

MASCULINO & FEMININO
A androginia na música brasileira
(1966-1985)

Pâmela Keiti Baena
Sorocaba
2022

Universidade Federal de São Carlos · Campus Sorocaba · Centro de Ciências Humanas e Biológicas · Programa de Pós-Graduação em Estudos da Condição Humana



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – CAMPUS SOROCABA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA CONDIÇÃO HUMANA

Pâmela Keiti Baena

MASCULINO & FEMININO:
A ANDROGINIA NA MÚSICA BRASILEIRA
(1966-1985)

Sorocaba

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – CAMPUS SOROCABA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA CONDIÇÃO HUMANA

Pâmela Keiti Baena

MASCULINO & FEMININO:
A ANDROGINIA NA MÚSICA BRASILEIRA
(1966-1985)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos da Condição Humana da Universidade Federal de São Carlos como exigência para obtenção do título de mestre em Estudos da Condição Humana. Área de Concentração: Condição Humana na Contemporaneidade. Linha de Pesquisa 2: Desigualdades e Diferenças no Contemporâneo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciana Cristina Salvatti Coutinho.

Coorientador: Prof.^o Dr.^o Jorge Leite Jr.

Financiamento: CAPES

Sorocaba

2022

Baena, Pâmela Keiti

Masculino & Feminino: a androginia na música brasileira
(1966-1985) / Pâmela Keiti Baena -- 2022.
266f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São
Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba
Orientador (a): Luciana Cristina Salvatti Coutinho
Banca Examinadora: Sérgio Ricardo Soares Farias Silva,
Viviane de Melo Mendonça, Letícia Nunes de Moraes
Bibliografia

1. Androginia. 2. Regime Militar. 3. Música. I. Baena,
Pâmela Keiti. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano -
CRB/8 6979

PÂMELA KEITI BAENA

MASCULINO & FEMININO:
A ANDROGINIA NA MÚSICA BRASILEIRA
(1966-1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos da Condição Humana da Universidade Federal de São Carlos para obtenção do título de Mestre em Estudos da Condição Humana. Sorocaba, 27 de setembro de 2022.

Orientadora

Dr.^a Luciana Cristina Salvatti Coutinho

Universidade Federal de São Carlos – *campus* Sorocaba

Coorientador

Dr.^o Jorge Leite Jr.

Universidade Federal de São Carlos – *campus* São Carlos

Examinador

Dr.^o Sérgio Ricardo Soares Farias Silva

Universidade Federal do Tocantins

Examinadora

Dr.^a Viviane de Melo Mendonça

Universidade Federal de São Carlos – *campus* Sorocaba

Examinadora

Dr.^a Letícia Nunes de Moraes

Universidade Federal de São Carlos – *campus* Sorocaba



Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Pâmela Keiti Baena, realizada em 27/09/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luciana Cristina Salvatti Coutinho (UFSCar)

Prof. Dr. Jorge Leite Junior (UFSCar)

Profa. Dra. Viviane Melo de Mendonça (UFSCar)

Prof. Dr. Sérgio Ricardo Soares Farias Silva (UFT)

Profa. Dra. Leticia Nunes de Moraes (UFSCar)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Dulce de Fátima Moreira Baena e Valter Baena, que me propiciaram as oportunidades de dedicação aos estudos que não tiveram.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que financiou a pesquisa com a concessão da bolsa de demanda social entre março de 2021 e fevereiro de 2022.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Luciana Cristina Salvatti Coutinho, que acolheu a orientação da minha pesquisa na primeira turma do PPGECH, possibilitou o espaço de liberdade criativa e me deu todo o suporte nesta trajetória.

Ao meu coorientador, Prof.^o Dr.^o Jorge Leite Júnior, que embarcou nessa jornada e contribuiu imensamente com a pesquisa e com o meu crescimento acadêmico.

À Prof.^a Dr.^a Viviane Mendonça, que materializou a existência do Programa de Pós-Graduação de Estudos da Condição Humana, sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Ao Prof.^o Dr.^o Adalberto Paranhos, que tão prontamente aceitou o convite para colaborar e trouxe contribuições inestimáveis à pesquisa.

Ao Prof.^o Dr.^o Sérgio Ricardo Soares Farias Silva, que subiu a bordo na reta final e compartilhou conosco seus afetos musicais.

À Prof.^a Dr.^a Letícia Nunes, pelo olhar atento e pela parceria.

À equipe do I Seminário de Estudos da Condição Humana (I SECHu).

Aos professores Geraldo Tadeu Souza, Kelen Christina Leite, Márcio Antônio Gatti, Rosalina Burgos e Teresa Mary Pires de Castro Melo.

A Synclair Antonio Vieira Pereira, por compartilhar comigo a vida.

A Camila Cavalcante, que mesmo à distância se mantém sempre por perto.

A Camila Fontenele, a quem devo as menções aos seres não-humanos.

A todos os amigos da turma 2020 do PPGECH e agregados: Diana Siqueira Liberatti, Franciele Regina Demarchi, Fernanda Brito Rodrigues, Rafael Renato dos Santos, Marcos Mâncio Affonso de Camargo, Thomas Victor Barreto Cardoso, Júlio Cesar Bataiote, Marcos, Fabíola de Carvalho Jardim, Rafael Martins Spina, Emerson Takumi Yamaguti, Eduardo Gomes Vasques, Fernanda Ikedo.

A Shimeji, Shitake e Trufa, minhas companheiras felinas que, com suas personalidades respectivamente delicada, carinhosa e caótica, fizeram-me companhia em todos os dias do processo de escrita.

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
Que tanto me convida pra carnavalizar
Que tanto se requebra do céu de um salto alto
E usa anéis e plumas pra lantejoulizar
Que acena e manda beijos pra todos seus amores
E vive sempre a cores pra escandalizar

A minha mãe falou que é um tipo perigoso
Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá
O meu pai me contou que um dia viu o cara
Num cabaré da zona dançando tchá, tchá, tchá

Quem é esse rapaz que tanto androginiza?
Que tudo anarquiza pra dissocializar
Com mil e um veados puxando seu foguete
Que lembra um sorvete pra refrescalizar

Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel

Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel

Eu pensei que todo mundo fosse filho de papai Noel...

Música “Androginismo”, Almôndegas (1978)

RESUMO

A androginia mostrou-se uma expressão estética muito presente no século XX, em particular no que se refere ao cenário musical ocidental. A partir dos anos 1970, grupos e artistas incorporaram tal estética às suas performances musicais e teatrais, trazendo a importância do visual para os campos do som e da interpretação. A música representada pela imagem. Mas de onde provém essa estética e que elementos podem ser considerados andróginos na performance musical? Qual foi a importância desse movimento artístico na música brasileira contemporânea? Pode-se pensá-lo como um movimento contínuo ou são, em cada época, formas de expressão isoladas? Para guiar esses questionamentos, tem-se como objeto a estética andrógina em capas e encartes de discos da música brasileira durante a segunda metade do século XX, mais precisamente entre os anos 1966 e 1985, sob a influência dos movimentos sociais no contexto de liberação sexual, contracultura e explosão do *rock* facilitada pelas mídias no mundo e, no Brasil, no contexto do Regime Militar e da censura das produções artísticas, com influência do movimento tropicalista. Utilizando de análise de fontes documentais de acordo com a historiografia como metodologia de pesquisa, pretendeu-se conhecer o histórico da androginia; apontar a sua importância para o movimento musical inglês chamado *glam rock*; tecer as conexões entre os artistas brasileiros que se encaixavam em tal categoria; e refletir sobre os significados dessas abordagens na música, frente a uma sociedade em que o binarismo de gênero vem sendo colocado em questão. Concluiu-se que a androginia opera por meio da indefinição e pela ambiguidade, com a intenção de transgredir qualquer forma de normatividade.

Palavras-chave: Androginia. Regime Militar. Música. Gênero. Performance.

ABSTRACT

Androgyny proved to be an aesthetic expression that was very present in the 20th century, particularly with regard to the western music scene. From the 1970s onwards, groups and artists incorporated this aesthetic into their musical and theatrical performances, bringing the importance of the visual to the fields of sound and interpretation. The music represented by the image. But where does this aesthetic come from and what elements can be considered androgynous in musical performance? What was the importance of this artistic movement in contemporary Brazilian music? Can it be thought of as a continuous movement or are they, in each epoch, isolated forms of expression? To guide these questions, the androgynous aesthetics in Brazilian music album covers and inserts during the second half of the 20th century, more precisely between 1966 and 1985, under the influence of social movements in the context of sexual liberation, counterculture and the explosion of rock facilitated by the media around the world and, in Brazil, in the context of the Military Regime and the censorship of artistic productions, influenced by the tropicalist movement. Using analysis of documental sources according to historiography as a research methodology, it was intended to know the history of androgyny; point out its importance to the English musical movement called glam rock; to weave connections between Brazilian artists who fit into such a category; and to reflect on the meanings of these approaches in music, facing a society in which gender binarism has been questioned. It was concluded that androgyny operates through vagueness and ambiguity, with the intention of transgressing any form of normativity.

Key words: Androgyny. Military Regime. Music. Gender. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Caetano Veloso em momento de contemplação, 1979 (página anterior).....	33
Figura 2 – “Criação de Eva”, afresco de Bartolo di Fredi, 1356-67 (página anterior).....	49
Figura 3 - “Criação de Eva”, afresco de Bartolo di Fredi, 1356-67	55
Figura 4 – Retrato da feminista Mary Wollstonecraft por John Opie, c. 1797 (página anterior)	62
Figura 5 – Marc Bolan (1947-1977), vocalista e compositor da banda de <i>glam rock</i> T. Rex, 1975 (página anterior)	76
Figura 6 – A busca pela verdade nua e crua: marco da contracultura hippie, John Lennon e Yoko Ono em capa do álbum <i>Unfinished Music No. 1. Two Virgins</i> , 1968	83
Figura 7 – Sem a sobrecapa de proteção, a contracapa de <i>Unfinished Music No. 1. Two Virgins</i> mostra John e Yoko de costas, olhando para a câmera, 1968	83
Figura 8 – Capa do <i>single Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?</i> , The Rolling Stones, 1966	87
Figura 9 – Contracapa de <i>Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?</i> , com os membros da banda vestidos como mulheres, 1966.....	87
Figura 10 – Mick Jagger ilustrando a capa da trilha sonora <i>Performance: Original Motion Picture Sound Track</i> , 1970.....	87
Figura 11 – Contracapa de <i>Performance: Original Motion Picture Sound Track</i> , com canções de vários artistas, 1970	87
Figura 12 – Contracapa de <i>The Man Who Sold The World</i> , de David Bowie, 1970.....	92
Figura 13 – Capa de <i>The Man Who Sold The World</i> , de David Bowie, 1970.....	92
Figura 14 - Divina Valéria, c. 1972 (página anterior)	105
Figura 15 - Contracapa do compacto <i>Valéria O Travesti</i> , 1966.....	110
Figura 16 - Capa do compacto <i>Valéria O Travesti</i> , 1966.....	110
Figura 17 – “Com nome brasileiro, nasceu em Paris, trabalhou no Folies Bergère e será costureiro” diz a <i>Revista Manchete</i> sobre Ivana descaracterizada, 1953	111
Figura 18 – “Às vezes uma moça belíssima, quase sempre um rapaz branco e de mau aspecto”, em foto de Ivana produzida na <i>Revista Manchete</i> , 1953	111
Figura 19 – “Ivaná - A Grande Dúvida” na capa da <i>Revista Manchete</i> , nº 75, 1953.....	113
Figura 20 - A obra “Figura com casaco de pele” é o retrato de Valéria pintado por Di Cavalcanti, 1973	113
Figura 21 – Contracapa de <i>Caetano Veloso</i> , 1971	120

