Não se pode fazer outra coisa senão transformar essa história, fazê-la e contá-la de outra maneira” (tradução nossa). É necessária, então, outra historiografia, feita de uma forma diferente, que não mude apenas a abordagem para simplesmente responder a “quotas temáticas”, mas que se deixe afetar com (e como) entidade transitória, a partir de subjetividades singulares monstruosas (ANTICH *et al.*, 2011).

Este trabalho começa com vários pontos de interrogação ativados no contexto da pesquisa “A arte depois dos feminismos”, proposta e conduzida pelos filósofos Paul B. Preciado e Xavier Antich entre 2008 e 2009, no contexto do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Entre os vários eixos de pesquisa apresentados para refletir sobre questões de gênero, assumi com um grupo de colegas a tarefa de aprofundar a cartografia sobre a prática coreográfica e da dança no Estado espanhol. Pelo menos naquele período inicial, graças àqueles casos de estudo aos quais o grupo se dedicou, o projeto acabou sendo decepcionante. Não chegávamos a encontrar naquelas carreiras pontos de inflexão radicais que realmente confrontassem a heteronorma e a binarismo de gênero reinantes.

O fracasso daquela busca do outro lado do Atlântico exigiu pensar na possibilidade de literalmente desterritorializar o projeto para repensar repertórios presentes no contexto local, aos quais nos vinculamos, e com os quais mantemos uma convivência “naturalizada”, o que equivale a dizer, sem muitos questionamentos. Repertórios que, raras vezes, são fonte de uma crítica mais sistemática sobre a sua contundência. Talvez porque, não raro, internalizamos uma “subjetividade acadêmica” que preza por interesses outros, mais que por urgências. Que produz (com parcialidade) e/ou se restringe ao estritamente legitimado, digno de ser considerado, dentro de uma lógica própria anti-democrática, de herança colonial, válido, culto, complexo, importante.

² Alguns artistas na América Latina trabalharam sobre esta questão. O historiador e crítico espanhol Jaime Vindel (2010, p. 271), ao abordar o trabalho do artista argentino Víctor Grippo, comenta: “A arte, vinculada de modo inextricável à imaginação, configura uma nova epistemologia sensível do mundo que desfazia a dicotomia moderna entre objetividade (científica) e subjetividade (artística), entre conhecimento e criação” (tradução nossa).

Esta pesquisa surge, então, dessa mistura de dúvidas e desejos, junto à nossa ânsia de dar visibilidade, com outros integrantes da Red Conceptualismos del Sur (RedCSur),³ às subjetividades maricas, viadas, monstruosas, não-identificadas, que (r)existem neste território historicamente colonial, e que nos afetam e inspiram diretamente. Foi por meio da pesquisa coletiva na RedCSur que tratamos de criar pontos de conexão entre os diversos países da América Latina sobre o que foi deliberadamente excluído da historiografia das artes, numa pesquisa que confluiria num amplo projeto de exposição intitulado *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012-2014).

2 O APOCALIPSE

A urgência agora é, sem dúvida, dar visibilidade a esses conhecimentos, comunidades, corporalidades que pulsam e levam em si o potencial de desconstruir a ordem dos corpos que vem sendo imposta há séculos como parte de um ideário que os impérios procuravam impor no início do sistema capitalista para gerar produtividade e tirar o maior proveito possível das colônias. O semiólogo argentino Walter D. Mignolo (2008, p. 7-12) fala de uma matriz colonial do poder que implica em diferentes esferas de controle, regulando diferentes formas de vida por meio da economia, das autoridades (governos, religião, poder militar), do conhecimento subjetivo (internalizado por meio das instituições de ensino e as concepções de mundo que produz e apoia) e de gênero e sexualidade (com o conceito de “mulher” sujeitada ao sistema patriarcal, e a heterossexualidade como norma), além da classificação racial para manter a força de trabalho escrava. Desde a colonização, esta “organização social”, imposta para o controle político e econômico, regula a vida a partir de várias instâncias enunciativas performativas, ou seja, aqueles discursos autorizados, construídos socialmente, que têm o potencial de criar comportamentos, criar realidades, para o benefício do sistema capitalista de acumulação. Desde o século XVI, o patriarcalismo e o racismo tomam a linha de frente no controle e dominação colonial.

O processo de colonização significou estabelecer uma ordem política com base também na violência de gênero. Lembremos que em diferentes culturas indígenas ao longo do continente existiam práticas sexuais e gêneros diversos daqueles praticados pelos europeus que foram condenadas. Da mesma forma, a inquisição na Península Ibérica católica na época da invasão do continente americano exclui dali os homossexuais, despachando-os para as colônias, ou queimando-os em fogueiras em ambos lados do Atlântico. Como menciona o pesquisador brasileiro James Green:

³ A Red Conceptualismos del Sur é uma plataforma de pesquisa, discussão e posicionamento coletivo na América Latina fundada em 2007. Hoje aglutina mais de sessenta pesquisadores de diversas áreas de conhecimento que vinculam arte e ativismo. Suas atividades, publicações, eventos e exposições podem ser consultadas na página web <<https://redcsur.net>>. Acesso em: 01 nov. 2016.

