

# SANGUE LATINO NO PALCO: NUANCES DE DECOLONIALIDADE NA ARTE DE NEY MATOGROSSO

LATIM BLOOD ON THE STAGE: NUANCES OF DECOLONIALITY IN THE ART OF NEY MATOGROSSO

Roberto Remígio Florêncio<sup>92</sup>

Pedro Rodolpho Jungers Abib<sup>93</sup>

**RESUMO:** No presente manuscrito, propomos discutir a performance artístico-musical do cantor Ney Matogrosso, ao longo de seus 45 anos de carreira no cenário da música popular brasileira, em que foram lançados 35 discos com vendagem superior a 25 milhões de cópias. Analisamos o compromisso estético decolonial do artista ao perceber seu discurso em defesa da cultura latino-americana, dos povos nativos e de sua performance inovadora nos palcos, quando lida com questões ligadas à liberdade sexual, androgenia e quebra de tabus. Para isso, apresentamos uma crítica da performance do artista à luz das teorias decoloniais e o seu posicionamento contrário ou, pelo menos, alheio às culturas europeias e norte-americanas. Como material de verificação, buscamos desenvolver uma análise crítico-descritiva utilizando a obra *Sangue Latino*, considerada pela crítica especializada o maior sucesso da carreira do artista (CUNHA, 2013) e por tematizar os principais elementos decolonizadores da Epistemologia do Sul (QUINJANO, 2005). Por fim, apontamos nuances como elementos comprobatórios da ideologia interpretativa e do posicionamento crítico do artista em relação ao fazer-se artista brasileiro, sul-americano, tupiniquim, pós-moderno e liberto de rótulos e classificações genéricas e redundantes da imposição globalizante, da modernidade, do tradicionalismo e do hegemônico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música Popular Brasileira; Teoria Decolonial; Performance Artístico-musical.

---

<sup>92</sup> Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia – Brasil. Doutorando em Educação na Universidade Federal da Bahia – Brasil. Professor do Instituto Federal do Sertão Pernambucano – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3590-9022>. E-mail: [betoremigio@yahoo.com.br](mailto:betoremigio@yahoo.com.br).

<sup>93</sup> Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral na área de Ciências Humanas na Université Paris-Ouest Nanterre la Défense – França e na Universidade de Lisboa – Portugal. Professor Adjunto da Universidade Federal da Bahia – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4868-2074>. E-mail: [pedrabib@ufba.br](mailto:pedrabib@ufba.br).

**ABSTRACT:** In the present manuscript, we propose to discuss the artistic-musical performance of the singer Ney Matogrosso, throughout his 45-year career on the stage of Brazilian popular music, in which 35 discs with more than 25 million copies were bandaged. The artist's decolonial aesthetic commitment was analyzed by perceiving his discourse in defense of the Latin American culture, of the native peoples and their innovative performance in the scenarios, when dealing with issues related to sexual freedom, andropia and bankruptcy of taboos. To do this, we present a critique of the artist's performance in the light of colony theories and their opposite positioning or, at least, alien to European and North American cultures. As a verification material, we deepened an analysis using the work *Sangre Latino*, considered by the specialized critic to be the greatest success of the artist's career (CUNHA, 2013) and to thematize the main decolonizing elements of the Epistemology of the South (QUINJANO, 2005). Finally, we point to nuances as proof elements of the interpretative ideology and the critical positioning of the artist in relation to becoming a Brazilian, South American, Tupiniquim, postmodern and liberated artist of labels or of the generic and redundant classifications of the globalizing imposition of the globalizing imposition modernity, traditionalism and hegemonic.

**KEYWORDS:** Popular Brazilian Music; Decolonial Theory; Artistic-musical performance.

## 1. INTRODUÇÃO

O cenário da música popular brasileira nunca foi tão profícuo como nas últimas décadas do século XX. E, assegurada pelas letras com mensagens imponentes e necessárias da década dos grandes festivais (1960), que desabrochou de forma magistral no movimento da Tropicália (1968), a música produzida nos anos posteriores nunca mais foi a mesma: as letras passaram a ter responsabilidades sociais e as melodias buscavam um novo ritmo, único, diferenciado, brasileiro.

Em meio a esse cenário de conflitos instrumentistas (a polêmica guerra contra as guitarras elétricas) e vocais (o auge do “*canto falado*” da Bossa Nova em detrimento dos grandes cantores “*dó de peito*” da Era do Rádio), surge uma figura sem precedentes na história da MPB<sup>94</sup> e sem seguidores expressivos por

---

<sup>94</sup> Denominamos MPB a música produzida no Brasil e convencionada pela maioria dos críticos musicais, como Tárík de Souza, Nelson Motta e Rodrigo Four, um amálgama de ritmos, principalmente identificada na era do nacionalismo cultural pós-golpe de 1964, diferindo do conceito da pesquisadora Oneyda Alvarenga (1970), em que a Música Popular Brasileira fazia alusão aos ritmos folclóricos. Segundo a maioria dos pesquisadores, a sigla MPB se consolidou a partir da década de 1970.

bastante tempo<sup>95</sup>: Ney de Souza Pereira, com 30 anos, à frente de uma banda exótica chamada *Secos e Molhados*. Segundo Albin (2006), a própria banda não aceitava rótulos, pois fazia tanto rock quanto o que se convencionou a chamar de MPB.

O presente manuscrito propõe-se a discutir a performance artístico-musical do intérprete-dançarino Ney Matogrosso<sup>96</sup>, ao longo de seus 45 anos de carreira no cenário musical brasileiro, em que foram lançados 35 discos com vendagem total de quase 30 milhões de cópias, entre os formatos LP, K-7, CD e DVD, desde 1973 (MATOGROSSO, 2017). Defende-se o compromisso estético e político decolonial do artista ao perceber seu discurso em defesa da cultura latino-americana, dos povos nativos e de sua performance inovadora nos palcos, quando, em suas interpretações vocais e gestuais, ao lidar com questões de liberação sexual, androgenia e quebra de tabus, que sempre permearam sua história artística.