Figura 22 – Capa de <i>Caetano Veloso</i> , 1971	120
Figura 23 – Contracapa de <i>Araçá Azul</i> de Caetano Veloso, 1973.....	123
Figura 24 – Capa e encartes de <i>Araçá Azul</i> de Caetano Veloso, 1973.....	123
Figura 25 – Contracapa de <i>Jóia</i> , 1975	128
Figura 26 – Capa de <i>Jóia</i> de Caetano Veloso, 1975.....	128
Figura 27 – Contracapa de <i>Jóia</i> de Caetano Veloso, após censura, 1975	131
Figura 28 – Capa de <i>Jóia</i> de Caetano Veloso, após censura, 1975	131
Figura 29 - Capa do álbum de estreia <i>Secos & Molhados</i> , 1973.....	147
Figura 30 - Contracapa do álbum <i>Secos & Molhados</i> , 1973	147
Figura 31 - Contracapa de <i>Secos & Molhados II</i> , 1974	156
Figura 32 - Capa do álbum <i>Secos & Molhados II</i> , 1974	156
Figura 33 – Contracapa de <i>João Ricardo</i> , 1975	159
Figura 34 - Capa do álbum <i>João Ricardo</i> , 1975.....	159
Figura 35 - Encarte do álbum <i>João Ricardo</i> , 1975.....	159
Figura 36 - Capa de <i>Achados & Perdidos</i> , 1974	162
Figura 37 - Capa do álbum <i>Pão Com Manteiga</i> , 1976.....	162
Figura 38 - Capa do álbum <i>Assim Assado</i> , 1974	162
Figura 39 – Contracapa de <i>...Sweet Edy...</i> , de Edy Star, 1974.....	179
Figura 40 – Capa do disco <i>...Sweet Edy...</i> de Edy Star, 1974.....	179
Figura 41 – Capa e contracapa da trilha sonora da montagem brasileira da peça <i>Rock Horror Show</i> , com Eduardo Conde no papel de Frank N. Furter na imagem, 1975.....	182
Figura 42 - Encarte do álbum da trilha sonora da montagem brasileira de <i>Rocky Horror Show</i> , 1975	182
Figura 43 - Contracapa de <i>Água do Céu-Pássaro</i> , de Ney Matogrosso, 1975.....	191
Figura 44 - Capa do álbum solo de Ney Matogrosso, <i>Água do Céu-Pássaro</i> , 1975.....	191
Figura 45 - Contracapa do álbum <i>Bandido</i> , de Ney Matogrosso, 1976	197
Figura 46 - Capa de <i>Bandido</i> , de Ney Matogrosso, 1976.....	197
Figura 47 - Verso do encarte do álbum <i>Bandido</i> , de Ney Matogrosso, 1976	198
Figura 48 – Frente do encarte de <i>Bandido</i> , de Ney Matogrosso, 1976	198
Figura 49 – Contracapa do álbum <i>Pecado</i> , Ney Matogrosso, 1977	201
Figura 50 – Capa do álbum <i>Pecado</i> , Ney Matogrosso, 1977	201
Figura 51 - Foto do encarte do álbum <i>Pecado</i> , Ney Matogrosso, 1977	202
Figura 52 - Letras das canções no encarte do álbum <i>Pecado</i> , Ney Matogrosso, 1977	202
Figura 53 - Contracapa do álbum <i>Feitiço</i> , de Ney Matogrosso, 1978.....	204

Figura 54 - Capa do álbum <i>Feitiço</i> , de Ney Matogrosso, 1978.....	204
Figura 55 - Encarte do álbum <i>Feitiço</i> , de Ney Matogrosso, 1978.....	204
Figura 56 - Cartaz de divulgação d'Os Leif's com Jorginho Gomes, Lico, Pepeu Gomes e Carlinhos Gomes, que acompanharam Caetano Veloso e Gilberto Gil	214
Figura 57 - Contracapa de <i>Geração de Som</i> , de Pepeu Gomes, 1978.....	221
Figura 58 - Capa de <i>Geração de Som</i> , de Pepeu Gomes, 1978.....	221
Figura 59 - Encarte do disco <i>Geração de Som</i> , de Pepeu Gomes, 1978	222
Figura 60 - Contracapa de <i>Na Terra a mais de Mil</i> , de Pepeu Gomes, 1979.....	224
Figura 61 - Capa de <i>Na Terra a mais de Mil</i> , de Pepeu Gomes, 1979.....	224
Figura 62 – Contracapa de Pepeu Gomes <i>Ao Vivo em Montreux</i> , 1980.....	226
Figura 63 – Capa do álbum <i>Ao Vivo em Montreux</i> de Pepeu Gomes, 1980.....	226
Figura 64 – Contracapa de <i>Pepeu Gomes</i> , 1981.....	229
Figura 65 – Capa do álbum <i>Pepeu Gomes</i> , 1981	229
Figura 66 – Encarte de “Pepeu Gomes”, com fotografia, 1981	230
Figura 67 – Encarte de “Pepeu Gomes”, com as letras das canções, 1981	230
Figura 68 – Contracapa de Pepeu Gomes <i>Um Raio Laser</i> , 1982	232
Figura 69 – Capa do álbum <i>Um Raio Laser</i> de Pepeu Gomes, 1982	232
Figura 70 – Contracapa do álbum <i>Masculino e Feminino</i> da carreira solo de Pepeu Gomes, 1983	233
Figura 71 – Pepeu Gomes em capa do álbum <i>Masculino e Feminino</i> , 1983	233
Figura 72 – Contracapa do álbum <i>Energia Positiva</i> de Pepeu Gomes, 1985.....	240
Figura 73 – Pepeu Gomes em capa do álbum <i>Energia Positiva</i> , 1985	240
Figura 74 - Ney Matogrosso contemplando uma estátua, entre 1970 e 1980	243

SUMÁRIO

I MINHA VITROLA.....	14
II NA PONTA DA AGULHA.....	19
LADO A.....	27
1 SAUDAÇÃO NAGÔ	28
2 A VIDA EM SEUS MÉTODOS DIZ CALMA	34
3 IDADE DE OURO: ANDROGINIAS ANTERIORES.....	50
4 NOSTALGIA DA MODERNIDADE: ANDROGINIAS SECULARES	63
4.1 MULHER MACHO: FEMINISTAS E O SEXO DAS ALMAS	64
4.2 UN CORPO E UN'ANIMA: ARQUÉTIPO ANDRÓGINO.....	67
4.3 FÉ MENINO: ANDRÓGINO X MACHÃO.....	71
5 20th CENTURY BOY: ANDROGINIA ANGLÓFONA	77
5.1 ALL THE YOUNG DUDES	78
5.2 GIMME SOME TRUTH: A BUSCA PELA VERDADE NUA	82
5.3 GIRLS WILL BE BOYS AND BOYS WILL BE GIRLS	85
5.4 PERFORMANCE.....	86
5.5 DANDY IN THE UNDERWORLD.....	88
5.6 THE MAN WHO SOLD THE WORLD.....	91
5.7 THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW.....	96
LADO B.....	99
6 NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR: ANDROGINIA À BRASILEIRA	100
7 TRÊS TRAVESTIS: ROGÉRIA, VALÉRIA E IVANA	106
8 LOST IN THE PARADISE: ANDROGINIA TROPICAL	116
8.1 ARAÇÁ AZUL: UM DISCO PARA ENTENDIDOS	121
8.2 JÓIA: O SEXO DOS ANJOS	128
9 SANGUE LATINO: ANDROGINIA ANTROPOFÁGICA.....	136
9.1 DELÍRIO...: NEY, DE PEREIRA A MATOGROSSO.....	138
9.2 ASSIM ASSADO: MAQUIAGEM, ESTREIA E ASCENSÃO.....	140
9.3 PRECE CÓSMICA: HIPPIES ANDRÓGINOS.....	146
9.4 O DOCE E O AMARGO: O FIM DO SONHO	155
9.5 CAIXINHA DE MÚSICA DO JOÃO: JOÃO RICARDO	158
10 MODA-BRASIL: ANDROGINIA TEATRAL.....	166

10.1 GENTE COMPUTADA: DZI CROQUETTES E A TENTATIVA DE (IN)DEFINIÇÃO DA ANDROGINIA.....	168
10.2 BEM ENTENDIDO: EDY STAR	174
10.3 EU TE FAÇO SER HOMEM: ROCKY HORROR SHOW	181
11 MAL NECESSÁRIO: ANDROGINIA ANIMAL	190
11.1 HOMEM DE NEANDERTHAL: ÁGUA DO CÉU-PÁSSARO	190
11.2 BANDIDO CORAZON: MARGINALIDADE E AGRESSIVIDADE	196
11.3 BONECA COBIÇADA: PECADO	201
11.4 SENSUAL: FEITIÇO	203
12 MASCULINO E FEMININO: PEPEU GOMES	212
12.1 FEBRE DE MINOS: D’OS MINOS A’OS LEIF’S	212
12.2 VAGABUNDO NÃO É FÁCIL: OUTRO MAMBO, NOVOS BAIANOS	218
12.3 MALACAXETA: GERAÇÃO DO SOM E NA TERRA A MAIS DE MIL.....	220
12.4 O MAL É O QUE SAI DA BOCA DO HOMEM: AO VIVO EM MONTREUX	225
12.5 EU TAMBÉM QUERO BEIJAR: MAIS QUE MARIDO E GUITARRISTA DE BABY	229
12.6 MASCULINO E FEMININO: A DÁDIVA E A RECEPTIVIDADE	233
12.7 ENERGIA POSITIVA: RÁ!.....	239
INCLASSIFICÁVEIS: CONSIDERAÇÕES SOBRE “A NÃO-TENDÊNCIA”	244
REFERÊNCIAS	250
PERIÓDICOS	257
DISCOGRAFIA.....	261
AUDIOVISUAL.....	261
SITES.....	262

I MINHA VITROLA

Meu interesse pela música começou na adolescência em 2006, por volta dos doze anos. Quando ainda morava numa cidadezinha do interior do Paraná, chamada Telêmaco Borba, o acesso aos produtos culturais era difícil e se dava pelas bancas de jornal, pelos sebos ou pelos meios ilegais da pirataria. Não vou negar que usufruí de todos os meios. Ávida leitora e curiosa pelo mundo místico, tampouco passei ilesa pelo tsunami Harry Potter. Um dia desses, passeando pelas lojinhas duvidosas de bugigangas no centro da cidade – para ser exata, na única avenida movimentada que chamávamos de “centro” – vi entre os DVD’s de procedência suspeita um moço de óculos e ar misterioso. Pensei “ué, será um novo filme do Harry Potter? Teria o Harry crescido tanto em tão pouco tempo?”. Sem cinemas na cidade e sem acesso à internet, foi mais barato levar o DVD para a casa e ver do que se tratava.

Foi assim que *Lennon Legend: The Very Best of John Lennon* entrou em minha casa e se tornou o primeiro de uma coleção, ainda hoje singela. Daí a descobrir que o sr. Lennon havia feito parte uma certa banda famosa de sua época foi um pulo. O dono do sebo que tanto frequentei, cujo nome já me escapa, ofereceu-me substâncias mais pesadas: discos de vinil da banda The Beatles, cada vinil cerca de cem gramas mais pesado do que um disco de DVD. *Let it Be*, *Help!*, *With The Beatles* e a coletânea dupla *Rock ‘n’ Roll Music* vieram morar em minhas prateleiras. Mas para apreciar o conteúdo das “bolachonas” seria necessário um aparelho específico.

Havia em minha casa um rádio da marca Gradiente que meus pais adquiriram assim que se casaram, em 1988. O rádio era famoso à época por ser “3 em 1”: além de sintonizar as rádios AM e FM, possuía na parte superior um toca-discos, no centro um toca-fitas e na base uma novidade, um toca-CD’s. Com suas caixas de som enormes, o aparelho era praticamente um móvel. E eu achava fascinante. Estava encalhado na sala havia algum tempo, mal funcionava. Com a ajuda de meu pai, que também adora reformar umas tranqueiras, limpamos o rádio, arrumamos suas funções e o transferimos para o meu quarto. Lá, ele ficou tocando discos e a rádio local todas as tardes e noites por alguns anos. Ao lado do rádio, revistas *Rolling Stone* e *Roadie Crew* e, grudados nas paredes, pôsteres dos Ramones, Aerosmith e do Guns N’ Roses com Alx Rose descamisado, que era o melhor que se poderia encontrar nas revistarias.

Na rádio da cidade, Rádio Vale do Tibagi FM 87,9, o repertório estava cheio de preciosidades nostálgicas dignas da Antena 1, exceto que a verdadeira Antena 1 não chegava na região. Mas, ousou dizer, a Vale do Tibagi superava a Antena 1 em variedade sonora, pois trazia os sucessos internacionais e brasileiros dos séculos XX e XXI: em horário comercial, as

músicas mais comerciais do momento; no princípio da noite, a missa católica transmitida ao vivo, momento que eu desligava o rádio; após as dez, as mais românticas; das cinco às sete da manhã, as clássicas sertanejas. Foi nas *playlists* automáticas de músicas românticas que a rádio deixava rolando após as dez da noite que ouvi “*I Fly For You*” de Spandau Ballet, “*Matter of Feeling*” de Duran Duran e “*Without You*” com Harry Nilsson. Mas também ouvi “Me Chama” com Marina Lima, “Esquece e Vem” de Nico Rezende, “Cheio de Amor” de Vinícius Cantuária e “Mil e Uma Noites de Amor” de Pepeu Gomes. Todo sábado, para agradar a juventude rockeira da cidade, a programação contava ainda com *Os Profetas do Rock*, comandada pelo falador Sandro, o mediador Anderson e o monossilábico Fábio.

Ainda entre os DVD’s de procedência duvidosa, estavam em voga nas banquinhas do centro as compilações de videoclipes de *flashbacks*. O primeiro que adquiri foi uma mixagem com cem minutos apenas com o refrão dos sucessos internacionais dos anos 1970, 1980 e 1990. Não trazia qualquer tipo de descrição ou informações sobre as bandas e artistas da coleção. Foi uma longa pesquisa sem recursos digitais que empreendi para descobrir os nomes de cada artista e de cada uma das canções. Dentre os achados, o que mais me encantou e consumiu dias em devaneio foi uma figura colorida, ricamente maquiada, de chapéu, camisa xadrez e trancinhas ornamentadas com fitilhos e pompons. Cantando para uma plateia trajada como no século XIX e abanando bandeiras listradas de vermelho, amarelo e verde, estava Boy George, o vocalista da banda Culture Club. Nele, descobri a androginia.