Com a conquista da América, a Igreja Católica impôs a proibição à sodomia para as culturas indígenas, ao mesmo tempo que controlava o comportamento sexual dos colonizadores hispânicos e portugueses. [...] Luiz Mott afirmou que durante aproximadamente 300 anos de atividade, a Inquisição Portuguesa – com jurisdição em todo o Império português, incluindo Brasil, África e Ásia – registrou 4.419 denúncias no *Index de Abominações* contra homens suspeitos de haver praticado o *abominável e pervertido pecado da sodomia*. (GREEN, 2003, p. 21)

No período colonial de maior intolerância e de ataque à homossexualidade, muitas dessas denúncias resultaram em julgamentos, prisões e carbonização de pessoas consideradas “mais pervertidas e incorrigíveis”. Já nos territórios de domínio colonial, especificamente, nem sequer sabemos quantos foram condenados à morte. Green salienta que “nos anos que se seguiram à independência latinoamericana da Espanha e de Portugal, vários novos Estados reescreveram seus códigos criminais eliminando a sodomia da lista de proibições legais”. No entanto, os estigmas sociais permaneceram profundamente enraizados numa subjetividade colonial local da “machista utopia Brasil” (FONTELES, 2002, p. 40).

Já no início do século XX foram outras as instituições que passaram a regular os corpos e comportamentos dissidentes. Eugenistas, físicos, psiquiatras e juristas em diferentes partes da América Latina complementaram a moralidade religiosa e o controle policial, usando a máscara profissional para patologizar comportamentos sociais e legislar sobre os corpos. Mas que implicações diretas o controle da diversidade dos gêneros e das sexualidades teve na época da ditadura militar? Basta recordar a presença numerosa de contingente policial nas ruas controlando os corpos e comportamentos vistos como “suspeitos” traz à tona preconceitos traduzidos em censura e arbitrariedade na atuação policial. “Leis de vadiagem, códigos de decência pública, e proibições legais contra o travestismo ofereciam à polícia e aos tribunais um amplo campo de ação para regular os comportamentos públicos não normativos” (GREEN, 2003, p. 22).

Como destaca Elaine Zanatta, no final dos anos 1970, “a ação policial intimidava homossexuais nas ruas ou em bares ou restaurantes, dando ordem de prisão a todos” (ZANATTA, 1996/1997, p. 208). ‘Prendendo indiscriminadamente a todas as pessoas que, porventura, estiverem passando pelo local das “batidas” (portando ou não documentos). O alvo preferido do delegado são os homossexuais, os negros, travestis e prostitutas. Porém, qualquer outra pessoa pode ser detida,’ destaca João Silvério Trevisan (1980, p. 18) no jornal *Lampião da Esquina*.

O travestismo foi uma das práticas contra-culturais mais potentes no período ditatorial. E, nesse sentido, ampliando o campo de significado da declaração de Suely Rolnik, “a contracultura jamais foi reconhecida em sua potência política, a não ser pelo regime militar que castigou ferozmente aqueles que dela participaram, os colocando nos mesmos pavilhões destinados aos presos oficialmente políticos”. (ROLNIK, 2006, nota n. 8). Aqueles que assumiam sua ambiguidade publicamente, como atitude de enfrentamento, acabaram se tornando símbolos da transgressão.

Ainda que Ney não se considere travesti, operações semânticas criativas e confrontativas paralelas se aliam nessas práticas artísticas. Como em outras práticas sexo-dissidentes, ‘as pinturas faciais, as danças sensuais, os adereços, o torço nu de Ney Matogrosso, a voz “feminina”, a androginia: tudo contestava os padrões estabelecidos ligados não apenas a comportamento de gênero e sexual, mas aos próprios limites da expressão humana como um todo’ (BAHIA, 2009, p. 21). Como enfatiza o músico e pesquisador Sergio Gaia Bahia, a atitude politizada de Secos & Molhados (1973-74) e de Ney Matogrosso, especialmente, consistia em usar o palco para contestar ‘tudo o que pudesse ser considerado como exemplo de “bons costumes” – atitude que atingia diretamente o viés conservador e patriarcal do regime autoritário’. A sua prática artística confronta diretamente o Brasil-machista, um país que leva na desde a sua origem colonial a violência contra toda a diferença, vista também como disfuncional e improdutiva.