Para além disso, defendemos o posicionamento contra-hegemônico do artista, o que corrobora as ideias de valorização de povos historicamente excluídos e critica a segregação cultural, na qual o Hemisfério Sul tem sido referenciado como periférico, excluído e/ou apenas consumidor de fenômenos culturais denominados “*globais*”. Para isso, apresentamos uma análise da

---

<sup>95</sup> Apenas na atual década (a partir de 2012) começam a surgir cantores, declaradamente homossexuais, de vozes agudas e com performances de palco e vestuário similares aos de Ney Matogrosso. Desta leva de jovens artistas estão Jonhy Hooker, Jaloo e Felipe Kato, segundo a Revista Rolling Stones Brasil (2018).

<sup>96</sup> Ney de Souza Pereira nasceu na cidade de Bela Vista (antigo Mato Grosso), atual Mato Grosso do Sul, em 1 de agosto de 1941. De família tradicional, abandonou tudo para viver como *hippie* nos anos 1960 perambulando por grandes cidades brasileiras, vendendo artesanato hippie. Foi entre o Rio de Janeiro e São Paulo que se tornou conhecido ao entrar no circuito artístico underground, fazendo performances de declamação, música e dança nas ruas, até ser convidado para fazer parte de um projeto poético-musical que viria a ser o grupo *Secos e Molhados*, em 1971. [www.mundodemusicas.com/tag/ney-matogrosso-site-oficial](http://www.mundodemusicas.com/tag/ney-matogrosso-site-oficial) acessado em: 03 de dez. de 2018.

música *Sangue Latino*<sup>97</sup> (GRAVODISC/CONTINENTAL, 1973), a partir de uma ótica decolonial, ao tempo em que defendemos a performance artística do cantor como pertencente a esse processo de composição político-cultural, ao se posicionar contrário, e muitas vezes alheio, às culturas mundialmente dominantes, como as europeia e norte-americana. Por fim, apontamos nuances como pistas ou elementos comprobatórios da ideologia e do posicionamento crítico do artista em relação ao fazer-se artista brasileiro, sul-americano, tupiniquim, pós-moderno e liberto de rótulos e de classificações genéricas e redundantes da imposição globalizante que a modernidade e o imperialismo hegemônico tradicionalmente têm imposto sobre os países e culturas denominados de Terceiro Mundo.

## 2. ARTE E CULTURA NO CONTEXTO DO PENSAMENTO DECOLONIAL

A arte, mais que uma atividade humana de caráter subjetivo, tem sido instrumento de posicionamento sociocultural. Seguindo as ideias de Canclini (2008), desde as civilizações mais remotas da história da humanidade, e em lugares quase inóspitos, a arte parece ter sempre feito parte da vida do ser humano, indicativo de vida, de realidades e de perspectivas. Nos nossos dias, pelo caráter econômico necessário à produção canônica das artes, as manifestações artísticas têm apresentado cada vez mais um caráter hegemônico de dominação globalizante que, muitas vezes, mortifica culturas e povos em uma pirâmide de poder em que a base, representada pelo Hemisfério Sul do planeta e os seus países colonizados, é quase totalmente ignorada pelo poder hegemônico da produção euro-estadunidense, muitas vezes imposta pelo

---

<sup>97</sup> A música "*Sangue Latino*" é uma composição de Gerson Conrad (integrante do grupo *Secos e Molhados*) e do poeta e roteirista Paulinho Mendonça e, segundo o próprio letrista, a canção alude à condição dos latino-americanos em relação à invasão sofrida pelos povos pré-coloniais, os 'descaminhos' da América do Sul e Central em relação à essa colonização, mas também à capacidade de resistir.

imperialismo socioeconômico em detrimento do poder popular ou da qualidade estética.

A constituição mútua do Norte e do Sul e a natureza hierárquica das relações Norte-Sul permanecem cativas da persistência das relações capitalistas e imperiais. No Norte global, os ‘outros’ saberes, para além da ciência e da técnica, têm sido produzidos como não existentes e, por isso, radicalmente excluídos da racionalidade moderna. (CANDAU e OLIVEIRA, 2010, p. 44)

Aqui, apontamos também uma distinção entre o canônico e o popular e, acordamos em defender a arte musical e cênica de Ney Matogrosso enquanto representação de uma cultura popular, em uma miscigenação comum aos fenômenos artístico-culturais a partir da modernidade. Canclini (2008) sinaliza essa capacidade ao afirmar que as convenções de oposição, como tradicional e moderno ou canônico e popular, desaparecem no hibridismo cultural. Por essa razão, Hall (1997; 2009) afirma que conceituar o termo “popular” é tão complexo como o definir a palavra “cultura”, por isso, abrimos mão da carga ideológico-marxista para nos apropriar desse termo (popular) no sentido lato, que aqui ganha contornos de popularidade, de aceitação e/ou de reconhecimento público. Visto que a música é consideravelmente a modalidade artística mais “consumida” no país e o cantor Ney Matogrosso figura entre os artistas mais longevos e atuantes do cenário da música brasileira contemporânea (ALBIN, 2006).

A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista – já formada – pode simplesmente ser “expressa”. Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser constituído. É por isso que a cultura popular importa. (HALL, 2009, p. 246)

O que pretendemos demonstrar é que manifestações artísticas, assim como práticas culturais, podem (e devem) ser compreendidas como práticas de descolonização, bem como elementos de “resistência, conscientização e educação libertadora, para aqueles que buscam fortalecer esse projeto decolonial em construção” (ABIB, *no prelo*). Segundo Abib (*idem*), “o Pensamento Decolonial tem se desenvolvido em vários países afetados pelos processos de colonização, sobretudo na América Latina”.