Todo um universo se expandiu diante de meus olhos. Como poderia ser possível que a década de 1980 tivesse permitido tamanha transgressão? Não seria o passado sempre mais conservador do que o presente? A comunidade humana não deveria estar supostamente caminhando rumo a uma evolução social? Os jovens não reclamam que seus pais foram muito mais caretas? Como poderia ter existido no passado recente uma afronta tão grande à sociedade patriarcal e heterocentrada como esta e termos regredido a ponto de os estereótipos de gênero não terem sido completamente abolidos como mostrava a tendência? Várias convicções construídas durante a infância em âmbito familiar e escolar vieram ao chão. Em meus doze anos, posso não ter pensado essas coisas exatamente nestes termos – até porque então não conhecia o feminismo –, porém foi exatamente este o sentimento de choque que agora reelaboro em outro vocabulário teoricamente situado.

Minha “paixão platônica” por esse mítico andrógino chamado Boy George (desculpe, Platão, pelo trocadilho) e todas as suas produções estético-musicais mostraram-me múltiplos caminhos. Muito além da *New Romantic* inglesa, a androginia se mostrou um submundo muito presente na música e na arte em geral. O *glam rock*, a *glitter music*, o *post-punk*, o *glam metal*,

o *hair metal*, o *hard rock*, o AOR (que não há consenso se é uma sigla para “*adult oriented rock*” ou “*album oriented rock*”), a *gothic wave*, a *new wave*, o *britpop* embalaram minha adolescência e princípio da vida adulta e inspiraram o desejo de pesquisar a história cultural do tempo presente.

Como não basta ouvir, é preciso ler sobre música, principalmente para aqueles que não nasceram com inclinações à execução musical, como diz Rui Castro, os livros sobre música começaram a recheiar minhas prateleiras, hoje abarrotas, para a alegria dos malditos cupins. O primeiro a ser devorado foi o *Almanaque do Rock*, de Kid Vinil, seguido do *Almanaque dos Anos 70*, de Ana Maria Bahiana. Depois desses, parei de contar. Mas culpo a ambos por terem me despertado um ímpeto enciclopédico que se enterrou tão fundo dentro de mim que é possível identificá-lo logo no sumário deste texto.

Nesse momento da vida já tinha decidido que iria estudar História. Na verdade, a “decisão” pela História foi tomada em 2005, quando entrei na quinta série e descobri que existe essa área do conhecimento que se propõe a hercúlea tarefa de estudar tudo o que é produzido pelos seres humanos no tempo e sobre a qual se pode lecionar. Mais simplificada, gostei de cara dos números romanos, mas os egípcios e seus olhos delineados de Kohl me cativaram.

No ensino médio, quando bate a incerteza sobre que caminhos seguir, cogitei os estudos de moda por um momento. Inspirada pela estética dos artistas da música, gostava de desenhar figurinos que poderiam ser usados por *drag queens*. Mas a História prevaleceu. Perguntei a um dos excelentes professores de História que tive o que eu poderia pesquisar quando chegasse à faculdade de História e questionei se poderia ser a história da música. Ele me disse “estude aquilo que te dá tesão”. Achei muito “atitude *rock ‘n’ roll*” a resposta dele. Eu só não contava que a dedicação acadêmica iria minar o tempo de lazer que dedicava a meus desenhos, a ponto de que hoje mal sei segurar um lápis de cor e apenas rabisco gatos tortos. “*Patience*”, já dizia o Guns n’ Roses.

Em 2012 retornei para Sorocaba, minha cidade natal, para começar a licenciatura em História. Durante o primeiro semestre, morei na casa de minha avó Aparecida, a Dona Cida, de quem provavelmente herdei o interesse artístico. Atriz de radionovelas durante a juventude, minha avó materna ficou um pouco distante da vida artística enquanto os filhos cresciam. Aos sessenta anos de idade, divorciada – que hoje descansa avô Leonides, trabalhador e grande amante da Cátia(ça) –, ela entrou em grupos de teatro, atuou em diversas peças, em filmes locais e continua escrevendo seus contos. No segundo semestre, meu pai se aposentou, meus pais retornaram a Sorocaba e logo comecei a lecionar na educação pública.

Logo no primeiro ano de História, como parte da disciplina de Língua Portuguesa, cantei – se bem ou mal é um detalhe supérfluo, o que importa é a nota, digo, o que importa é a intenção – “Sangue Latino” em uma apresentação sobre as mensagens de resistência nas canções do período do regime militar no Brasil, apresentação para a qual pintei os rostos dos demais quatorze colegas do grupo com pancake branco e preto e passei, nos que deixaram, batom vermelho. Em História Contemporânea, convenci os companheiros de estudo a analisar músicas do Serguei, o Divino do Rock, para o seminário. E escrevi uma resenha do livro de Hilário Franco Júnior sobre o mito da androginia como utopia dos homens do medievo para a disciplina de História Medieval. Colegas e professores foram bem compreensivos.

Como trabalho de conclusão da História, escrevi o texto *Rock Around The Clock: a difusão do rock em território brasileiro*. Como se vê pela referência no título, pesquisei um pouco sobre a vinda de Bill Halley and His Comets para o Brasil em 1958, época em que fizeram um show no ginásio de esportes de Sorocaba. As fontes locais a que tive acesso foram escassas, então recorri à *Revista do Rádio*, que trouxe reportagens sobre o assunto de maneira mais ampla. A pesquisa mostrou que já na década de 1950 houve um “embranquecimento” do *rock* para ser consumido pelo público jovem de classe média. A intenção de estudar a década de 1950 e não outra década qualquer foi simples: tinha em mente a ideia fixa de estudar a história do *rock* “desde o começo”.

Em 2014 fiquei um pouco triste com a perspectiva de que no ano seguinte estaria fora da universidade, que era o espaço que possuía para dialogar com estudiosos do passado e do presente. Também não me sentia confiante para viver como professora em tempo integral, sem ser ao mesmo tempo estudante. Prestei novamente o ENEM e, em 2015, ingressei na licenciatura em Geografia da UFSCar. Se a História expandiu minha noção de tempo, a Geografia expandiu a noção de espaço. Hoje, considero ambas complementares.

Em Geografia, desenvolvi iniciação científica sobre as possibilidades de se relacionar Geografia e Música na pesquisa *Sobre a espacialidade da música: análise de abordagens historiográficas*, com a qual percebi que essa relação vai muito além da circulação de fluxos econômicos. Já no trabalho de conclusão desenvolvi a pesquisa *Cartografando Gêneros: tempos e espaços da não binaridade*, cujas fontes indicaram que a separação rígida e binária entre masculino e feminino é espacial e temporalmente localizada numa concepção de gênero ocidental. Para o mestrado, pensei em unir meus distintos interesses: dar continuidade ao estudo do *rock* que parou nos anos 1950, exceto que não mais apenas *rock*, mas música *pop* no geral; a música em perspectiva espaço-temporal sob uma abordagem interdisciplinar; e a discussão sobre não binaridade de gênero do ponto de vista da estética andrógina.

O mágico e o místico, o bruxo e o músico contribuíram para a minha formação e me permitiram ver para além do véu. Minha pesquisa é a realização de um sonho de infância de desvendar mistérios, viajar por um universo mágico, tocar com os grandes guitarristas, conversar com os seres alienígenas, aprender com os sábios e lutar “contra as forças do mal”, que ora se apresentam como a botina militar que esmaga, censura e faz desaparecer corpos; ora se apresentam pela ressurgência do conservadorismo que nunca deixou de existir e hoje trilha seus caminhos sobre pilhas de corpos de uma calamidade sanitária que poderia ser evitada, porém esbarra em tantos outros que no passado e no presente se recusaram e se recusam a se submeter.

II NA PONTA DA AGULHA

A música popular brasileira das duas primeiras décadas do século XXI deparou-se com um *boom* de novos artistas que, além de se preocuparem em produzir músicas com uma qualidade musical que agrade ao público, independentemente de regulações à qualidade técnica, posicionam-se sobre suas próprias imagens que pelo público são recebidas. Os aspectos visuais de músicos e artistas performáticos da atualidade parecem colocar como uma de suas propostas a intenção de questionar modelos heteronormativos e romper com estereótipos de gênero. São artistas que causam uma comoção ampla na sociedade atual, seja pela identificação estética do público com os artistas, seja por uma oposição de setores conservadores da sociedade.

Na esteira das discussões acadêmicas que pautam o debate sobre as diversidades de gêneros e sexualidades, ativistas e pesquisadores intra e extramuros universitários também vêm dando destaque às questões. Os movimentos estudantis e sociais voltados para os feminismos e para a comunidade LGBTQIA+ reforçam essa demanda que se expressa na arte e novamente influencia os movimentos jovens, numa relação dinâmica e interconectada. Ora, não são raras as vezes em que esses artistas são exaltados e aclamados pela juventude como “precursores” de uma arte “jamais antes vista”.

Essa sensação corrente entre as recentes gerações de que está se conhecendo um movimento completamente novo é um sintoma do que o historiador Eric Hobsbawm chamou de “destruição do passado”, ou melhor, “dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas” (HOBSBAWM, 2014, p. 13). É o embotamento da memória histórica até que leve ao seu esquecimento coletivo: “Quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem” (HOBSBAWM, 2014, p. 13). Denominado por François Hartog (2013) pelo neologismo de “presentismo”, esse fenômeno surgido no último quarto do século XX consiste em um regime de aceleração, um presente sem passado, uma “ausência de continuidade da experiência do passado” (CARDOSO, 1998, p. 3). É aí que se faz necessário o trabalho de se propor uma reconstrução do passado recente em busca de algo que se apresenta como uma questão relevante no presente, o estopim – tratando-se de um estopim, não é a motivação única – para a escrita desta pesquisa neste, e não em outro, momento.

Nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, o *American Way of Life* baseado num padrão de vida e comportamento capitalista implicava no consumo das horas de lazer disponíveis durante a semana da classe alta e da classe média assalariada: “A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e

costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos”. (HOBSBAWM, 2014, p. 323). Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo da segunda metade do século XX se viu num complexo emaranhado geopolítico devido à conjuntura, produzindo contextos locais distintos. No pós-guerra, os Estados Unidos se consolidaram como potência mundial por conta dos altos lucros obtidos durante o conflito e, dentro em pouco, passaram a vender não apenas produtos, mas também o seu modo de vida estadunidense, ou “americano” como foi denominado.

Foi na década de 1950, durante o processo de reconstrução dos países dilacerados pela guerra, que nos Estados Unidos surgiu o *rock n’ roll*: a música negra contestatária¹ de Little Richard e Chuck Berry em pouco tempo estava sendo vendida na voz “encorpada” de Elvis Presley. A particularidade de Little Richard começava por seu visual, com pó de arroz no rosto, olhos delineados, topete no cabelo e em trajes vivamente coloridos, muitas vezes vestido completamente de cor de rosa. Predecessor do que viria a se tornar a androginia na música *pop*, “[c]ercado por músicos negros fantásticos, Little Richard exultou no profano ‘Tutti Frutti’, que o consagrou rei e rainha do rock’n’roll, negro e bissexual” (MAZZOLENI, 2012, p. 177). Além da estética, Little Richard também incitava a sexualidade em suas canções, como em “‘Long Tall Sally’, ode inspirada pelas paixões transexuais lançada em 1956” (MAZZOLENI, 2012, p. 178) e na famosa “*Tutti Frutti*” (1957), antes de ser reescrita em versos mais palatáveis a uma plateia ampla e conservadora:

Exaltado, indomável e rebelde em relação à ordem estabelecida, Little Richard não escondia uma característica mais ordenada em seu canto, profundamente influenciado pelo gospel feminino de Marion Williams. No entanto, ele não estava falando de amor divino nem de sorvete ao cantar “Tutti Frutti, good booty / If it don’t fit, don’t force it / You can grease it, make it easy” [“Tutti Frutti, bundinha gostosa / Se não está entrando é melhor não forçar / Podemos lubrificar para facilitar”] antes que a poetisa Dorothy LaBostrie desse um polimento à letra. Little Richard dava elasticidade às vogais e inventou uma linguagem de ambivalência sexual pouco dissimulada (MAZZOLENI, 2012, p. 177).

¹ Os Estados Unidos viviam em intensa segregação racial desde o fim do modo de produção escravista no país, com uma separação bem demarcada entre negros e brancos em todos os setores da vida pública. Por outro lado, no pós-guerra, a adolescência consolidou-se como um período da vida anterior à vida adulta e os jovens passaram a receber atenção específica das empresas como um nicho de mercado, sendo foco principalmente da indústria cultural. Ambos os fatos, aparentemente isolados, colidiram na eclosão da popularidade da música negra entre os jovens, inclusive brancos. “Nos Estados Unidos, o avanço do rock’n’roll concretizou as críticas racistas e depreciativas à sua contribuição musical. Ele foi reduzido a ‘uma forma de expressão doentia e degenerada’, capaz de interessar apenas aos adolescentes da classe operária e da comunidade negra” (MAZZOLENI, 2012, p. 142). A perseguição da sociedade branca e de classe média contra a música branca gerou forte oposição à propagação desse ritmo. Aos poucos, artistas brancos passaram a regravar *hits* dos músicos negros, e a abertura ao rock tornou-se cada vez mais presente nas indústrias fonográficas.