FIGURA 1 – Ney Matogrosso no *show Matogrosso*, 1981

Fonte: Arquivo digital Marcia Hack

3 CONTRA AS DITADURAS

Mais que um ícone, Ney Matogrosso foi um dos orifícios de penetração a um corpo de práticas nesse processo cartográfico coletivo.⁴ Ney tem uma trajetória ímpar e extremamente produtiva como intérprete musical, performer e ator na cena artística brasileira. Desde o anos 1970, quando começa a se apresentar com o Secos & Molhados ele explora a prática criativa corporal em toda a sua potencialidade. A sua incursão na cena pública, no entanto, não acontecerá sem obstáculos e dificuldades: num território repleto de preconceitos e restrições comportamentais, seu trabalho inquietava fortemente o cenário artístico brasileiro mais conservador, sobretudo atores e cantores que acreditavam que a sua prática derrocava a moral de uma profissão que tanto tinha “lutado para ser reconhecida seriamente”. Ney comenta em entrevista:

Páginas enteras contra mí diciendo que yo era una vergüenza para el medio artístico, que los artistas habían tenido que pasar no sé cuantos años para ser aceptados en el seno familiar y venía yo a tirar todo eso a la basura. No sé lo que es que yo tiraba a la basura porque no había nada para ser tirado. Yo simplemente me manifesté tal como era. Es un derecho que tenemos, de ser como somos... (El Porteño, março 1986, p. 72).

Sua política estética desestabiliza as crenças de uma sociedade conservadora heteronormativa conduzida por tantos anos de ditadura. A maquiagem marcante, os figurinos extravagantes e os movimentos corporais contrastavam, já nos anos 1970, com o forte ambiente de censura, preconceito e violência que o próprio cantor enfrentou. A sua prática não consiste só numa apologia à criatividade vital, mas se atreve a enfrentar o que, na época, havia de mais reacionário nos comportamentos. Pretende afetar, sobretudo, aqueles sujeitos, setores sociais e institucionais que queriam impor limites rígidos e estritos para o comportamento com base na estrutura binária masculino-feminino para a sexualidade, a identidade e a sensualidade sexual, esta última só permitida para corpos de “bio-mulheres”.⁵ A voz de timbre pouco comum para “bio-homens” (contra-tenor/contralto), a criação artesanal própria e única dos elementos e vestuários usados em cada apresentação, a comoção despertada em cada interpretação extremamente precisa: a provocante desidentificação de gênero que Ney realiza nas suas apresentações públicas não pretendiam, no entanto, ser apenas um enfrentamento direto à sociedade machista, que define normas de comportamento estritas para dois gêneros, a fim de configurar papéis sociais hierarquizados, subalternizantes, produtivos e reprodutivos (FEDERICI, 2012). A desidentificação operada em seu trabalho artístico era (e ainda é) um convite à ousadia e à singularidade.

⁴ Há uma multiplicidade de artistas, historiadores, pesquisadores que está tratando de construir genealogias variadas para este conjunto de práticas de desobediência sexual e identitária a partir de diversos campos no Brasil, mas definitivamente não devemos procurá-los entre os “clássicos” críticos de arte. Em 2011, no encontro “Composições Políticas”, por exemplo, reuniu trabalhos de pesquisa cruciais, como o do artista e dançarino André Masseno, ou o do videasta Jorge Alencar. Disponível em: <<http://goo.gl/Mq6ZeZ>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

⁵ “Bio-homem” e “bio-mulher” são termos acunhados pelo filósofo Paul B. Preciado em sua obra *Testo Yonki* (2008) para assinalar a ficção da ideia de uma diferença sexual criada pelo discurso científico, uma ficção somato-política que encontra ressonância em todos os campos sociais de produção de discurso.



FIGURA 2 – Encarte distribuído no show Bandido, 1976

Um episódio na Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro, revela um pouco do que Ney Matogrosso representa no imaginário popular. Graças a um sistema prisional experimental que contava com longas horas de pátio, trabalho interno de padaria e cozinha, além da possibilidade de realizar eventos culturais – todas atividades organizadas e realizadas pelos próprios presos –, foi que se deu a votação plenária para selecionar a pessoa convidada para o Festival de Música de 1977. Os detentos foram unânimes na escolha. Ney Matogrosso representava para eles a liberdade, o corpo livre.

Por coincidência, nessa mesma época Ney ensaiava o repertório do álbum *Bandido* (1976), cujo título se relaciona com a canção “Bandido Corazón” da cantora Rita Lee, e, ao mesmo tempo, se relacionava com a sua própria carreira, “pois, de certa forma, ele mesmo representava um *bandido* em relação a uma organização social, *uma coisa estranha, aparte*” (VAZ, 1992, p. 19).

Num momento em que as identidades sexuais e os comportamentos estavam marcados pela ordem normativa imposta pela ditadura, não só política, mas também de gênero, a erotização do corpo oferecia uma ideia alternativa de liberdade para aqueles que estavam reclusos. O relato feito pela biógrafa Denise Vaz (1992) enfatiza:

Sem que o nome tenha algo a ver com o local do lançamento do disco, a primeira apresentação foi na penitenciária Lemos Brito do Rio de Janeiro, durante a abertura do Primeiro Festival de Música. Ney subia no palco para um público de duas mil pessoas, que com os olhos arregalados prestavam muita atenção naquele corpo magro, que não parava de se mover como uma serpente, e aquela voz aguda que cantava cada vez com mais liberdade, foi um sucesso tão grande que o artista teve que repetir o feito num show de Natal.