Podemos dizer que todo o projeto da modernidade se constituiu a partir das bases epistemológicas e filosóficas da colonialidade. A produção e os conceitos das ciências, das artes e, conseqüentemente, da cultura aceita como universal estão na Europa e, mais recentemente, nos Estados Unidos da América, e se colocam como modelos únicos, universais e, baseando-se nas palavras de Boaventura Sousa Santos (2009), Abib é categórico ao afirmar que “o projeto de modernidade que se instaurou a partir do modelo de colonialismo não foi mais que um epistemicídio<sup>98</sup> violento e devastador”.

Outros autores além de Santos (2009), Abib (2018) e do sociólogo peruano Anibal Quijano (2005), discutem sobre as diferenças entre colonialismo e colonialidade, apresentando-nos seu caráter ideológico: o primeiro termo está para o campo geo-histórico da colonização, enquanto o segundo está mais voltado aos poderes ideológicos historicamente impostos. Para Maldonado-Torres (2007), principal construtor da teoria aqui defendida, a ideia de colonialismo está ligada ao poder econômico, militar, jurídico e

---

<sup>98</sup> O termo “epistemicídio” muito utilizado na obra do sociólogo português Boaventura Souza Santos (2009), se refere às práticas de invisibilização das culturas dominadas e subjugadas pelo processo colonial, fazendo com que os saberes provenientes dessas culturas sejam considerados “inexistentes”.

político que uma nação exerce sobre outra, enquanto que a colonialidade é mais profunda e atinge as mentalidades dos povos colonizados. Segundo o autor,

A colonialidade se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131)

O colonialismo, dessa forma, vai muito além de uma imposição política, militar, jurídica ou administrativa: ele consegue se entranhar na vida cotidiana dos povos subjugados e sobrevive apesar da descolonização ou da emancipação das colônias latino-americanas, asiáticas e africanas nos séculos XIX e XX, e, na mente da coletividade, recebe o *status* de colonialidade. Termo sobre o qual Quijano (2005) faz alusão à invasão do imaginário do outro, ou seja, sua ocidentalização. Mais enfaticamente, o autor fala a respeito de um discurso que se insere no mundo do colonizado. Nesse sentido, conforme o autor, o colonizador destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as crenças, a espiritualidade, as imagens do colonizado, impondo-lhes novos elementos e construindo-lhes novas culturas. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação pelo “esquecimento” programado de processos históricos não-europeus.

O Pensamento Decolonial, enquanto poderosa construção teórica encarnada nas lutas sociais dos povos colonizados, que mais e mais ganha força nos tempos atuais, se baseia na luta pela decolonialidade do *poder*, do *saber* e do *ser*, como três importantes eixos onde a colonização se instaura. Emerge assim, como poderosa forma de contestação a essa lógica imposta pela modernidade aqui criticada,

no sentido de buscar a construção de outra lógica, proveniente do pensamento, da experiência, das lutas, das crenças, dos valores e dos sistemas simbólicos dos povos latinoamericanos, africanos e asiáticos, contestando as concepções de que diversos povos não ocidentais seriam não modernos, atrasados e não-civilizados. (ABIB, *no prelo*)

O pensamento decolonial tem exercido um impacto importante no debate sobre educação no Brasil nos últimos anos, sobretudo porque, conforme Candau e Oliveira (2010), coloca no centro da discussão a questão sobre a necessidade da construção de um projeto de emancipação epistêmica, que é nada mais do que a coexistência de diferentes *epistêmes* ou formas de produção de conhecimento entre intelectuais, tanto na academia, quanto nos movimentos sociais, colocando em evidência a questão da geopolítica do conhecimento. Como visto anteriormente, entende-se geopolítica do conhecimento como a estratégia da modernidade europeia que afirmou suas teorias, seus conhecimentos e seus paradigmas como verdades universais e invisibilizou e silenciou os sujeitos que produzem conhecimentos “outros”. Foi esse o processo que constituiu a modernidade que não pode ser entendida sem se tomar em conta os nexos com a herança colonial e as diferenças étnicas que o poder moderno/colonial produziu.

Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131)

Além disso, esse conceito operou a inferiorização de grupos humanos não-europeus, do ponto de vista da produção da divisão racial do trabalho, do salário, da produção cultural e dos conhecimentos. Por isso, Quijano (2005) fala



também da colonialidade do saber, entendida como a repressão de outras formas de produção de conhecimento não-europeias, que nega o legado intelectual e histórico de povos indígenas e africanos, reduzindo-os, por sua vez, à categoria de primitivos e irracionais, pois pertencem a *outra raça* (CANDAU e OLIVEIRA, 2010).

Exemplos desse sistema opressor de dominação são muito comuns na história da colonização latino-americana, segundo o escritor uruguaio Eduardo Galeano (1976; 2002), ao historicizar com riqueza de detalhes as barbáries da dominação luso-espanhola na América do Sul em sua obra-prima *As Veias Abertas da América Latina* (1971). E, baseando-nos também nos estudos de Batista (2004), importante pesquisadora das culturas ameríndias, podemos assegurar que desde o período da colonização portuguesa, “os povos indígenas latino-americanos foram proibidos de falar suas línguas nativas em um processo de exploração e aculturação eurocêntrico (político, religioso e sociocultural) que se iniciou no século XVI e ainda não foi encerrado” (FLORÊNCIO, 2018, p. 112).