O ritmo dançante contagiou adolescentes de vários países, inclusive da Inglaterra, onde surgiu o próximo fenômeno jovem, a *beatlemania*. Desde então, a música se tornou uma das formas de arte mais presentes na vida cotidiana. A indústria cultural acelerou-se e passou a distribuir o gosto estético padronizado em grandes lotes. A indústria de discos principiou a bater seus próprios recordes com a música *pop*. O poder de consumo da juventude do pós-guerra pode ser mensurado “pelas vendas de discos nos EUA, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, quando o rock apareceu, para 600 milhões em 1959, e 2 bilhões em 1973” (HOBSBAWM, 2014, p. 321).

Ao final da década de 1960, grupos de autoidentificação de jovens passaram a se reunir, como o movimento *hippie*. Nascido nos Estados Unidos a meados da década de 1960, foi um dos movimentos contraculturais do período e tinha como premissa, de maneira geral, o desapego aos bens de consumo como uma crítica à sociedade capitalista, uma valorização da natureza e da naturalidade, inclusive corporal, e a demanda pelo pacifismo e a expansão da mente por meio do uso de drogas, como o ácido lisérgico. Ao mesmo tempo, a contestação de estudantes, artistas, intelectuais e movimentos de esquerda passou a se voltar contra a continuidade da guerra – como a guerra do Vietnã – e a abordar temas de demandas sociais, em um caráter mais ativista, com críticas à estrutura social capitalista, racista e misógina. A vida em comunidade, a busca pela liberdade sexual, a incorporação do feminismo como uma pauta social, o antirracismo e o movimento estudantil tiveram como um de seus símbolos a data histórica do mês de maio de 1968, mas foram construídos paulatinamente durante toda a década.

Neste mesmo período cronológico, o Brasil enfrentava um outro contexto histórico, menos receptivo à criatividade artística e às contestações políticas e culturais. A indecibilidade do terror exercido pelo regime militar brasileiro não se encontrava envolto sobre nenhuma aura de misticismo. Apesar de pairar um aparente silêncio sobre as cabeças do povo, não se tratava de fato de silêncio, pois dos porões do regime ecoavam gritos de tortura. A mordança presa à boca reduzia a capacidade de proferir palavras, mas não era suficiente para calar.

Nesses quatro anos iniciais, a “floração tardia” da cultura semeada desde finais dos anos 1950 fez crescer uma rosa do povo, jovem e rebelde. Mas em 1968, quando a rebeldia cultural tangenciou novamente a luta política de massas, nova poda foi feita, estabelecendo a censura e o controle mais intenso do meio cultural, artístico e intelectual (NAPOLITANO, 2014, p. 94).

De acordo com Marcos Napolitano (2014), o regime militar brasileiro atuou sobre a cultura em três momentos repressivos: o primeiro momento foi de 1964 a 1968 com a implantação do “terror cultural”, buscando inibir o setor intelectual de oposição do regime presente principalmente no teatro, mas que levou a uma inibição de todas as esferas culturais;

o segundo momento, entre 1969 e 1978, valeu-se do texto do Ato Institucional n.º 5 e da Lei da Censura (Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968) para aplicar ações de repressão severa às atividades culturais do movimento estudantil, da classe média e produções artísticas, período de intenso trabalho de burocratização da censura e no qual mais fortemente se sentiu o peso da mão da repressão do regime, por isso chamados “anos de chumbo”; de 1979 a 1985, no terceiro momento, a palavra “censura” foi sendo paulatinamente substituída por “controle censório” incluindo representantes da sociedade civil no processo para limitar os conteúdos com base no julgamento da “moral e dos bons costumes”, ao longo dos anos da chamada “abertura lenta, gradual e segura”, segundo termos de Ernesto Geisel, e da “anistia ampla, geral e irrestrita” que anistiou principalmente os torturadores.

Neste momento, os setores artísticos e intelectuais que se opunham ao regime se uniram – muitos deles no próprio exílio – para falar pela arte o que não se podia dizer abertamente. Entre os principais artistas da Era dos Grandes Festivais da televisão que se posicionaram contra a imposição e a favor da democracia estão Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, artistas que, inclusive, flertaram com as questões de gênero e sexualidades. Disfarçar a denúncia com os termos pertencentes a outras esferas de atuação, como temas voltados à religião, ao cômico, ao apelo ao público infantil encobrendo o político foi uma tática usada pelos músicos e compositores para enfrentar a uma censura moralista e discursivamente cristã, atuando sobre o argumento de estar em prol da moral e dos bons costumes. Iniciado na Marcha da Família com Deus Pela Liberdade, Renan Quinalha aponta para a necessidade de se analisar o regime militar pela “(...) centralidade da moralidade conservadora na ordenação do regime e pelo exame da complexa e multifacetada estrutura repressiva, bem como pelas resistências social e cultural que se articularam em oposição ao controle autoritário” (QUINALHA, 2021, p. 39).

A ausência das vozes dos que não podiam se calar era transmutada em música. Assim proliferaram canções, ocultadas sob a potência da linguagem, permitindo que se comunicassem aqueles que as entendiam. Em 1969, no livro “Prismas: crítica cultural e sociedade”, Theodor W. Adorno afirmou que “[a] crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). Diferentemente do debate criado em torno da frase de Adorno (1998), que foi acusado de alegar a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz, a poesia em sua forma musical – onde tem suas origens – foi a brecha criada pela arte brasileira para romper com o cerceamento do estado de exceção, ainda que envolto em contradições e heterogeneidades.

Concomitantemente, observou-se em vários países um movimento de extrapolação dos limites socialmente aceitos para a expressão de gênero na classe artística em outros contextos históricos, inclusive brasileiros. É o caso da experiência do cenário musical brasileiro da segunda metade do século XX em que, frente a um regime militar altamente censório, as experiências artísticas de grupos musicais como Secos & Molhados e teatrais como os Dzi Croquettes foram construídas sobre plumas. O uso dos símbolos, seja nas letras, seja nos figurinos, foi um recurso para driblar censuras e perseguições. Exemplo disso é o grupo Secos & Molhados: adorado pelo público infantil, suas apresentações eram televisionadas em rede nacional, com performances exuberantes e letras aparentemente inofensivas, repletas de figuras de linguagem, baseadas em poesias críticas.

A chave de interpretação para essa estética que se utiliza da indefinição de gênero, da ambiguidade e da incorporação de elementos considerados típicos do gênero oposto está em um conceito que foi amplamente utilizado na época e que ainda se faz presente: a androginia. Portanto, propõem-se as seguintes questões norteadoras para o percurso pretendido da pesquisa: O que é e de onde provém essa androginia? Qual é sua contextualização histórica? Que elementos podem ser considerados andróginos na performance musical contemporânea? Como ela foi incorporada na música? E, principalmente, observando que os corpos desses artistas estão em evidência e considerando o período de repressão em que surgiu, pode ser a androginia uma forma de resistência à dominação, não só política, mas cultural?

Recorrendo a vasto material iconográfico disponível em acervo pessoal, *online*, sebos e fonotecas com capas e encartes de discos de vinil e comunicação audiovisual também abundante como fontes secundárias, pretendeu-se suscitar tais discussões e contribuir para as reflexões sobre arte e estética como expressões de anseios humanos em um momento em que as artes atravessadas pelas questões de gênero e sexualidades vêm sendo cada vez mais questionadas, em um presente de instabilidade política e de ameaças de censuras às novas produções². De forma geral, intencionou-se entender o significado da representação andrógina em relação à produção musical brasileira da história recente. Com isso, objetivou-se compreender como a noção de androginia foi ressignificada em pleno século XX como um

² Refere-se aqui, como exemplo, ao caso do Queermuseu ocorrido em 2017. A exposição “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, que ocorria no Santander Cultural de Porto Alegre, foi alvo de boicote pelo conservador Movimento Brasil Livre (MBL) e acabou fechada pelo banco. O destino seguinte da exposição teria sido o Museu de Arte do Rio, mas foi vetada pelo então prefeito Marcelo Crivela. Para dar continuidade à exposição, foi organizado um financiamento coletivo para o qual Caetano Veloso fez um show e reverteu os valores à causa (CARNEIRO, Júlia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. BBC, Rio de Janeiro, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 09 jul. 2022).

elemento da cultura *pop*, tendo como objeto de pesquisa as artes das capas e encartes de discos, mais do que simples embalagens, de artistas e grupos musicais brasileiros.

Os objetivos específicos podem ser relacionados nos eixos descritos a seguir: utilizando a androginia como uma categoria de análise histórica, contendo ela mesma historicidade, visa-se entendê-la como um conceito, as características específicas que pretende descrever em distintos espaços e tempos e os elementos gerais que a constituem; identificar a manifestação da androginia e como se dá sua representação na arte musical em sentido amplo, compreendendo imagens estáticas, performances artísticas e a música como uma composição; levantar informações sobre indivíduos presentes na mídia e no meio artístico cuja androginia desponte como um fator de sua imagem pública; produzir uma catalogação desses indivíduos, grupos musicais, álbuns, canções e videoclipes musicais com base em categorias que reconheçam os elementos andróginos; selecionar, organizar e pôr em contexto os materiais coletados. Esta catalogação, bem como o levantamento anteriormente mencionado, tem a finalidade de alimentar o arquivo pessoal de pesquisa e reunir um conjunto heterogêneo de fontes que compuseram o texto; analisar segundo a metodologia historiográfica o material iconográfico e musical da música brasileira contemporânea em confrontação com o referencial teórico; compreender sua inserção historicamente situada; discutir a subversão na apresentação estética como forma de transgressão e insubordinação às normas sociais de ser e estar no mundo.

Para estabelecer os critérios para selecionar quais artistas entrariam nessa discussão como “andróginos” levou-se em consideração o que diziam as fontes sobre eles. Ou seja, são andróginos os artistas que a mídia daquele momento assim os denominou; que outros pesquisadores do momento ou posteriores apresentaram argumentação de sua androginia; ou os artistas que se autodenominam andróginos. Já os discos que entraram na seleção foram aqueles cuja capa traz esses elementos andróginos. Durante o levantamento dos discos de vinil e das fontes secundárias do período foram predominantes as referências sobre artistas andróginos do gênero masculino e em sua maioria brancos.

Assim, os discos escolhidos são de artistas homens, com destaque para uma cantora travesti. Quanto a isso, faz-se necessária uma distinção: nas décadas estudadas, “travesti” era um termo usado para se referir a homens que interpretavam mulheres; hoje, o termo foi ressignificado e adotado como uma identidade de gênero própria, aliada a um posicionamento político. Além dos nomeados andróginos, há outros termos que por vezes aparecem e dialogam com formas de masculinidades não hegemônicas, dentre os quais se destaca o termo “ambíguo”. Reconhece-se que a presença da androginia não estava apenas entre os artistas do *mainstream*;

era forte também nas cenas *underground*. Porém, com a finalidade de delimitar a quantidade de fontes, restringiu-se aos artistas que tiveram destaque na cultura *pop*³.

O caminho que a pesquisa percorreu partiu da ampliação e manutenção de um arquivo pessoal de pesquisa. Ampliação e não “início” de um arquivo, porque, incorporando a proposta de Charles Wright Mills (2009) sobre a indiferenciação entre vida e trabalho intelectual, é possível dizer que um princípio de arquivo já existia antes mesmo que surgissem estas primeiras palavras. Um arquivo composto por materiais de vínculo afetivo e memórias que guiaram minha formação e me constituíram como pesquisadora, não em sentido fechado, mas no sentido de estar constantemente em formação e transformação pelos sujeitos e objetos que me movem. Um arquivo composto por livros sobre música, revistas acadêmicas e populares, artigos, fotografias, leituras, rascunhos e questões que vêm se acumulando ao longo da vida.

Este arquivo dinâmico que se expande é composto pelas mais mistas fontes: fontes materiais, pela materialidade dos discos adquiridos em sebos que hoje compõem meu acervo pessoal e outrora fizeram parte da cotidianidade de lazer e entretenimento de outros ouvintes; fontes iconográficas, pela apreciação estética que se pretende a partir do design das capas, contracapas e encartes dos discos; fontes sonoras e audiovisuais, pelas canções em sua íntegra, suas letras e suas divulgações na linguagem de videoclipe musical, bem como pelo espetáculo proporcionado pelas apresentações ao vivo, os *shows*; e fontes escritas⁴, pois, fazendo coro a Ruy Castro, “[c]ada pessoa reage à música à sua maneira, e a sensação de deleite que ela provoca costuma ser pessoal e intransferível. Então, por que escrever a respeito? Por que escrever sobre música é a única alternativa para os que não são capazes de produzi-la” (CASTRO, 2013, p. 7).