O show *Bandido* foi uma experiência excepcional na sua carreira por todo o carinho e reconhecimento que o artista recebeu ali. A revista VEJA (out. 1976, p. 109) cobre o evento e num gesto sensacionalista frequente, assinala que o artista sai da prisão com vários hematomas de beliscões. Essa foi a única vez que Ney se sentiu impelido a desmentir e discutir com a imprensa o relato sobre o seu *show* (ele não “perdia tempo” com os fatos falsos noticiados ou ofensas ao seu trabalho). A afirmação motivou uma carta-resposta à imprensa desmentindo a reportagem. A VEJA teve, então, que publicá-la e se desculpar publicamente pela matéria (VAZ, 1992, p. 20).



FIGURA 3 – “Ney Matogrosso: depois do show, beliscões”, VEJA, out. 1976
 Fonte: Arquivo pessoal Fernanda Nogueira

Num contexto repressivo, esse episódio acaba estendendo o antagonismo liberdade-encarceramento para o corpo. A reivindicação dos presos estava relacionada tanto com a auto-identificação e as políticas de subjetivação identitárias – tão fortemente confrontadas no trabalho de Ney Matogrosso –, quanto com uma demanda contra o encarceramento, fosse ele espacial ou físico, conectado a um sistema normativo binário de gênero que define e enclausura de antemão as possibilidades criativas de um corpo. A sua performance tratava de reivindicar a abolição da prisão, intervir em qualquer território carcerário, subverter ali a forma de vida de pessoas reclusas, e também refletir a respeito do processo de construção da marginalidade, qualquer que fosse ela. Da mesma forma, o trabalho de Ney não se posicionava simplesmente contra a prisão como elemento

metafórico de uma ordem ditatorial de comportamento. A sua proposta libertária chega a inaugurar novas formas do que se possa considerar político, e, por este motivo, chegava a ser literalmente uma afronta para o regime militar.

Na segunda metade dos anos 1970, Ney sabia que era vigiado por agentes do DOI-CODI a cada *show* que fazia (VAZ, 1992, p. 32). O fato de o considerarem subversivo só confirmava que ele tinha conseguido o que esperava. A censura de idade aplicada aos seus shows começou sendo estipulada para 14 anos, aumenta para 16 anos e logo para 18. Mas à medida que a censura ia aumentando, ele ousava mais. “As loucuras nas apresentações cresciam junto com a proibição” (VAZ, 1992). Ele estava, inclusive, na lista daqueles artistas que eram proibidos de entrar na cidade de Brasília na época. Mas o que impediu que ele literalmente “desaparecesse de cena” foi, por um lado, a fascinação que despertava nas crianças, e, por outro, a grande receptividade do público em cada canto do país.

4 QUESTIONAR AS FRONTEIRAS ENTRE O MASCULINO E O FEMININO

Ney notava que havia uma disputa constante pelos signos que representavam o “marica” em uma generalização condenatória. Nos anos 1960, essa condena recaía sobre os homens que mostravam o pé, logo passou a incidir sobre aqueles que mostravam o ombro (VAZ, 1992, p. 23). Essa arbitrariedade o revoltava, e foi se transformando em vontade de destacar precisamente esses signos estigmatizados no seu “campo de batalha”. Perguntavam-se, por exemplo, se aquela voz era masculina ou feminina. E quanto mais levantavam esse tipo de dúvida, mais ele sabia que estava cumprindo o seu objetivo. No palco, ainda com Secos & Molhados, diversas vezes simularia transas com João Ricardo, outro membro do grupo, que o agarrava por trás e ficava se movendo. Mas a seriedade com que fazia tudo aquilo e a falta de leveza desconcertava as expectativas daqueles que estavam prontos para lançar a fatídica pergunta classificadora e condenatória: “É marica, ou não?” Seu projeto era, claramente, diluir aquelas fronteiras estanques entre o masculino e o feminino nos mais mínimos gestos. Questionar qualquer autoridade que pretendesse estabelecer essas fronteiras. E a defesa desse posicionamento exigia um ataque artisticamente agressivo.

As roupas iam diminuindo gradualmente de tamanho, e ao tratar de romper limites, ele reivindicava para si o rebolado e a sensibilidade confinados ao universo feminino. Com materiais, tecidos e enfeites que ia encontrando aleatoriamente ou que lhe davam de presente, ele ia criando artesanalmente o seu próprio corpo e os personagens que incorporava. Desde o início da sua trajetória, o seu rosto já aparecia transformado pela maquiagem. Sua máscara incorporada de confrontação e defesa, criada a partir do seu próprio trabalho com purpurina, combinada com as roupas de tecidos não usuais, broches e enfeites, despertavam a multidão do torpor vivido naquele momento, e atiçavam o imaginário em direção a uma potência pós-identitária do corpo até então desconhecida pelo grande público. O artista Bené Fonteles aponta: “A cara pintada não fingia ser uma máscara. Esta também revelava dezenas de personagens que exalavam do corpo inteiro que cantava” (FONTELES, 2002, p. 39). Para Ney, estar sem máscara era estar “à paisana”, sem esse elemento de combate sempre singular. Incorporar um personagem significava efetivamente vivê-lo na própria pele.