Assim, Ney Matogrosso surge artisticamente no cenário nacional em meio a um turbilhão de referências opositoras à liberdade: Ditadura Militar, repressão aos pensamentos antioligárquicos e perseguições aos que apresentavam “desvios” do comportamento social tradicional, como gays, *hippies* e subversivos. Três das categorias socioculturais das quais Ney fazia parte. Aqui, procuraremos apontar algumas nuances da obra desse intérprete da música contemporânea brasileira como elementos de decolonialidade e decolonialismo<sup>99</sup>, para isso, efetivamos uma análise crítica de seu maior

---

<sup>99</sup> O colonialismo se refere a um padrão de dominação e exploração no qual o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada possui uma diferente identidade e as suas sedes centrais estão, além disso, em outra jurisdição territorial. Porém nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. Segundo Quijano (2006), o Colonialismo é, obviamente, mais antigo; no entanto a colonialidade provou ser, nos últimos 500 anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo. Porém, sem

sucesso, a toada *Sangue Latino*, de autoria do guitarrista João e letra do escritor Paulinho Mendonça, gravada originalmente em 1973.

Regravada ainda por Ney em diversos outros álbuns (no LP *Pecado* (Continental/Universal, 1977); no pot-pourri “10 Anos”, do álbum *Pois é...* (Barclay/Polydor/Philips, 1983); no CD *Ney Matogrosso ao vivo* (Universal Music, 1999) e com a banda Pedro Luís e A Parede, no CD *Vagabundo Ao Vivo* (Universal Music, 2006)), a música foi gravada também por outros artistas da MPB, entre os quais, Nando Reis, Renata Arruda e a banda Nenhum de Nós. A revista Rolling Stones Brasil (2016) qualifica a música como a 40ª Maior Música Brasileira.

### 3. O ARTISTA E O SEU TEMPO

Ainda que houvesse um grupo de compositores produzindo algo diferente/inovador na MPB, o panorama artístico-musical do país estava povoado por uma leva de músicas que, apesar da “maquiagem” ufanista, evocavam a moral e os bons costumes de uma sociedade marcadamente edificada pela hegemonia da maioria branca, católica, heterossexual, (neo)consumista e (aparentemente) homogênea. O artista aparece, como é citado pelo crítico musical Raymundo Carreiro (2010), meteoricamente como um alienígena, ladeado por dois seguidores (Gerson Conrad e João Ricardo) igualmente estranhos e absurdamente musicais. O trio formava o grupo músico-poético-teatral *Secos e Molhados* e, com apenas dois trabalhos fonográficos lançados (*Secos e molhados*, 1973 e *Secos e Molhados*, 1974, ambos pela gravadora Continental), tornaram-se o assunto mais comentado nas emissoras de rádio, televisão, revistas e noticiários culturais da época.

---

dúvida, foi forjada dentro deste, e mais ainda, sem ele não teria podido ser imposta à inter-subjetividade de modo tão enraizado e prolongado.

Os movimentos artístico-musicais e as ideologias que conduziam a vida do estreado cantor não eram *dignas* de serem citadas na sala de jantar da tradicional família brasileira, em meio aos seus pudores religiosos, sexuais e socioculturais. Ney esbanjava sensualidade, o corpo seminu e, com a voz extremamente aguda e afeminada, alcançava tons e tessituras femininos até então impossíveis e improváveis aos artistas masculinos do momento. E eram muitos os movimentos musicais da época, marcados pelo *iê-iê-iê* e as versões de rock das músicas europeias e estadunidenses da Jovem Guarda, a música panfletária e antropofágica da Tropicália e, por fim, os tons baixíssimos em interpretações que beiravam à fala da Bossa Nova. Ney *parecia* alheio a tudo isso, mas já estava demonstrando o seu caráter ideológico na perspectiva de algo mais inovador.

Segundo Cunha (2013), algumas dessas inovações são hoje facilmente reconhecidas. Os *Secos e Molhados* compunham suas obras colocando melodia em poemas de grandes nomes da Literatura Brasileira, entre eles, Vinícius de Moraes e Manuel Bandeira. Os sons preponderantes do trio eram conseguidos a partir de instrumentos percussivos produzidos e utilizados pelos povos tradicionais como cabaças, pandeirolas de couro de animal, ganzás e tambores, além de dissonantes violões e guitarras. Os três integrantes, até por receio da identificação pessoal e do enfrentamento inicial que causaria a performance transgressora, apresentavam-se com os rostos cobertos por uma espessa maquiagem. Mais tarde, essa técnica foi copiada pelo grupo norte-americano Kiss<sup>100</sup>.

Depois, de cara lavada e de um sucesso estrondoso que os levaram a fazer shows em diversos países, continuaram por apenas dois anos executando

---

<sup>100</sup> Em entrevistas, tanto Ney Matogrosso como Zé Rodrix (1947-2009) atestam o uso das pinturas faciais anterior à aparição da banda de rock Kiss. No entanto, muitos críticos asseguram que a banda estadunidense já utilizava a maquiagem antes de lançarem o primeiro disco (1973). A polêmica continua devido ao fato de o grupo brasileiro Secos e Molhados, ainda sem lançar o disco inicial, já fazia muito sucesso no Brasil e havia realizado shows no México.

sua arte nos palcos, até o desligamento do vocalista que optava pela carreira solo, alegando incompatibilidade ideológica. Ney afirma hoje, em diversas entrevistas, que vislumbrava uma maior abrangência da mensagem que julga importante para os povos da América do Sul, enquanto os outros integrantes da banda pensavam no movimento *underground*, no que ficou conhecido como “*som de garagens*” e no constante experimentalismo sonoro.