Sendo um trabalho que explora um tema da história do tempo presente, qual seja o período do regime militar brasileiro (1964-1985), e considerando a multiplicidade de fontes, o recorte temporal proposto para a investigação é o seguinte: parte do ano de 1966, quando foi lançado o disco de vinil *Valéria, O Travesti* pela Gravadora e Fábrica de Discos Rozenblit, em que a travesti Divina Valéria, cantora e atriz do espetáculo Les Girls, aparece na capa em duas

³ Algumas vezes esse destaque foi pontual, como o caso de Edy Star que, ao lançar um disco pela gravadora Som Livre, *...Sweet Edy...* (1974), emergiu, por um tempo, do *underground* do teatro musical brasileiro e teve repercussão pelas grandes emissoras.

⁴ Nomes de álbuns e canções não foram corrigidos segundo as mudanças gramaticais, sendo mantidas as grafias originais da data de seu lançamento. No caso das transcrições de entrevistas, de letras de músicas, citações de trechos de periódicos, livros e fontes escritas de modo geral, manteve-se a grafia das palavras tal como aparecia originalmente nas fontes, sem recorrer a qualquer correção para preservar suas características, sendo mantidos, inclusive, erros de escrita e de conteúdo, recorrendo-se a explicações, quando necessárias.

fotos com roupas femininas e masculinas; e finaliza em 1985, quando se deu o lançamento do álbum *Energia Positiva*, de Pepeu Gomes.

Dividido em “Lado A” e “Lado B”, como um disco de vinil, a presente pesquisa se subdivide em doze capítulos, seis em cada uma das partes: no “Lado A”, “Saudação Nagô”, um prelúdio do que se apresentará nos capítulos seguintes e a breve discussão do que é ser contemporâneo a partir do exemplo da moda; “A Vida em seus Métodos Diz Calma”, apresentando os procedimentos metodológicos do misto de fontes históricas utilizadas; “Idade de Ouro: Androginias Anteriores”, sobre a história da noção de androginia e suas modificações através dos tempos e espaços; “Nostalgia da Modernidade: Androginias Seculares”, com as influências dos séculos XIX e XX nos campos teóricos, político-militantes e culturais que contribuíram para a afloração da androginia na cultura *pop*; “20th Century Boy”, sobre a incorporação da androginia pelos artistas ingleses das décadas de 1960 e 1970.

No “Lado B” estão os capítulos “Não Existe Pecado ao Sul do Equador”, com um panorama da situação brasileira a partir do golpe que deu origem ao regime militar; “Três Travestis: Rogéria, Valéria e Ivaná” e a relação da travestilidade e do transformismo com um dos primeiros usos da palavra “androginia” nos periódicos; “Lost in the Paradise: Androginia Tropical” e a subversão tropicalista de Caetano Veloso; “Sangue Latino: Androginia Antropofágica”, sobre o fenômeno do Secos & Molhados; “Moda-Brasil: Androginia Teatral”, com Dzi Croquettes, Edy Star e a montagem brasileira da peça “Rock Horror Show”; “Mal Necessário: Androginia Animal” e a carreira solo de Ney Matogrosso; “Masculino e Feminino”, sobre a carreira de Pepeu Gomes e sua adesão paulatina à androginia, cujos indícios se faziam notar desde a adolescência com a sua recusa em cortar os longos cabelos.



LADO A

1 SAUDAÇÃO NAGÔ⁵

Para compreender a incorporação da noção de androginia pela cultura *pop* que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX, faz-se necessário retomar o conceito de “andrógino” e sua historicidade. A proposta não é buscar uma definição exata nem assumir que haja uma só definição específica. A noção de androginia contemporânea, sendo parte do tempo presente, é mais fácil de ser percebida no cotidiano do que definida. É aquilo que se observa que ali está, mas que se torna difícil de determinar. A história desse conceito deve então ser retomada, porquanto se pode tomá-lo como uma categoria de análise historiográfica que ultrapassa os limites da disciplinaridade.

A ideia de considerar a androginia como uma categoria de análise histórica partiu da leitura e reflexão sobre o texto de Joan Scott (2019), *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. A princípio, concebeu-se que a própria categoria de gênero poderia ser aqui tomada como a principal lente. Entretanto, ao avançar da pesquisa, “gênero” tornou-se apenas um dos elementos que compõem a complexa questão da androginia; continuou a ser um conceito relevante, porém incapaz de abarcar todas as facetas envolvidas na dinâmica da androginia. Por outro lado, a androginia despontava como categoria principal em discussões da Psicologia Analítica, da história dos mitos e religiões e da metafísica. Suas relações com o âmbito da cultura *pop*, por outro lado, têm sido teoricamente menos desenvolvidas. Mas as bases e o ferramental para compreender a própria androginia como uma categoria de análise histórica já estavam disponíveis, sendo necessário fazer a sua sistematização.

Se a androginia como objeto de estudo não cabe nos limites de uma única disciplina – tendo perpassado historicamente a filosofia, a teologia, a medicina e a literatura, como se verá a seguir – tampouco a música tem sido olhada por um campo de estudos restrito. Como um objeto complexo, o historiador Marcos Napolitano propõe que, metodologicamente, a forma mais adequada de se tratar a música é interdisciplinarmente: “A rigor, a melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) que podem escapar à área de competência de um profissional especializado” (NAPOLITANO, 2002, p. 96).

⁵ Faixa um do primeiro disco solo de Pepeu Gomes, *Geração de Som*, 1978.

Formada por música e poesia e “séries informativas”, tem-se a canção. Mesmo abrangendo essas diferentes linguagens, a canção não é, entretanto, suas partes isoladas. Disso decorre a dificuldade de reduzi-la a um componente apenas, como explica Napolitano:

Ao mesmo tempo, a canção vai além de todas estas linguagens e informações específicas, realizando-se como um artefato cultural que não é nem música, nem poesia (nos sentidos tradicionais), nem pode ser reduzida a um reflexo singular da totalidade que a gerou (da sociedade, da história, do autor ou do estilo musical) (NAPOLITANO, 2002, p. 96).

Os elementos formais da música e da poesia exigem técnicas de análise específicas, de suas estruturas rítmicas e composicionais. Entretanto, analisar essas estruturas isoladamente não configura uma apreciação satisfatória sobre a canção. Assim, busca-se aqui pontuar sobre as canções e privilegiar as séries informativas “sociológicas, históricas, biográficas, estéticas” na qual se inserem os artistas selecionados.

Como uma primeira observação, deve-se notar que os artistas contemporâneos se utilizavam da palavra “androginia” para referirem-se a si mesmos ou a uma estética com a qual tiveram contato, ora porque reconheciam na palavra o que mais se aproximava de suas práticas, ora porque o termo lhe fora atribuído por um crítico de arte, jornalista ou veículo midiático. Seria o sentido de androginia o mesmo para o autodenominado – e atribuído – andrógino do século XX e para o ser mítico que aparece em distintas culturas, espaços e tempos? Mas de onde provém essa estética e que elementos podem ser considerados andróginos na performance musical? Qual foi a importância desse movimento artístico na música inglesa e na música brasileira contemporânea em específico? Pode-se pensá-lo como um movimento contínuo que ecoa androgínias do passado ou são, em cada época, novas formas descontínuas de expressão?

Investigando essas questões, procurou-se trazer um recorte de produções artísticas entre 1966 e 1985, contextualizando seus momentos de produção, mais especificamente da contracultura *hippie* inglesa, dos movimentos de reivindicação de direitos sociais, principalmente dos homossexuais, do feminismo e do *rock* como cultura *pop*. Em contexto nacional, exploraram-se alguns paralelos e ecos desses movimentos no Brasil, levando em consideração as especificidades dos movimentos artísticos nacionais, como a arte engajada, a Tropicália, a MPB, o *rock* à brasileira e a repressão exercida pelo regime militar.

A contextualização dos movimentos internacionais e nacionais se faz necessária por haver influências entre as escalas. Com a circulação de informações ocorrendo cada vez mais rapidamente no século XX pelos instrumentos de comunicação e aprimoramentos tecnológicos, tendências internacionais em pouco tempo se fizeram sentir no Brasil, ainda que em diferentes intensidades. São essas conexões que estabelecem a contemporaneidade entre fenômenos,

conforme a noção de contemporâneo de Erwin Panofsky: “Dois fenômenos históricos são simultâneos ou apresentam uma relação temporal entre si, apenas na medida em que é possível relacioná-los dentro de um ‘quadro de referência’” (PANOFSKY, 1991, p. 26). Portanto, não basta que dois fenômenos tenham existido no mesmo período de tempo se não houver qualquer relação entre eles. Na visão de Panofsky, só são contemporâneos na medida em que há como estabelecer referências em comum.

O contemporâneo não é aquele que está plenamente de acordo com seu tempo, aquele que está tão ajustado a tal momento histórico presente vivido pela sociedade que sequer se percebe como pertencente a ele ou se apercebe da própria época. Para estes, que estão ajustados, talvez estejam imersos em um presentismo que os impede de contemplar as contradições e estão ofuscados pela positividade que se lhes apresenta. O contemporâneo, para Giorgio Agamben, é perpassado por um consciente distanciamento do seu próprio tempo, ainda que saiba que o seu tempo não se descola dele.

Ser contemporâneo, afirma Agamben dialogando com Nietzsche, não é ser atual, é ser inatual. A própria contemporaneidade envolve uma relação de distanciamento. Por outro lado, numa segunda definição, também “o contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro” (AGAMBEN, 2010, p. 22). Ver o escuro, então, não é tarefa passiva, mas ativa, que demanda desviar do ofuscamento produzido pelas luzes da época. Ser contemporâneo significa poder ver as sombras.

Mas para que seja possível pensar a contemporaneidade e ver as sombras, é preciso sair do fluxo do presente contínuo. Para isso, é necessário encontrar uma descontinuidade do tempo, as vértebras quebradas, as rupturas. Contemporâneo “é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com outros tempos” (AGAMBEN, 2010, p. 28). Entender que o tempo não é linear nem homogêneo possibilita identificar as rupturas e “dividir” o tempo, o que se pode fazer inclusive dentro de uma unidade cronológica como o século XX.

Para Agamben, a moda é um exemplo da experiência da contemporaneidade. Ao mesmo tempo em que alguém afirma estar na moda, ao terminar de pronunciar a frase já não está mais na moda. A moda possui uma relação peculiar com o tempo, pois ela o demarca, delimita, antecipa e está também atrasada. É difícil determinar em que momento cronológico se inicia uma moda: na prancheta do estilista, nos desfiles da passarela ou nas lojas à disposição dos consumidores? Ora, na prancheta ela ainda não é matéria, é ideia do que virá; nas passarelas é anúncio de sua atualidade instantânea e efêmera; e nas lojas ela é inatual, ultrapassada, resquício do que já foi. Isso faz com que seu “agora” seja “inapreensível”:

(...) É provável que, como sugerem os teólogos, isso dependa do fato de que a moda, ao menos na nossa cultura, é uma assinatura teológica da veste, que deriva do fato de que a primeira veste foi confeccionada por Adão e Eva depois do pecado original, na forma de um tapa-sexo entrelaçado com folhas de figo. (Para ser preciso, as vestes que nós usamos derivam não desse tapa-sexo vegetal, mas das *tunicae pelliceae*, das vestes feitas de pele de animal que Deus, segundo *Gen. 3, 21*, faz vestir, como símbolo tangível do pecado e da morte, nossos progenitores no momento em que os expulsa do paraíso) (AGAMBEN, 2009, p. 67).

Teologicamente criada para cobrir as vergonhas reveladas pelo pecado original, a origem bíblica das roupas se situa fora do tempo, ainda no jardim edênico, ou demarcando o princípio do tempo, na expulsão do paraíso, conforme a visão cristã a que se reporta Agamben. A analogia com a contemporaneidade está também em como a moda maneja o tempo: “(...) ela pode “citar” e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2009, p. 69)

A moda é ela mesma parte da cultura *pop*, tanto como produto quanto como experiência estética transitória. As expressões “cultura *pop*” e “música *pop*” aqui utilizadas estão em concordância com o que propõe o livro organizado por Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogério Ferraraz (2015) que inicia com a consideração de que

O termo “cultura pop” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura pop tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo em que ela também afeta e é afetada por relações de trabalho, capital e poder. (SÁ; CARREIRO; FERRARAZ, 2015, p. 9).

Tal como está no cerne na cultura *pop*, a condição de ambiguidade se faz muito presente no que concerne à androginia. Para entender como a ideia de androginia chegou a se tornar um tema tão relevante na cultura *pop* do século XX, adentrou o espaço da música *pop* e se tornou, inclusive, uma moda entre os jovens da época, é preciso conhecer um pouco da história desse conceito, seus simbolismos e significados. Pode-se recorrer às fontes que trazem o andrógino e suas interpretações nos mais distintos campos de conhecimentos, a começar pelo mito. Com isso, será possível identificar quais elementos simbólicos permaneceram ao longo do tempo e em diferentes espaços associados com a androginia e, mais importante, quais elementos foram descontinuados, omitidos ou ressignificados.