No espetáculo *Homem de Neanderthal* (1975), Ney levava no rosto uma máscara em forma de bico de pássaro [que] completava o figurino preparado para a música de abertura (da qual o show tomava o nome) e a tirava no final dessa interpretação, junto com o colete. Para substituí-los, só as pulseiras de crina de cavalo, coladas nos braços e nas pernas e misturadas com os enfeites de dente de animais. E era exatamente nesse momento da entrada em cena quando Ney sentia uma forte ligação com o que, imaginava ele, seria um ancestral. [...] [No show *Bandido* (1976)] a maquiagem, em lugar de esconder todo o rosto, passou a destacar determinados pontos, como os olhos e a boca, para facilitar a visão de uma cara até então camuflada. (VAZ, 1992, p. 114).



FIGURA 4 – Luis Fernando Borges da Fonseca, ensaio fotográfico *Homem de Neanderthal* para o LP *Água do Céu-Pássaro* de Ney Matogrosso. Figueiras / Restinga da Marambaia, Rio de Janeiro, 1975.

Fonte: Arquivo digital Marcia Hack

Cada nova cara, um novo personagem encarnado, uma nova epistemologia sensível. Um modo de se comportar inesperado. A máscara o impulsava a liberar um comportamento imprevisível durante aquela repressão social vivida (NOGUEIRA *et al*, 2012, p. 186-188). E dava asas a um corpo coletivo marcado pela repressão governamental e pela auto-censura. Diz Ney, “eu só consigo ver o coletivo. Para mim, o que é particularmente meu é o meu trabalho e a minha manifestação, que me mantém conectado a muita gente” (FONTELES, 2002, p. 227).

Ainda que lhe incomodasse o fato de ser chamado de “bicha”, Ney se interessava por tirar proveito disso e provocar uma espécie de atração que mobilizasse as pessoas. O palco era o espaço de onde fazer emanar e propagar uma energia sexual que contagiasse a todos os gêneros e idades. A sua atuação despertava uma espécie de homossexualidade “molecular” (GUATTARI, 2004) capaz de transviar os sentimentos, re-projetar os afetos, e contradizer inclusive as faixas etárias que

estratificam as relações. E, ainda que as notícias na imprensa que comentavam o trabalho não fossem capazes de ir além da identificação da androginia, não havia coerência e definição capaz de abarcar seu corpo, sua obra.

Por meio da ironia, da paródia, da malícia e da perversão, o seu trabalho se posiciona contra as matrizes classificatórias estanques. Dessa mesma forma agiam o Dzi Croquettes desde 1972.⁶ Mas talvez, diferentemente do Dzi, que trabalhava, sobretudo, a partir da paródia, Ney pretendia incitar uma composição estética independente de papéis e gêneros já codificados. Seu trabalho não faria uma paródia de Hitler, ou de uma freira, e outras figuras que Dzi trouxe para os palcos. Precisamente por isso ele sempre negou que seu trabalho fosse de caráter travesti. No *Homem de Neanderthal* (1975), por exemplo, ele se constrói metade bicho, metade gente, jogando com essa ideia de natureza em estado puro em contraposição ao “civilizado”, não para reivindicar o retorno a um estado primeiro, mas re-criar antropofagicamente esse imaginário e, assim, dar vida a novas identidades que chocassem inclusive com a tradição carnavalesca. Ou ainda no *video-clip* “Um índio” (Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 1980), em que Ney Matogrosso veste um figurino de metal com características futuristas para elaborar artificialmente a figura do nativo e apontar para uma “utopia suprimida”, ou “re-coberta” na América. A questão indígena em suas performances já não funcionará como a busca do retorno a uma identidade essencializada e idealizada, mas transformada.

⁶ Fundado pelo estadunidense Lennie Dale e o artista e pensador brasileiro Wagner Ribeiro, a hipnótica sensualidade de treze membros do grupo Dzi Croquettes revolucionou os palcos no Brasil e na Europa, atraindo a atenção, por exemplo, de Liza Minnelli, que se converteu na madrinha do grupo para todo tipo de questões. O grupo confrontava a ditadura de uma forma bem singular: burlando-se criticamente do sistema de valores e costumes que foram construídos com “verdades brasileiras” naquela década de repressão. Através da ironia, defendiam a ruptura com os tabus sociais e sexuais, buscando novos canais de expressão, circulação e afetividade. O grupo marca o cenário artístico brasileiro nos anos 1970 de forma articulada com a contra-cultura, a criação coletiva e o teatro vivencial. O poder artístico explosivo do grupo e sua política revolucionária são sentidas ainda hoje no panorama cultural. Ver o documentário: Tatiana Issa & Raphael Alvarez, *Dzi Croquettes*, Brasil, 2009, 110 min.