Ney, no entanto, queria fazer música e nunca se prendera a rótulos, mas queria usar essa expressividade natural para expor e contestar o patriarcado tradicional. Sempre fora um contestador. Ainda jovem, abandonou a aeronáutica, a família e a vida pacata de classe média no estado de Mato Grosso para viver de forma alternativa perambulando entre Brasília, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro, fazendo colares de miçangas e outros tipos de artesanato. Nos palcos, esbanjava sensualidade em uma expressividade andrógena incompatível com o comportamento político nacional, em meio a uma ditadura militar. Apesar de discreto em sua vida pessoal, a sensualidade latente era sua marca registrada, ainda que, em um segundo momento da carreira, lançou músicas que procuravam negar a sua (homos)sexualidade (*Homem com H*, de Antonio Barros, em 1981, pelo selo Ariola), seu maior sucesso em carreira solo, e, em 1983, a música *Calúnias - Telma eu não sou gay* (Ariola), versão de Leo Jaime para *Tell me Once Again*, considerada pelo próprio artista, o seu maior equívoco musical<sup>101</sup>.

Mas, segundo os maiores críticos musicais do Brasil, é impossível falar de Ney Matogrosso sem aludir veementemente à sua vigorosa performance no palco. Ele parece estar em casa, por isso, produz a iluminação, troca de figurino em cena e, por vezes, passeia pela plateia, como quem recebe seus convidados

---

<sup>101</sup> A música “*Calúnias (Telma, eu não sou gay)*”, apesar de alavancar as vendas do disco “*Pois é...*” (PHILIPS, 1983), que comemorava os dez anos de carreira de Ney foi a única versão da língua inglesa gravada pelo artista em toda sua carreira. Na verdade, trata-se de uma paródia da música de Brian Anderson, composta por Léo Jaime e os integrantes da banda João Penca e os Miquinhos Amestrados. Segundo o próprio cantor, foi gravada por imposição da gravadora.

desde o jardim até a sala de estar. No entanto, essa intimidade acaba aí. Ninguém adentra aos quartos na casa de Ney. Ainda hoje, ele mantém certa privacidade e se nega a levantar qualquer tipo de bandeira senão seu posicionamento artístico-cultural. Luta pelos povos indígenas, defende negros, gays, imigrantes, mulheres, vítimas de todo tipo de opressão, mas se omite a defender temas pessoais, irritando os panfletários e militantes da causa LGBTQI+. Segundo o cantor, sua sexualidade é apenas uma parte de sua pessoa, não a mais importante (MATOGROSSO, 2018).

Embora, fugindo da exposição midiática sobre sua sexualidade, Ney não observa o mundo a sua volta de maneira neutra, pelo contrário, expõe sua figura andrógena e sua voz potente e ameaçadora contra a opressão, marcadamente, em favor dos povos tradicionalmente excluídos, como indígenas e latino-americanos. O artista jamais se rendeu à língua inglesa, sempre entoou seu canto em português e, algumas vezes, em espanhol. Ao tempo em que se utilizou das armas do conquistador, cooptando a tecnologia dos videoclipes em primeira mão em solo nacional. “*América do Sul*” foi o seu primeiro grande sucesso após saída do grupo *Secos e Molhados*, e foi também o primeiro videoclipe realizado e exibido no Brasil<sup>102</sup>. Interessante se notar que naquela época o nosso país ainda não havia despertado para a consciência ecológica. Ainda pouco devastado, o Brasil era conhecido internacionalmente como local selvagem, de matas e rios intactos, de forma que a música, com versos panfletários como “*Deus salve a América do Sul*”, era uma profecia que anunciou a devastação/exploração de nossos dias, assim como também apresentou a preocupação dos artistas locais com temas sociais importantes como as questões ambientais e a manutenção dos povos nativos.

---

<sup>102</sup> O videoclipe chegou ao Brasil em 1975, no programa Fantástico da Rede Globo. O primeiro clipe foi da música “*América do Sul*” de Ney Matogrosso.

Procurando evidenciar o discurso por vezes panfletário do enfrentamento da cultura dominante, marcada pela imitação tupiniquim dos valores norte-americanos e europeus, como a monogamia, os conceitos da família tradicional e principalmente, do consumismo desenfreado, sem nenhuma preocupação com a preservação do meio ambiente, apresentamos uma nova ordem do pensamento que percebemos estar presente no discurso artístico-ideológico do cantor. Esta época foi marcada pelo aumento da produção de objetos descartáveis, como copos plásticos, fraldas industrializadas, canudos e objetos de uso individuais. A individualidade passou a ser a palavra de ordem, apesar da coletividade ser necessária para a classe menos privilegiada, como a implantação de linhas de ônibus, trens e metrô urbanos nas grandes cidades do mundo. Ney representava a *contra-cultura*: artesão, *hippie*, confeccionava suas próprias indumentárias, pregava o amor livre e uma sociedade mais voltada para o bem comum, o que se contrapõe aos costumes euro-estadunidenses de consumo, individualidade e segregação, estabelecidos pelo que ficou conhecido como *Capitalismo Selvagem*.

#### 4. SANGUE LATINO JORRA NO PALCO

*Jurei mentiras e sigo sozinho  
Assumo os pecados  
Os ventos do norte não movem moinhos  
E o que me resta é só um gemido  
Minha vida, meus mortos,  
meus caminhos tortos  
Meu Sangue Latino, minh'alma cativa.  
Rompi tratados, traí os ritos  
Quebrei a lança Lancei no espaço  
Um grito, um desabafo*

*E o que me importa é não estar vencido  
Minha vida, meus mortos,  
meus caminhos tortos  
Meu Sangue Latino, minh'alma cativa*

(*Sangue Latino*; RICARDO, João e CONRAD, Gerson; 1973)

Sem dúvida, a música de maior sucesso do grupo *Secos e Molhados* foi *Sangue Latino*, com a qual Ney Matogrosso anima seu repertório até os dias atuais, 45 anos após seu lançamento. A letra da canção mostra-se atual em sua temática aliada à luta dos povos tradicionais brasileiros, denunciando a crueldade da invasão sofrida a partir da chegada dos europeus e valorizando a resistência dos povos autóctones, como nos versos “*minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos*”.