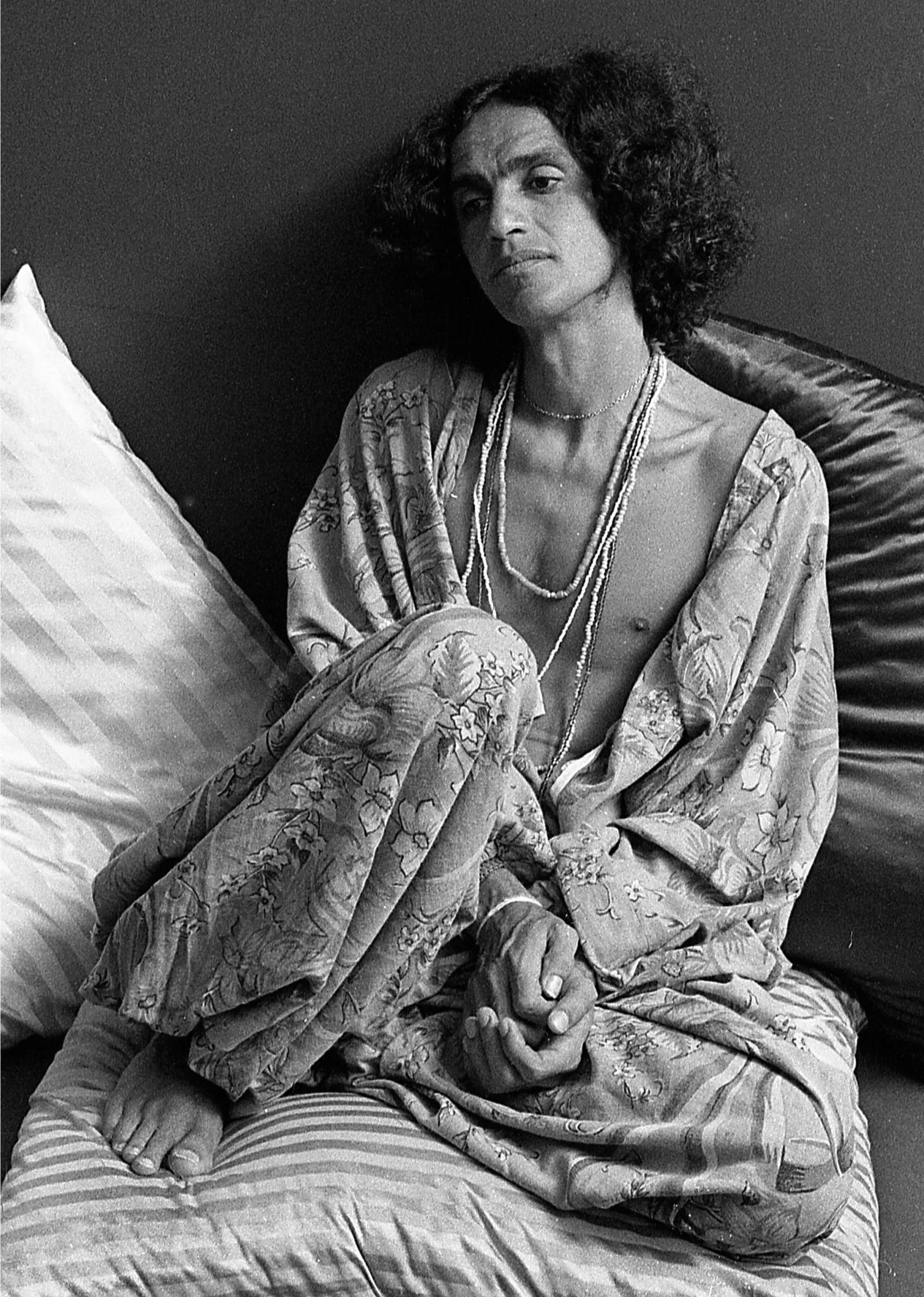


Figura 1 – Caetano Veloso em momento de contemplação, 1979 (página anterior)

Foto: Thereza Eugênia. Fonte: MAISPB. Livro de Thereza Eugênia traz imagens clássicas da MPB. 30 out. 2021. Disponível em: <https://i2.wp.com/www.maispb.com.br/wp-content/uploads/2021/10/CAETANO-21X26-1.jpg?fit=2484%2C3071&quality=90&strip=all&ssl=1>. Acesso em: 08 jul. 2022.

2 A VIDA EM SEUS MÉTODOS DIZ CALMA

A vida em seus métodos diz calma
 Vai com calma, você vai chegar
 Se existe desespero é contra a calma
 E sem ter calma nada você vai encontrar
 A vida em seus métodos diz calma
 Vai com calma, você vai chegar
 Se existe desespero é contra a calma
 E sem ter calma nada você vai encontrar
 Deus, pai criador, criou com calma
 E em sete dias muita calma demonstrou
 (DI MELO, 1975)⁶

As fontes primárias não explicam a si mesmas. Cabe à pesquisa organizá-las, questioná-las, analisá-las, interpretá-las e explicá-las com o auxílio teórico das fontes secundárias e da bibliografia. Cada tipo de documento necessita de um tratamento adequado, ou seja, o procedimento específico para lidar com cada um varia, mas existem alguns procedimentos que são indispensáveis a todos eles. Há algumas etapas metodológicas que são necessárias: observar, descrever, refletir, interpretar. Essas são as etapas a serem aplicadas a todas as fontes, sejam iconográficas, biográficas, audiovisuais ou musicais. Dessa forma, tem-se utilizado principalmente o ferramental metodológico fornecido pela historiografia.

A análise das fontes primárias iconográficas, em especial, será feita pelo método iconográfico desenvolvido pela escola de Warburg, que leva este nome por ter se formado em torno da figura do historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) durante o período que precedeu a ascensão do regime nazista na Alemanha. O método, particularmente no que foi desenvolvido por Erwin Panofsky, seguidor de Warburg, mas com nuances distintas significativas, envolve processos de observação, descrição, entendimento, contextualização e interpretação dos registros humanos expressos em signos e símbolos que são situados em dada localização espaço-temporal, pois “[t]odo conceito histórico baseia-se, obviamente, nas categorias do espaço e tempo” (PANOFSKY, 1991, p. 26). Afinal, espaço e tempo são “dois aspectos de uma e mesma coisa” (PANOFSKY, 1991, p. 26).

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é, fundamentalmente, um historiador (PANOFSKY, 1991, p. 24).

Panofsky (1991) denomina “monumento” as fontes primárias que são objetos do estudo e “documento” as fontes secundárias, que auxiliam a compreensão e interpretação do objeto.

⁶ A canção “A Vida Em Seus Métodos Diz Calma” é a segunda faixa do disco autointitulado de Di Melo, 1975.

Construindo analogias entre o que chama de “ciências”, no caso referindo-se às ciências naturais, e as “humanidades”, ou seja, as ciências humanas, Panofsky (1991) argumenta que as etapas da metodologia para ambas perscrutarem seus próprios objetos de estudos são análogas em certa medida. Assim, tal como o cientista dos fenômenos da natureza, o humanista deve partir da observação “e o exame dos registros humanos. A seguir, cumpre ‘descodificar’ os registros e interpretá-los, assim como as ‘mensagens da natureza’ recebidas pelo observador. Por fim, os resultados precisam ser classificados e coordenados num sistema coerente que ‘faça sentido’” (PANOFSKY, 1991, p. 26).

Para investir os resultados de certa confiabilidade seria necessário o que Panofsky denomina “conferir” a informação, a partir da comparação com outros documentos de mesma época e procedência. Porém, isto implica dificuldades. Tomada individualmente, qualquer fonte primária, ou “monumento”, é questionável. Por isso, Panofsky destaca a importância de se trabalhar com uma série ou grupo de dados à luz de um “conceito histórico geral” organizando e interpretando cada novo dado, reinterpretando e revisando os documentos já vistos, se for preciso, num “sistema que faz sentido”.

Primeiro, “conferir” é, obviamente, impossível sem sabermos o que “conferir”; cumpriria escolher certos aspectos ou critérios, como certas formas de escrita, ou alguns termos técnicos usados no contrato ou alguma peculiaridade formal ou iconográfica do retábulo. Mas, já que não podemos analisar o que não compreendemos, nosso exame pressupõe descodificação e interpretação (PANOFSKY, 1991, p. 28).

Como historiador de arte, os registros que são tomados como fontes primárias por Panofsky são chamados de “obras de arte”. Mas o que é a obra de arte? E o que a difere de outro objeto comum, como os meios de comunicação – que visam transmitir uma informação – e os aparelhos – que servem para cumprir uma função? A obra de arte se caracteriza pela intenção do artista em se fazer arte: “a intenção acha-se definitivamente fixada na idéia da obra, ou seja, na mensagem a ser transmitida, ou na função a ser preenchida. No caso de uma obra de arte, o interesse na idéia é equilibrado e pode até ser eclipsado por um interesse na forma” (PANOFSKY, 1991, p. 31–2). Essa intenção do artista implica duas problemáticas: não pode ser rigidamente determinada por métodos científicos; e está condicionada ao contexto histórico de sua produção, o qual pode, por sua vez, fornecer indícios que indiquem a intenção.

Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da “intenção” de seus criadores. Essa “intenção” não pode ser absolutamente determinada. Em primeiro lugar, é impossível definir as “intenções”, *per se*, com precisão científica. Em segundo, as “intenções” daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que vivem. (PANOFSKY, 1991, p. 32)

Nem sempre, entretanto, a obra de arte é criada com a finalidade única de ser um objeto a ser apreciado, mas, independentemente disso, “a obra de arte *tem* sempre significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético” (PANOFSKY, 1991, p. 30). O observador pode decidir experimentar esteticamente qualquer objeto comum que não seja feito para esta finalidade, ainda que vá contra a intenção e a função daquele objeto. Panofsky (1991) dá o exemplo da natureza e a apreciação de uma paisagem natural esteticamente; mas também um semáforo cuja luz vermelha se acende, a qual não carrega intenção artística, mas sim a função de evitar acidentes de trânsito. Assim também as obras de arte podem acumular a função de serem um objeto de comunicação ou um aparelho que executa uma função.

Desta maneira, pode ser que o artista dê maior ênfase a um dos atributos de sua obra de arte, como, por exemplo, destacando a forma a despeito da ideia que deseja transmitir. “Uma coisa entretanto, é certa: quanto mais a proporção de ênfase na ‘idéia’ e ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’” (PANOFSKY, 1991, p. 33). Conteúdo e tema não se confundem: o tema é a ideia que a obra apresenta ou uma história que é contada por ela, aquilo que o artista intencionou retratar; já o conteúdo “[é] a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra” (PANOFSKY, 1991, p. 33). Não quer dizer, contudo, que o método iconográfico descarte a forma; a apreensão da forma, entretanto, está prevista em um primeiro nível da análise.

As analogias entre a investigação das ciências da natureza e as humanidades terminam quando se chega à discussão da experiência estética. Nesse momento, o pesquisador precisa dedicar-se a “um processo mental de caráter sintético e subjetivo: precisa refazer as ações e recriar as criações mentalmente” (PANOFSKY, 1991, p. 34). Essa “recriação” é uma tentativa de reconstituição do processo de criação da obra – criação do artista – e suas intenções, ao mesmo tempo criando valores estéticos de apreciação, pois o pesquisador possui também a apreensão de um consumidor de arte comum. A pesquisa pelas intenções se encontra no campo da recriação porquanto “as ‘intenções’ só podem ser formuladas em termos de alternativas” (PANOFSKY, 1991, p. 40), ou seja, não podem ser determinadas. A isso se chama “recriação estética intuitiva” (PANOFSKY, 1991, p. 35).

Panofsky reconhece que essa metodologia emprega aspectos subjetivos e mesmo “intuitivos”, como ele os chama. E prevê que haja questionamento sobre a confiabilidade dessa metodologia nessas condições e mesmo sobre a cientificidade da História da Arte.

A verdadeira resposta está no fato de a recriação estética intuitiva e a pesquisa arqueológica serem interligadas de modo a formar o que já chamamos antes de "situação orgânica". Não é verdade que o historiador de arte primeiro constitua seu objeto por meio de uma síntese recriativa, para só depois começar a investigação arqueológica - como se primeiro comprasse o bilhete para depois entrar no trem. Na realidade, os dois processos não sucedem um ao outro, mas se interpenetram: a síntese recriativa serve de base para a investigação arqueológica, e esta, por sua vez, serve de base para o processo recriativo; ambas se qualificam e se retificam mutuamente. (PANOFSKY, 1991, p. 35)

É no movimento dessa situação orgânica que se dá a verificação ou contestação das hipóteses pelo próprio pesquisador. A pesquisa "arqueológica", ou seja, por meio das fontes secundárias que dialogam com a fonte primária, pode trazer elementos que corroborem a interpretação ou que abalem tudo o que já foi proposto, sendo necessário retomar a reconstrução da série de documentos em um processo bastante dinâmico. Na investigação da fonte primária, o pesquisador se defronta com "três componentes: forma materializada, idéia (ou seja, tema, nas artes plásticas) e conteúdo" (PANOFSKY, 1991, p. 36). Nesse sentido, a recriação não depende exclusivamente de uma percepção aguçada, mas principalmente da "bagagem cultural" do observador. Sobre isso, Panofsky afirma que não existe um observador ingênuo. Todo observador desfruta e interpreta a imagem de acordo com sua bagagem cultural, ainda que o faça inconscientemente, e pouco importa se sua interpretação condiz com a intenção do autor ou não, se está correta ou se está equivocada. O que difere o observador do historiador é que este possui a consciência histórica e busca o estranhamento de seu próprio tempo para compreender seu objeto.