FIGURA 5 – Still da gravação feita pela Radio Télévision Suisse Romande (RTSR) do show de Ney Matogrosso no 17º Festival de Jazz de Montreux, 9 de julho de 1983. A imagem mostra o momento em que o artista Keith Haring, convidado para produzir o poster do evento, desenha o cantor numa tela, que ele presenteia a Ney no final no final.

Fonte: Arquivo digital Marcia Hack

Se o carnaval midiático está popularmente marcado, ou pelo menos nas suas raízes, pela inversão de papéis, sejam eles sociais, de gênero ou raciais, Ney Matogrosso vai, inclusive ali, tratar de romper com as expectativas. Sua política está em tomar a carnavalização como um procedimento para desconstruir os papéis fixos, as identidades sociais, sexuais ou artísticas e desfazer os binarismos identitários que marcam a episteme ocidental. Se para Hélio Oiticica (1972) o lema era “experimentar o experimental”, poderíamos dizer que Ney opera uma “carnavalização do carnaval”, desconstruindo as identidades e transformando elementos disponíveis e conceitos supostamente conhecidos em procedimentos de trans-formação singular. O espectro deste *slogan* se propaga por todo o seu trabalho.

5 POLÍTICA EXISTENCIAL X POLÍTICA PARTIDÁRIA

Em plena ditadura militar, pós implantação do Ato Institucional n. 5, em 1968, que suprimia os direitos da população e reforçava a vigilância sobre as artes e a imprensa aparece Ney Matogrosso. Desde Secos & Molhados, a atitude contestadora consistia em apontar para novas formas de vida para combater a(s) ditadura(s), sem se aferrar a uma ideologia político-partidária. A política da sua atuação estava em contestar, naquele cenário, tudo o que pudesse ser considerado um exemplo de “bons costumes”, para atingir diretamente o conservadorismo e o paternalismo do regime autoritário.



FIGURA 6 – Entrevista em *El Porteño*, março 1986

Fonte: Arquivo pessoal Fernanda Nogueira

Na entrevista feita pelo artista Bené Fonteles para o corpo da publicação *Ney Matogrosso: ousar ser* (2002), Ney Matogrosso comenta sobre a época de Secos & Molhados:

Aquilo era o Brasil, um país machista, vivendo aquela situação de extrema violência da ditadura. Então, eles podiam ser muito agressivos comigo se eu não fosse com eles primeiro. (p. 100) [...] eu recebia recados como: ‘Você está passando dos limites!’. Quanto mais recados me mandavam, mais louco eu ficava. Eles queriam me proibir na televisão por causa da androginia. [...] Não sei o que eu estava pensando naquele momento, mas sabia perfeitamente ao que [o censor] estava se referindo. Era o olhar muito incisivo, olho no olho com o espectador em casa. Isso foi uma coisa subvertida por nós, porque esse olhar não existia na televisão. (p.103) [...] eu estava sempre dizendo: “olha, todos podemos. Eu ousei e estou realizando. Portanto, ousem! Este era o recado sutil que eu dava, mas não podia dá-lo claramente, e buscava passar nas entrelinhas: ousem, façam, sejam, não se contentem, não se satisfaçam com a minha manifestação. (p. 157) [...] Aquilo que eu explicitamente mostrava estava permitido somente às mulheres. Homem não podia ter sexualidade. (p. 158) [...] **Qual era a posição política fundamental frente ao mundo?** Exercitar a minha liberdade existencial. **E você foi cobrado pelos radicais da esquerda?** Sim. Me mandavam recados perguntando se eu queria informar ou somente entreter as pessoas. Eu dizia: “Vocês não estão entendendo nada!” Desde o seu ponto de vista, se eu não dissesse: “Abaixo à ditadura!” ou “Viva Che Guevara!”, não estava fazendo política. [...] Minha simpatia sempre foi com a esquerda, mas sabia que ela não estava preparada para entender um tipo de manifestação como a que eu propunha. A esquerda não tinha, e ainda não tem, uma mentalidade aberta. (p. 169)

E esclarece, mais recentemente, na revista *Caros Amigos* (junho 2008):

Durante a ditadura só existia uma alternativa: se estava a favor ou contra. E aqueles que estavam contra acreditavam que o correto era ser guerrilheiro. Eu não me via em nenhuma destas opções. Preferia estar aqui, vivendo de modo ofensivo a eles, e sim os ofendia, eu sei, via nas suas reações. [...] O movimento gay quer o seguinte: me cobram porque eu não me conformo de ser um estandarte gay, e não vou aceitar jamais ser um estandarte do que quer que seja. Me interessam muitas coisas. Quero ter liberdade de me expressar sobre tudo o que me incomode e me interesse. (p. 32)

Em depoimento para a revista *Playboy* (maio 1981), Ney diz afirma:

Não estou ali para reprimir, mas para des-reprimir [...]. As pessoas podem ser hétero, homo, bi ou quem sabe, trissexual, o que queiram! Careta é querer regular o comportamento. Se vamos lutar contra o preconceito, deve ser contra todos eles. [...] O poder de me manifestar. Isso é o que eu quero. Mas o poder de controlar as pessoas não me interessa. (p. 30)