Melodicamente, a música traz uma sonoridade inicial baseada em instrumentos graves (contrabaixo e percussão tipo bumbo) e, posteriormente, sons mais abertos (violão e percussão aguda, composta por pandeiro e chocalhos). A mensagem alude à condição latino-americana, os “descaminhos” dos povos do continente em sua condição de vítima da exploração (CUNHA, 2013), mas também de resistência, já nos versos iniciais: “*Jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados*”. Os versos fazem referência à conquista espanhola e portuguesa da América Latina, quando os povos nativos foram obrigados a abandonar suas identidades culturais. Contra suas vontades, tinham de se converter a um Deus que lhes era estranho, um Deus associado ao conquistador e à dominação. Mas, caso não fingissem conversão, então, morreriam ou seriam torturados e escravizados. Tiveram então de “*jurar mentiras*” e, conseqüentemente, assumir os “*pecados*”. Metaforicamente, estes elementos podem ser analisados como a aceitação de algo estranho à cultura local, colonialismo, catequização.

No verso “*Os ventos do norte não movem moinhos*”, os autores deixam claro quem era a força de trabalho: quem move os moinhos são os escravizados. Desde a colonização, os países dominantes e imperiais viviam (vivem) da exploração da mão de obra escravizada. Na época da invasão portuguesa ao Brasil, por exemplo, os reis de Portugal (e Espanha, e Inglaterra, conseqüentemente) apenas recebiam as riquezas dos enormes saques; era vergonhoso um nobre ou aristocrata trabalhar. A cultura escravocrata era a mola propulsora dos impérios e da nobreza imperial, todos, até hoje, localizados no hemisfério norte, explicitados por Eduardo Galeano (1940-2015), em seu clássico *As Veias Abertas da América Latina* (1971).

Por isso, ao dizer “*E o que me resta é só um gemido, minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos, meu sangue latino, minha alma cativa*<sup>103</sup>”, o autor alude ao fato de os povos escravizados terem sido obrigados a seguir *caminhos tortos*, ver os seu povo e os seus costumes serem mortos ou aniquilados. Algumas décadas depois, os filhos dos filhos desse povo, com seu sangue latino, já estavam mentalmente colonizados e cristianizados, sua história estava apagada e suas almas estavam cativas. Apesar dos focos de resistência sociocultural dos povos dominados, ainda prevalece até hoje a mentalidade do dominante. Exemplo disso é a teoria excludente da globalização nos moldes que se estabeleceu hoje pelos países ricos, exploradores do chamado Terceiro Mundo.

---

<sup>103</sup> Aqui, abrimos um adendo para uma outra interpretação do poema, baseando-nos nos estudos de Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 1997; 2010): ao dizer “minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos, meu sangue latino, minha alma cativa” podemos perceber uma seqüência de elementos substantivados (vida, mortos, caminhos, sangue e alma) e adjetivados (minha, meus, meu, latino, minha e cativa) como exemplos de perdas para os povos explorados. No entanto, podemos também interpretar o termo “cativa” enquanto verbo e inverter a ordem do enunciado, dando-lhe assim uma perspectiva de resistência, quando assim identificada: Minha alma cativa meu sangue latino, meus caminhos tortos, meus mortos, minha vida. Nesta perspectiva de compreensão, percebemos como produto do discurso a valorização do povo que, mesmo dominado, não aceita a imposição, por isso cativa (cultiva, cuida, conquista) sua cultura, sua ancestralidade e os rumos desenvolvimentistas que a sua cultura delega (“caminhos tortos”).



Os gemidos, advindos das tristezas e das dores da escravidão e da expatriação, soma-se ao sofrimento de abandonar suas riquíssimas tradições “pagãs” em nome de uma religião que eles não entendiam e que ninguém estava disposto a explicar (BATISTA, 2004), uma vez que o interesse da dominação religiosa sempre foi puramente econômico (como até hoje). Por isso, *restam a dor e o gemido*. Segundo Maingueneau (1997), é preciso compreender o sentido metafórico das mensagens subliminares, pois o texto aparece no pré-texto e no pós-texto, a partir de uma análise contextual, presente nas teorias de análise.

Os povos nativos romperam seus tratados, traíram, por imposição, sua cultura, seus ritos, e esse episódio de violência é apresentado literalmente na passagem “*Rompi tratados, traí os ritos. Quebrei a lança, lancei no espaço. Um grito, um desabafo*”. Segundo Galeano (1976; 2002), conquistadores espanhóis como Hernán Cortés seguiram dizimando os astecas e derrubando seu império com espadas e tiros de arcabuz. Diante disso os indígenas, com suas armas primitivas, nada podiam fazer a não ser gritar, se desesperar, jogar sua lança no ar, ver suas mulheres serem violentadas e seus filhos mortos. A mesma coisa aconteceu na conquista portuguesa. Apesar dos protestos de alguns raros e verdadeiros cristãos como Bartolomeu de Las Casas, o cristianismo verdadeiro estava soterrado pela violência do cristianismo institucional, que estava, claro, ao lado dos impérios, como sempre esteve.

Mas, mais do que o cristianismo imposto, as conquistas territoriais e, com elas, a exploração do meio, dos habitantes e das fontes de riqueza derivadas do subsolo ou da fertilidade do solo, foram sem dúvida, as grandes responsáveis pelos processos de dominação sofridos pelos povos do Hemisfério Sul, em especial, da África e da América Latina.