Tenta, portanto, ajustar-se, instruindo-se o máximo possível sobre as circunstâncias em que os objetos de seus estudos foram criados. Não apenas coligirá e verificará toda informação fatural existente quanto a meio, condição, idade, autoria, destino etc... mas comparará também a obra com outras de mesma classe, e examinará escritos que reflitam os padrões estéticos de seu país e época, a fim de conseguir, uma apreciação mais "objetiva" de sua qualidade. Lerá velhos livros de teologia e mitologia para poder identificar o assunto tratado, e tentará, ulteriormente, determinar seu lugar histórico e separar a contribuição individual de seu autor da contribuição de seus antepassados e contemporâneos. (PANOFSKY, 1991, p. 36-7)

Com esse metódico processo de tratamento das fontes, "[f]itando esses registros, congelados, estacionários, que segundo disse, 'emergem de uma corrente do tempo', as humanidades tentam capturar os processos em cujo decurso esses registros foram produzidos e se tornaram o que são" (PANOFSKY, 1991, p. 44).

Já a análise iconológica desenvolvida por Panofsky dá um passo além da iconografia. Enquanto a iconografia descreve e compreende os motivos e temas representados em dadas imagens, a iconologia propõe a interpretação dos símbolos e seus significados situando-os como uma síntese da dinâmica histórica na qual a obra de arte estava inserida no seu momento de

produção. É possível agregar, ainda, que esta interpretação encontre diferentes significados em diferentes épocas quando se trata de uma obra que resiste ao tempo e transpassa gerações, alcançando múltiplas formas de reprodução e diversidades de recepções, uma vez que a obra como objeto continua a sua existência sob diferentes contextos. No entanto, Panofsky não está se preocupando com a recepção; está considerando os “valores simbólicos” incutidos na obra pelo artista, mesmo que de forma inconsciente.

Ora, Panofsky aplicou seu método iconográfico e sua iconologia principalmente à pintura renascentista, cujos artistas possuíam um repertório cultural muito distinto da contemporaneidade. Por isso, é preciso avaliar quando e se os simbolismos e suas interpretações são aplicáveis a imagens contemporâneas. Muitas vezes esses símbolos possuem resquícios de seus significados passados; outras vezes, os símbolos já foram ressignificados e devem ser reinterpretados sob outro contexto. Pensando nisso, o alerta parte do próprio Panofsky ao dizer que “devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam.” (PANOFSKY, 1991, p. 59).

Dessa forma, o método de Panofsky pode ser classificado em três etapas: a descrição pré-iconográfica, ou seja, a descrição das formas; a análise iconográfica, que se aplica à ideia que o artista atentou imprimir na obra, a fase de “descrição e classificação das imagens” (PANOFSKY, 1991, p. 53); e interpretação iconológica, que busca o conteúdo ou mensagem da obra em uma abordagem muito mais sintética do que analítica. Entende-se a “iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa” (PANOFSKY, 1991, p. 54) e que procura na obra de arte aquilo que chama de “sintoma” de sua época, cuja “descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’” (PANOFSKY, 1991, p. 53).

No nível de interpretação iconológica surge a necessidade da interdisciplinaridade: “É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras” (PANOFSKY, 1991, p. 63). Isso se dá porque a interpretação ultrapassa os dados da obra em si e agrega a série de documentos secundários que compõem a investigação, bem como se faz necessário compreender os aspectos da vida naquele espaço e tempo em questão. Portanto, abre-se à política, economia, filosofia, religião, psicologia, geografia, arte e cultura em geral.

Para auxiliar e indicar algumas direções possíveis para as interpretações iconográficas e iconológicas sugeridas por Panofsky, consultou-se o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015). Tal como afirmam os autores, essa consulta não tem

qualquer intenção de fixar os significados nem de enrijecer a análise sobre concepções consolidadas ou arcaicas. O dicionário é

(...) um inventário, sempre inacabado, do imaginário simbólico, essa encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde se reúnem o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente. Esta obra desempenha, também, o papel de um estimulante para a percepção de uma dimensão, por demais negligenciada, de todo ser, de toda expressão, traço, som, gesto, palavra, cor e número. Tudo é signo e todo signo é portador de um sentido. Mas, geralmente, só percebemos a superfície desse sentido (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. XI).

Se tudo é signo, nem tudo é símbolo: “O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. XIV). O emblema, o atributo, a alegoria, a metáfora, a analogia, o sintoma, a parábola, o apólogo são todos signos que se limitam a servir como meios de comunicação abstratamente. “O símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. XVIII). Dessa forma,

O valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada um de nós, sempre que uma relação de tipo tensional e intencional une o signo que estimula e o sujeito que percebe. Uma via de comunicação abre-se, nesse momento, entre o sentido oculto de uma expressão e a realidade secreta de uma expectativa. Simbolizar é, de certo modo, e num certo nível, viver junto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. XI).

Deve-se levar em consideração, entretanto, as críticas produzidas à análise iconográfica e à interpretação iconológica nos quase setenta anos de sua existência. Algumas críticas relevantes são levantadas pelo historiador cultural Peter Burke, que aponta para a armadilha de se tentar usar as imagens, isoladas ou em conjunto, produzidas em um dado momento, como se fossem representativas do todo, como se essas transmitissem todo o sentimento da época de produção. Essas artes selecionadas, entretanto, não visam ser representativas de toda a época histórica a que pertencem, tampouco visam “traduzir” a realidade tal como se dava no período. Sobre isso, Peter Burke alega que

[...] pode ser um profundo equívoco visualizar a arte como uma simples expressão do “espírito da época” ou *Zeitgeist*. Historiadores culturais têm sido tentados a tratar certas imagens, especialmente trabalhos de arte célebres, como representativos do período em que foram produzidos. Nem sempre devemos resistir às tentações, porém esta tem a desvantagem de assumir que períodos históricos são suficientemente homogêneos para serem representados dessa forma por uma única pintura. É certo que diferenças e conflitos culturais devem existir em qualquer momento histórico (BURKE, 2017, p. 52).

Outra crítica salientada por Peter Burke à iconografia e à iconologia sugere que este método pode ser demasiado “intuitivo”. Nesta brecha haveria a possibilidade de se dar excessivo valor à imaginação em detrimento das fontes, caindo em certo subjetivismo. Ora, esta é uma preocupação também de Panofsky, que demonstra cautela ao tratar do assunto e traz à tona novamente a necessidade de se trabalhar com uma série de documentos em uma situação orgânica, de constante questionamento das fontes e reelaboração das relações entre elas, no que se poderia associar não apenas ao trabalho, mas ao ofício do pesquisador, como defende o sociólogo Charles Wright Mills (2009). A situação orgânica de Panofsky, nesse sentido, se aproxima do artesanato intelectual de Mills. A intuição estética, então, guardadas as devidas proporções e aplicações em suas respectivas áreas – a História da Arte e a Sociologia – pode ser guiada pela imaginação sociológica. Assim, a intuição não estaria despreendida da realidade nem seria guiada por forças místicas; o contexto do pesquisador e da obra pesquisada, as estruturas sociais e as experiências pessoais de artista e pesquisador estão imbricadas nessa sugestão, fruto de uma elaboração mental chamada intuição.

Em meio às problemáticas da fonte iconográfica, Burke afirma que não existe uma fórmula pronta para interpretar imagens e mesmo os métodos mais populares e amplamente utilizados possuem seus pontos fracos. É o caso da iconografia e iconologia de Panofsky, o estruturalismo, a semiologia ou semiótica, o positivismo, a psicanálise, entre outros. Cada um traz uma contribuição relevante, mas nenhum pode ter a pretensão de propor uma interpretação rígida e definitiva para o campo das imagens. A proposta de Burke é mostrar “que as imagens são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas” (BURKE, 2017, p. 278).

Mas há quatro pontos em que Burke e Panofsky estão de acordo: “1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo” (BURKE, 2017, p. 282), e essas visões podem dar origem a representações que evidenciam “o olhar do outro” ou “sobre o outro”, como o olhar ocidental sobre os povos asiáticos, o olhar masculino sobre as mulheres, o olhar dos colonizadores sobre os colonizados. Isso quando não são imagens completamente imaginativas, como as figuras criadas de “monstros e monstruosidades”, e mesmo essas imagens carregadas de um ponto de vista muito específico podem oferecer muitas informações, desde detalhes sobre modos de vida desconhecidos até a visão e forma de pensar de uma sociedade e época em que foi produzida.

2. O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas (...) em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem (BURKE, 2017, p. 282).

O segundo ponto é que se deve colocar cada uma das imagens em seu contexto, seja político, seja de elaboração da própria imagem ou cultural, já que o contexto pode ser fundamental para diversas formas de representação e pode fornecer valiosos indícios dos sentidos e significados provocados pela imagem na época de sua produção, lançamento ou divulgação. Em seguida, impõem-se situar a imagem em uma série: “3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais” (BURKE, 2017, p. 282), seja quando se tem acesso à totalidade de imagens que um espectador contemporâneo poderia ter tido acesso, seja quando se observam imagens de um mesmo tema ao longo do tempo. Por fim, ler nas entrelinhas, identificar detalhes, por exemplo, traços específicos que permitiriam identificar a identidade de artistas, ou detalhes não programados, não controlados, que surgem na obra como uma evidência espontânea e, portanto, mais fidedigna ao cotidiano, bem como os “silêncios” da imagem:

4. No caso das imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas –, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2017, p. 282).

Considerando que o período histórico em questão não é homogêneo, bem como não são completamente coesos os movimentos artísticos e as posições dos artistas aqui discutidos, deve-se levar em consideração que as imagens que se está analisando fazem parte da realidade social, mas são elas mesmas performances e ilusões, produzidas com suas intencionalidades. Nisso, assemelham-se aos retratos:

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação. (BURKE, 2017, p. 44).

Marc Bloch (2001) dizia sobre a importância de se estudar os historiadores antes de se debruçar sobre os livros e fatos sobre os quais escreveram. Conhecer aquele que produziu a obra era, para o historiador da Escola dos Annales, uma primeira e importante forma de aproximação com o conteúdo que se tem em mãos. Muitas vezes, as tendências dos historiadores, filiações, intenções, focos de análise, contexto histórico geral, vivências pessoais, inclinações políticas, religiosas, entre outras coisas, podem fornecer interessantes chaves de leitura. Como Bloch referia-se a pesquisadores que, em grande medida, possuem a consciência histórica de que produzem um conhecimento situado (HARDING, 2019), é preciso fazer algumas adaptações quando se olha para outros tipos de produção de conhecimento. No caso

de pesquisadores, principalmente anteriores e contemporâneos de Bloch – apesar de ainda se encontrarem resquícios dessa mentalidade – tentaram mascarar suas subjetividades presentes sob o *pancake* pálido da neutralidade. Ora, suas marcas de expressão, seus valores e concepções expressam-se em suas obras do mesmo modo, senão acentuados.

Nesse sentido, é importante estudar também os músicos por trás das capas e, se possível, ir além do que mostra o produto final, porque a obra derradeira não depende apenas do artista. É necessário entender, tanto quanto possível, a rede de relações, estratégias, acordos, interesses e objetivos por trás das capas, informações que muitas vezes sequer estão registradas fielmente nos encartes e nem sempre constam entre os dados técnicos da obra. Por exemplo: de quem partiu a concepção? O que queria transmitir? Quem foi o fotógrafo? O produtor interveio na sua formatação? Teve que passar pela aprovação ou criação dos diretores de arte da gravadora? A quem pertencem os figurinos e objetos de cena, aos músicos ou à equipe envolvida? Enfim, a história da capa não se fecha em si mesma, mas pode pertencer a uma estratégia comercial ou a um golpe de sorte.

Portanto, são estes os procedimentos aqui adotados, aliando a recriação estética e a situação orgânica de Panofsky para abordar os componentes iconográficos das capas de discos de vinil brasileiros que trazem uma estética andrógina entre 1966 e 1985. Num processo dinâmico de artesanato intelectual, o arquivo que toma forma constituído por fontes primárias e secundárias, além de anotações diversas que venham a emergir como pontos da pesquisa, pode ser rearranjado para produzir novas conexões e perspectivas dentro da proposta. Além de imagens, os discos são ainda fontes materiais, objetos manuseáveis, e são complementados por uma série de outros elementos: textuais, como títulos, subtítulos, informações técnicas, listas de faixas; e suplementos: sobrecapa, encartes, pôsteres, carimbos, etiquetas, selos fonográficos e, principalmente, o seu próprio conteúdo musical imprimido nessa materialidade.