Em um trecho no *Canal Livre*, um programa de televisão realizado com Ney em 1981, o psicanalista Eduardo Mascarenhas afirma que Ney estava contribuindo para mudar o *status quo*. Para Mascarenhas, Caetano e Ney são

precursores de um modo de se posicionar na arte, utilizando o corpo e rompendo aquelas diferenças taxativas entre o masculino e o feminino. São mensageiros e profetas de uma nova organização social, de uma nova organização artística, e que provavelmente é algo que deve se desdobrar e ser extremamente comum nos anos 2000. A medida que o homem deixa de ser tão homem e a mulher deixa de ser somente uma mulher, como na época vitoriana; existe toda uma revisão da sexualidade, que nós começamos a ver mais intensamente presente nas novas gerações. (VAZ, 1992, p. 142-143)

As pinturas na cara, a dança sensual, os enfeites, o peito à mostra, a voz codificada como feminina, e a própria androginia contestavam os padrões estabelecidos ligados não somente aos comportamentos normativos sexuais e de gênero, mas com respeito aos limites da expressão humana

(BAHIA, 2009, p. 21) e os seus múltiplos instrumentos de contestação às ordens impostas, às ditaduras (re)veladas, e às cárceres simbólicas e reais.

Ney marca posição tanto contra esquemas sexuais, quanto contra esquemas identitários essencialistas e puristas – raciais, nacionalistas, territorialistas, religiosos, etc. – para oferecer um caminho alternativo de desobediência descarada, muito além da dimensão espetacular frequentemente construída pelos meios de comunicação de massa, o que constitui, sem dúvida, um caso ímpar de inserção e intervenção nos canais midiáticos *mainstream*.

A música foi esse corpo através do qual ele conseguiu intervir no imaginário e nos comportamentos. Em 2008 lançou um box com todos os álbuns da primeira metade da sua carreira, intitulado, não por acaso, *Camaleão* – não porque se adapte a uma situação, mas porque se transforma respondendo a cada momento –. E, em 2011, lança *Metamorfose* com a segunda metade da sua produção até então. Deixo a conclusão, ou a abertura dessa discussão, para a interpretação que ele faz da canção “Inclassificáveis”, composta por Arnaldo Antunes, que dá nome ao álbum e é interpretada na *tour* de 2008:

INCLASSIFICÁVEIS

americanataís yorubárbaros.

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

somos o que somos
inclassificáveis

que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores,

orientupis orientupis
ameriquítalos luso nipo caboclos
orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

não há sol a sós

somos o que somos
inclassificáveis

egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarrosados mesticigenados
oxigenados debaixo do sol

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,

não há sol a sós

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos



FIGURA 7 – Ney Matogrosso no *show* Inclassificáveis, no Canecão Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 2008. Foto: Marcia Hack

Fonte: Arquivo digital Marcia Hack

Uma vez mais: Ney Matogrosso transgride. Na época da ditadura militar, quando o patriarcalismo e o machismo se apoderam na máquina política com ações anti-democráticas e leis arbitrárias, práticas artísticas como a de Ney foram cruciais para dismantelar o sistema repressor, impulsionando um movimento de singularidade dos corpos e comportamentos. A sua prática poética e política continua confrontando o inconsciente colonial repressivo, medroso, moralista, pudoroso e assassino da “sociedade brasileira”. A desconstrução identitária, sexual e de gênero que ele opera, contra qualquer tipo de padrão classificatório ou comportamental, subverte a herança colonial e suas esferas de controle para inaugurar epistemologias sensíveis periféricas: outras (e múltiplas) estéticas

da dissidência e formas singulares locais de se fazer política, situadas, neste caso, nos mapas das expressões artísticas *queer* / kuir que nunca se nomearam como tal...

Barcelona, novembro de 2012 / Viena, agosto de 2016.

REFERÊNCIAS

ANTICH, Xavier *et al.* **De animales y monstruos**. Barcelona: MACBA, 2011.

BAHIA, Sergio Gaia. **Ney Matogrosso**: ator da canção. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

BLONDEAU, Olivier; WHITEFORD, Nick Dyer; VERCELLONE, Carlo *et al.* **Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva**. Madri, Traficantes de Sueños, 2004. 152 p. Disponível em: <<http://goo.gl/ryaGFA>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

CHEVRIER, Jean-François. “Poéticas del documento” (entrevista), boletim *Agenda*. Barcelona: MACBA, 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/KhC26c>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FEDERICI, Silvia. **Revolution at point zero**. Housework, reproduction, and feminist struggle. Nova York: PM Press, 2012. 201 f. Disponível em: <<http://goo.gl/eJI9US>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FONTELES, Bené. **Ney Matogrosso: ousar ser**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: SESC, 2002, p. 39.