Da antítese de Galeano (1976), no capítulo intitulado “*A pobreza do homem como resultado da riqueza da terra*” (p. 21), percebemos perfeitamente que resultados são proporcionados pelos povos dominadores, preocupados

menos em conquistar e arregimentar “almas para o rebanho divino”, do que em apropriar-se das riquezas proporcionadas ou a serem produzidas pelos povos dominados em seus territórios igualmente férteis e dóceis.

A América era o vasto império do diabo, de redenção impossível ou duvidosa, mas a fanática missão contra a heresia dos nativos confundia-se com a febre que provocava, nas hostes da conquista, o brilho dos tesouros do novo mundo. (GALEANO, 1976, p. 25)

Descrito assim, para os conquistadores, a América nunca passou de colônia de exploração. Dessa perspectiva “de desenvolvimento”, surgem a febre do ouro, o mito do Eldorado, os ciclos da borracha, do açúcar, das pedras preciosas e do sem número de movimentos de exploração, expatriação e sequestro de bens e pessoas, o que marca a imposição sociocultural, o *branqueamento* étnico, o *esquecimento* de uma cultura.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de não ser compositor<sup>104</sup>, não fez de Ney apenas um *performer*. As interpretações dadas às letras que canta são suficientes para lhe outorgar o caráter de intérprete e, muitas vezes, de coautor. Muitas músicas são compostas especialmente para ele (enviadas aos milhares por compositores desconhecidos de todo o Brasil) e o artista faz questão de participar da construção da obra em sua produção e execução, buscando auxiliar nos arranjos e imprimir a entonação que melhor lhe identifica como porta-voz daquele discurso. Sobre a imagem do autor enquanto agente do discurso, Maingueneau (1997) diz que a enunciação do artista não diz respeito apenas ao mundo

---

<sup>104</sup> Ney compôs apenas duas músicas de seu repertório registrado: *Dívidas de Amor*, com o baixista da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Leoni, e *Vertigem*, com o baixista da banda RPM, Paulo Ricardo; ambas para o disco *Bugre* (UNIVERSAL, 1986). FAOUR, Rodrigo.

ficcional, mas à cena de quem fala, seu local de fala, seu produto enquanto autor. Não precisa sentir a desilusão amorosa que se encontra na letra de uma canção de amor, mas cabe ao seu intérprete saber que ela existe e que ele se reconhece enquanto partícipe de processos dolorosos afins.

Fato é que Ney Matogrosso foi o grande divisor de águas em diversos aspectos e contextos da Música Popular Brasileira (ALBIN, 2006), quando se revelou enquanto artista aberto à inovação e avesso à classificação convencional da arte. Segundo o próprio artista, ele aceita essa responsabilidade quando grava discos intimistas (*Pescador de Pérolas* (1987), gravado ao vivo) (COLUMBIA/UNIVERSAL/MERCURY) e *Ney Matogrosso Interpreta Cartola* (2002) e *Ney Matogrosso Interpreta Cartola: ao vivo* (2003), ambos pelo selo UNIVERSAL MUSIC) e até cerimoniosos (como o erudito *O Cair da Tarde* (POLLYGRAM/UNIVERSAL, 1997), com músicas de Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim), ainda que destaque em sua performance a androgenia e o desmantelamento das posições sexuais/sociais tradicionais na sociedade brasileira, atualmente marcada pelos retrocessos socioculturais sofridos nos últimos anos.

Com esse ecletismo musical e essa versatilidade corporal, Ney desperta interesse em seus ouvintes, sejam eles homens, mulheres, gays, famílias ou críticos musicais, principalmente por sua voz potente, diferenciada, aguda, entre o barítono (ALBIN, 2006) e o contratenor, nos raros falsetes que desenvolve, tanto em discos quanto em apresentações em shows. Afinado e versátil, o cantor possui uma extensão impressionante para um senhor de 77 anos. Conseguiu preservar a tessitura do jovem revolucionário das artes rítmicas: seus shows são espetáculos de luzes e cenários (Ney também é iluminador e cenógrafo) em uma performance de voz e dança que contagia e encanta. Os críticos atribuem uma certa mudança de conceitos sobre o comportamento masculino a sua maquiagem cênica e seu vestuário exótico desde os anos 70. A biógrafa Denise Pires Vaz (1992) afirma que, dentre os

cantores brasileiros, Ney é um dos poucos a merecer o título de *showman*; "o magnetismo de sua figura, a atração decididamente sexual que Ney Matogrosso produz sobre o palco é algo inimaginável" (VAZ, 1992, p. 16).

Por não encontrarmos referências relevantes de artistas globalizados, é que consideramos o estilo de Ney único, diferenciado, brasileiro. O seu processo criativo e o resultado estético do seu trabalho não se encaixam nos ditames das grandes corporações midiáticas, não se submetem aos padrões de enquadramento estético mundial nem obedecem a sequência lógica do que está ou não liberado pela censura prévia da sociedade *heteronormativa*. Portanto, apontamos a performance artística de Ney como um forte elemento de desconstrução dos parâmetros culturais impostos, povoado de fortes nuances de decolonialidade.

Seu variado repertório conta com um rol de compositores que vai do sambista Cartola (1908-1980) ao roqueiro Cazuza (1958-1990), passando pelos ícones compositores de MPB, como Chico Buarque (1944) e Caetano Veloso (1942), além dos vanguardistas contemporâneos, a exemplo da nova leva de compositores gravados recentemente pelo artista, entre eles estão: Dani Black, Pedro Luís e Criolo. No entanto, seus grandes sucessos estão entre compositores pouco renomados no cenário midiático, com as canções *Mal Necessário*<sup>105</sup> (de Mauro Kwitko, composta especialmente para Ney), *O Viajante* (da cantora e compositora Thereza Tinoco), "Homem com H" (do forrozeiro Antonio Barros, foi gravada por Ney no disco *Ney Matogrosso*, de 1981, ARIOLA) e, sem dúvida, *Sangue Latino*, utilizada neste artigo para descrição e defesa das nuances que caracterizam as ideias de decolonização, tão presentes na obra do artista.

<sup>105</sup> Gravada no disco *Feitiço* (UNIVERSAL, 1978), a canção fez bastante sucesso no final da década de 1970 e, regravaada ao vivo pelo próprio Ney no disco *Inclassificáveis* (EMI, 2008), voltou a fazer sucesso, sendo incluída na minissérie "Onde nascem os fortes" da Rede Globo. A letra é tão ambígua quanto às referências andrógenas insinuadas por Ney em suas interpretações: "Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher".

Defendemos aqui que *Sangue Latino* emoldura o caráter revolucionário de Ney ao transpor para a arte musical os temas da Semana de Arte Moderna (1922), como o antropofagismo e a liberdade de criação (também presentes no cenário musical no movimento tropicalista, da década de 1960), aliados à indignação presente nos estudos decoloniais. Assim, citamos a performance visual, musical e pessoal do artista Ney Matogrosso como elemento formador de uma cultura nacional, inovadora, politizada e engajada na perspectiva decolonizante.

Seguindo a lógica da crítica da canção *Sangue Latino*, podemos encerrar momentaneamente a nossa argumentação sobre a mensagem subliminar transmitida pela poesia ao fazer uso de um de seus emblemáticos versos: *O que me importa é não estar vencido*.

A prova cabal disso aparece representada pela diversidade cultural e religiosa da América Latina, exemplificada pelas religiões de matrizes africanas que cultuam seus Orixás e batem seus tambores. Também está no folclore indígena e na miscigenação dos povos nativos, africanos sequestrados, invasores europeus e imigrantes que, para cá, de uma forma ou de outra, trouxeram suas culturas e as desenvolvem em território democrático, apesar dos entraves do preconceito, do desconhecimento e do racismo. É possível ainda destacar as mitologias asteca, inca e maia, que deram origem aos misticismos, crenças, saberes medicinais e técnicas agrícolas e pecuárias que não agriem nem destroem o meio ambiente, pelo contrário, valorizam a natureza como parte integrante do *holos*. Ainda que a religião dominante e os processos de progresso e desenvolvimento impostos pelo pensamento eurocêntrico tenham sido calculadamente violentos, a cultura hegemônica não conseguiu suplantar a ancestralidade e tem demonstrado que esse cruel maniqueísmo imposto pelo hemisfério norte do globo, onde as cores brancas da supremacia representam as virtudes e o negro e vermelho simbolizam os vícios da humanidade, não responde às inquietações da alma do mundo.

## REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Culturas Populares, Educação e Descolonização*; no prelo. 2019.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

BATISTA, Mércia R. R. *O Desencantamento da Aldeia*: exercício antropológico a partir do relatório circunstanciado de identificação e delimitação da terra indígena Truká. *Revista de Estudos e Pesquisas, Brasília*, v. 1, n. 2, p. 157-247, 2004.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CANDAU, Vera M.F. e OLIVEIRA, Luiz Fernandes. *Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil*. Educação em revista vol.26 n 1. Belo Horizonte, 2010.

CARNEIRO, Alfredo. *Netmundi.org*. 2010. Disponível em: <http://www.netmundi.org/home/2015/desconstruindo-o-sangue-latino/>, acessado em: 19 de nov. 2018.

CUNHA, Aline Ferreira. *Sangue Latino*: questões musicais e interpretativas comparadas na performance de Ney Matogrosso em dois momentos. Monografia Curso de Graduação da Escola Superior de Música da Faculdade Cantareira. São Paulo: ESMFC, Outubro/2013.

FAOUR, Rodrigo. In: MATOGROSSO, Ney. *Bugre*. Braclay/Universal, 1986.

GALEANO, Eduardo (1976). *As veias abertas da América Latina*. 43.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FLORÊNCIO, Roberto Remígio. *Blog Etnolinguagens* (2018). Disponível em: [www.etnolinguagens.webnode.com](http://www.etnolinguagens.webnode.com) – Acessado em: 20 de jan. 2019.

HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. In: MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes Editores, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. Org. Sírio Possenti. *Doze Conceitos em Análise do Discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la Colonialidad del Ser*: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (Orgs.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del*

capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MATOGROSSO, Ney. *Site Oficial*, 2018. [www.neymatogrosso.siteoficial.com.br](http://www.neymatogrosso.siteoficial.com.br), acessado em: 02 de dez. 2018.

MATOGROSSO, Ney. *Blog Ney Matogrosso* (2017). Disponível em: <http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/os-70-anos-de-ney-matogrosso>, acessado em 20 de jan. 2019.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Globais/projetos Locais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 71-103.

MTV BRASIL. *MTV Brasil* (2018). Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/MTV\\_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Brasil), acessado em 02 de dez. de 2018.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. En libro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección Sur Sur-CLACSO, 2005.

ROLLINGSTONES BRASIL. *Rolling Stones Brasil* (2016; 2018). Disponível em [www.rollingstonesbrasil.com.br](http://www.rollingstonesbrasil.com.br), acessado em: 02 de dez. 2018, 20 de jan. 2019 e 01 de mar. 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Epistemologias do sul*. Org. Maria Paulo. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SECOS E MOLHADOS. *Secos e Molhados*. Sangue Latino (João Ricardo e Paulinho Mendonça). Universal, 1973.

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

Recebido em 31/07/2019.

Aceito em 15/12/2019.