GREEN, James N. A luta pela igualdade: desejos, homossexualidade e a esquerda na América Latina. **Cadernos AEL - Homossexualidade: Sociedade, Movimento e Lutas**, Campinas, SP n. 18-19, 2003, p. 17-39. Disponível em: <<http://goo.gl/QRsRb2>>. Acesso em: 15 ago. 2016. ISSN 1413-6597.

GUATTARI, Félix. **Plan sobre el planeta**. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares. Madri: Traficantes de Sueños, 2004. 131 p. Disponível em: <<http://goo.gl/FxihhD>> Acesso em: 15 ago. 2016.

MATOGROSSO, Ney. **Inclassificáveis**. Produzido por João Mário Linhares. Fotos de capa e contracapa: Ary Brant. Projeto Gráfico: Monica Martins. Manaus: EMI, 2008. 1 DVD (1h 51 min.), son., color. Disponível em: <<http://goo.gl/Dc9ma8>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

MIGNOLO, Walter (Org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2008, p. 07-12. Disponível em: <<http://goo.gl/SPqUUD>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

NEY Matogrosso: depois do show, beliscões, **VEJA**, São Paulo, SP, n. 425, 27 out. 1976, p. 109. ISSN 0100-7122.

NOGUEIRA, Fernanda *et al.* Máscaras. Em: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latin set. a**. Madri: MNCARS, 2012, p. 186-188. Disponível em: <<http://goo.gl/TRmRMj>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

OITICICA, Hélio. “Experimentar o Experimental”. Mimeo, 1972, 6 p. Itaú Cultural - Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=362&tipo=2>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PASCUETO, Cinthia; JUNIA, Raquel; MELO, Tamara *et al.* “Entrevista sem frescura. Ney Matogrosso abre os armários que nunca abriu em público: política, sexo, amor entre homens, drogas, velhas brigas, tratamento com a mídia – o artista que figura entre os maiores e mais queridos *show-men* do país não se recusou a falar de nada para nós”, **Caros Amigos**, São Paulo, SP, ano XII, n. 135. jun. 2008. ISSN 1414-221X.

PLAYBOY entrevista Ney Matogrosso. Uma conversa franca sobre hétero, homo, bi e trissexualismo com o cantor mais desejado do Brasil pelas pessoas de um sexo ou de outro ou de ambos, **PLAYBOY**, Rio de Janeiro, n. 70, mai. 1981, p. 27-30. ISSN 0032-1478.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonki**: sexo, drogas y biopolítica en la era farmacopornográfica. Madri: Espasa Calpe, 2008. 328 p. Disponível em: <<http://goo.gl/4kdeGX>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Perder a forma humana. Uma imagem sísmica dos anos 80 na América Latina. Tradução de Fernanda Nogueira. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, RJ, v. 02, n. 21, p. 220-232. dez. 2012. Disponível em <<http://goo.gl/8JE9HL>>. Acesso em: 15 ago. 2016. ISSN 1981-9897.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da Cafetinagem, **EIPCP**, nov. 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: 30 jul. 2010.

TREVISAN, João Silvério. “VIOLÊNCIA - São Paulo: a guerra santa do Dr. Richetti”, **Lampião da Esquina**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 26, jul. 1980, p. 18.

URICH, Silvia; ECHEPARE, Roberto. Ney Matogrosso: “No quiero política partidaria, quiero política existencial”, **El Porteño**, Buenos Aires, Argentina, v. 05, n. 51, p. 71-73. mar. 1986.

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

VINDEL GAMONAL, Jaime. **Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001**. 2010. 555 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Filosofía e Letras, Universidade de León, León, Espanha, 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/SvAe6x>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ZANATTA, Elaine Marques. Documento e identidade: o Movimento Homossexual no Brasil na década de 80, **Cadernos AEL**, Campinas, n. 5/6, p. 193-220. 1996-1997. Disponível em: <<http://goo.gl/r3WZTZ>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

FERNANDA NOGUEIRA

Pesquisadora, tradutora e crítica literária

Red Conceptualismos del Sul - RedCSur - <https://redcsur.net>

Doutoranda nos departamentos de Teoria da Arte, Estudos Culturais e Prática Artística da Academia de Belas Artes de Viena, com o apoio da CAPES.

E-mail: ffmnogueira@gmail.com**Recebido em:** 15/08/2016**Aprovado para publicação em:** 31/10/2016

A primeira versão deste texto foi apresentada em castelhano na mesa “Maricas, bollos, cutres y flamencas contra la dictadura” do seminário *Campceptualismos del Sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad*, organizado por Paul B. Preciado no Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) nos dias 19 e 20 de novembro de 2012. O seminário contou ainda com a participação de Aimar Arriola, Alex Brahim, Max Jorge Hinderer Cruz, Miguel A. López, R. Marcos Mota, Alicia Navarro, Paul B. Preciado e Marc Siegel.

Como citar este documento:

NOGUEIRA, Fernanda. Metamorfose ambulante A desidentificação carnavalesca de Ney Matogrosso na militadura brasileira. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 769-788, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646425>>. Acesso em: 16 nov. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646425>.