Considerando que são necessárias fontes secundárias e bibliográficas para compor a série de documentos, uma vez que os registros se complementam e possibilitam reconstruir os acontecimentos, agregam-se ainda fontes de outros tipos. Longe de se bastar em si mesma, a música como fonte historiográfica necessita de subsídios que vão além do gosto e postura crítica prévia do pesquisador. Portanto, o historiador Marcos Napolitano incentiva a “procurar o máximo de informações na área específica, da qual ‘seu’ corpo documental emergiu (no caso, a história da música popular brasileira)” (2002, p. 95) e, a partir disso, “examinar o material musical como elemento que imana uma pluralidade de memórias e projetos culturais, quase sempre conflitivos entre si” (NAPOLITANO, 2002, p. 76).

Utilizando como parâmetro a bibliografia levantada, esquematizada e analisada, bem como as publicações produzidas por Napolitano (2002; 2006; 2017), que oferecem propostas para se pensar metodologias com base em fontes variadas, pode-se considerar o que diz o autor acerca das múltiplas documentações disponíveis para se pensar a música:

Num primeiro momento, a maior parte da produção foi realizada por jornalistas, na forma de crônicas, biografias e memórias. Em meados dos anos 80, os programas de pós-graduação em ciências humanas, letras e artes passaram a abrir espaço para pesquisas relativas à MPB e a outros gêneros musicais, acompanhando a formidável valorização cultural e estética do cancionário brasileiro que remonta ao final dos anos 60. (...).

Quatro principais conjuntos de obras devem ser citados: o lançamento de volumes de ensaio que marcaram o debate na época a respeito da MPB; a produção dispersa em jornais diários e periódicos de crítica cultural; o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão; o começo da publicação sistemática de ensaios biográficos e crônicas clássicas pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC) (NAPOLITANO, 2006, p. 138).

No que diz respeito a consultas a biografias e entrevistas para a mídia, além dos problemas comuns a textos biográficos e autobiográficos (ALBERTI, 2014), como o estilo de narrativa empregado – que, como se tratam de textos de apelo mais literário, nem sempre se atém aos registros e não raro são narrativas romanceadas da vida do artista, no caso das biografias – pode-se mencionar outros, como o não aprofundamento dos relatos dos artistas em diversas questões instigantes e temáticas pertinentes, considerando-se que o tema da androginia no imaginário popular brasileiro – tenha sido ele pré-existente e incorporado pelos sujeitos musicais, tenha sido ele importado e disseminado por tal meio, questão inclusive a ser investigada para os fins dessa dissertação – nem sempre aparece como centralidade e com uma apreciação crítica do sujeito entrevistado. Portanto, essas fontes provenientes da oralidade e da memória são tomadas como fontes secundárias para contextualização e discussão.

Todas as entrevistas utilizadas foram concedidas pelos artistas para a mídia e publicadas previamente, consultadas em suportes de registro físico, como livros publicados, jornais e revistas; e digitais, como vídeos gravados e disponibilizados em meio eletrônico. Tratando-se de entrevistas gravadas para outros propósitos que não os dessa pesquisa, deve-se levar em conta que, ao entrar em contato com elas, já haviam passado por uma série de tratamentos preliminares para que fossem disponibilizadas. Ou seja, foram produzidas com uma intencionalidade específica do canal ao qual se destinavam, contando com perguntas levantadas segundo a concepção do entrevistador. Também seu formato final pode ter passado por cortes e supressões na apresentação do material, tendo sofrido edição. Isso implica que uma série de intencionalidades já perpassam o objeto “entrevista” em si – e isso vale para cada uma delas – antes de se fazer uma análise sobre ela.

Ora, uma entrevista não é – como nenhuma fonte é – um objeto neutro. Por se tratar de um produto de um relato oral, o qual intenta traduzir os interstícios e meandros da memória, é necessário ter cuidado ao se manusear seu conteúdo. Primeiro, a entrevista carrega a parcialidade do que o entrevistado selecionou para responder a uma questão. Essa seleção pode ser intencional ou não, uma vez que lidando com a complexidade da memória nem tudo pode ser lembrado e certamente as lembranças possuem um ponto de vista. Em seguida, uma característica essencial da memória é o esquecimento. É preciso que algumas coisas sejam esquecidas para que outras sejam lembradas. O rememorar dos acontecimentos é um processo de reconstrução dos resquícios da memória, transformada em narrativa. A cada vez que se rememora algo, faz-se um trabalho de bricolagem sobre um acontecimento, podendo-se reconstituir um mesmo acontecimento de distintas maneiras.

Devido ao seu caráter instável e às reconstruções que trazem para o jogo outros sujeitos e situações conflitantes, “a constituição da memória é objeto de contínua negociação” (ALBERTI, 2014, p. 167). Por vezes usada como embasamento para reforçar um ponto de vista, ou para demarcar e afirmar a identidade de um grupo, “é preciso ter em mente que há uma multiplicidade de memórias em disputa” (ALBERTI, 2014, p. 167) e as divergências entre as memórias não implicam que haja uma versão “correta”. Portanto, é necessário “considerar as condições de sua produção” (ALBERTI, 2014, p. 168), que muito influem no que e como será lembrado, uma vez que é só no presente que a memória existe, e não em algum lugar do passado. Processo similar é necessário com as biografias e autobiografias. As autobiografias contêm os registros da memória de seu escritor sobre sua vida, editadas para a publicação. As biografias possuem, por outro lado, o trabalho de um intermediário que coleta essa memória ou, em muitos casos, reúne documentos – usualmente de maneira cronológica – para contar a vida de outrem.

Consultaram-se também periódicos como fontes secundárias e acervos digitais para levantamento de obras discográficas. O caso dos periódicos contempla a apreciação dos receptores da mídia sobre os discos, com matérias e reportagens de revistas e jornais percorrendo sobre o produto. Algumas vezes, esses textos possuem função apenas de divulgação para o público. Outras vezes, tecem críticas – negativas e positivas – sobre um lançamento, com muito dos gostos e preferências do escritor transparecendo sobre as palavras. Não raro, as colunas de “fococas” traziam fugacidades da vida cotidiana dos artistas que de outro modo não se teria acesso no presente. Em certo ponto, tais colunas invadiam a privacidade para saciar a curiosidade dos leitores, mas, por outro lado, trazem elementos instigantes sobre a história da vida privada. Fotografias são também um ponto forte, principalmente das revistas coloridas.

Ademais, os periódicos foram suporte para a reprodução de inúmeras entrevistas concedidas por artistas sobre os mais variados temas.

Quanto aos acervos de obras musicais produzidas, “[u]ma das dificuldades iniciais é a inexistência de bons catálogos discográficos e instrumentos de pesquisa sobre MPB, apesar deste último item ter sido bem suprido na década de 90” (NAPOLITANO, 2002, p. 95). Entretanto, esses materiais se encontram dispersos pelos acervos digitais, os quais deixam a desejar na metodologia de coleta e organização de materiais. Os acervos digitais que foram aqui mais consultados caracterizam-se por serem acervos colaborativos abertos à contribuição dos usuários, como o IMMUB, Instituto Memória Musical Brasileira⁷, e o Discogs⁸, abreviação de “discografias”, com um banco de imagens de capas de discos bastante abrangente.

Por fim, são analisadas músicas e letras de canções, não no sentido de elaborar interpretações profundas sobre as composições, mas sim com a finalidade de encontrar elementos que indiquem uma influência da discussão de gênero em geral e da experiência da androginia em particular. Para isso,

Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos (NAPOLITANO, 2002, p. 86).

Esse trabalho de mapear as condições de produção e circulação referentes às canções não é tarefa fácil. Além da dificuldade mencionada da falta de esquematização dos acervos musicais para se ter acesso à canção ou à obra fonográfica – o disco – em si, as fontes que circundam e tratam sobre a canção distribuem-se esparsamente. Outra dificuldade de caráter metodológico referente ao tratamento dessas fontes, quando se as tem em mãos, é a de reconhecer o seu caráter polissêmico, tendo em vista que se trata de um objeto estético, como alerta Napolitano:

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2002, p. 77-78).

Tal como as obras de arte visuais, a música popular, enquanto um documento sonoro, não tem necessariamente a intenção de ser qualquer coisa como um “reflexo” de seu tempo.

⁷ Disponível em: <https://immub.org/>. Necessita de cadastro para acesso ao acervo musical.

⁸ Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/

Enquanto arte, a canção tem sido muito mais: “Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002, p. 77). Disso emana a necessidade de “compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica” (NAPOLITANO, 2002, p. 8).

Algumas vezes, no percurso da pesquisa, foram necessárias digressões no tempo para iniciar a discussão da obra de um novo artista. Isso se deveu à simultaneidade dos acontecimentos que se sobrepunham e se relacionavam entre si, mas cada qual demandando sua apreciação em particular para que se inserisse no contexto amplo. A linearidade, bastante comum ao se estudar a arte segundo o modelo de estudo historiográfico europeu, apesar de facilitar a assimilação por fases ou etapas⁹, não cabe totalmente ao se pensar singularidades e realidades múltiplas, como é o caso da América Latina.

Neste continente, as transculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo na formação das sociedades nacionais (“modernas” e “arcaicas”, ao mesmo tempo), formando complexos culturais híbridos (CANCLINI, 1998), não permitem análises excessivamente lineares, tomadas do modelo histórico europeu (NAPOLITANO, 2002, p. 13-14).

Dessa forma, não se teve a pretensão de seguir uma ordem cronológica rígida, mas apontar simultaneidades temporais uma após a outra, uma vez que a escrita não permite passar às palavras a noção que os Titãs chamariam de “tudo ao mesmo tempo agora”¹⁰. Algum vai e vem será sentido, tratando “uma coisa de cada vez” com a intenção de acrescentar mais um ladrilho no panorama de cacos reconstituídos da História¹¹.

⁹ Por outro lado, a linha histórica de estudo da arte comporta o risco de se confundir sucessão de eventos com “evolução” de movimentos artísticos ou da própria arte em si. Este é “outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte” (NAPOLITANO, 2002, p. 8), no que se está de acordo com Marcos Napolitano em descartar tal viés. A ideia de “evolução” não cabe em nenhum contexto que se refira aos elementos histórico-sociais e artístico-culturais, como os aqui abordados. Além disso, a abordagem linear tem a fragilidade de ser cabível apenas a abordagens de artistas individuais e suas obras ou a abordagens panorâmicas, generalizantes e desapegadas de detalhamento.

¹⁰ “Tudo ao Mesmo Tempo Agora” é um álbum da banda Titãs lançado em 1991. Também é um verso da canção “Uma coisa de cada vez”, faixa quinze do mesmo álbum, formada por dois versos: “Uma coisa de cada vez / Tudo ao mesmo tempo agora”.

¹¹ Não se fez uso, aqui, da metáfora do quebra-cabeça, pois essa dá a impressão de que, ao final, todas as peças se encaixarão, uma imagem nítida se formará e tudo fará sentido: “Enfim na cultura pós-moderna, é preciso renunciar a Hegel e aos discursos iluministas. Marx, Freud e Nietzsche, cada um ao seu modo, desmontaram a unidade sujeito-consciência. Eles mostraram que, entre os dois, há rupturas, falhas. Se for possível a coincidência, ela não será direta, linear e transparente; precisa ser construída, elaborada, passando pelo reconhecimento da sua alteridade irracional. O historiador olha com suspeita as histórias universais, os grandes sistemas. A história não usa mais conceitos como racionalidade, teleologia, relativismo, sentido” (REIS, 2005, p. 52). Conquanto já foi contestada

Apesar da MPB, enquanto sistema musical/cultural amplo, exercer o papel de vértice de tempos históricos e tradições diferenciadas, qualquer história — social ou cultural — da nossa vida musical não pode reproduzir a indiferenciação dos tempos históricos e das séries culturais aglutinadas neste longo processo, memorizados sob uma aparente linearidade cronológica, de sucessão tranqüila de estilos, artistas e movimentos (NAPOLITANO, 2002, p. 75-76).

A própria análise da canção, então, demanda um trabalho artesanal de coleta de fontes e identificação de redes de conexão nas quais se insere. A metodologia da pesquisa documental de seleção, análise e discussão de fontes primárias textuais, iconográficas, musicais e audiovisuais dos pontos que emergiram do arquivo resultante desse trabalho se deu de forma artesanal, pela leitura, apreciação, revisitação, reflexão e anotações contínuas. Trata-se, portanto, de uma metodologia de diferentes fontes combinadas cercando o objeto conceitual da estética andrógina na música.

a concepção teleológica na historiografia e reconsiderando o carácter parcial e incompleto das fontes, o “sentido” expresso na imagem mental do quebra-cabeças não teria, aqui, propósito.



Figura 2 – “Criação de Eva”, afresco de Bartolo di Fredi, 1356-67 (página anterior)

Fonte: HAWKWOOD. Disponível em:
<https://theoppositeofamoth.blogspot.com/2013/02/the-ecstasy-of-eve.html>. Acesso em: 09 set. 2021.

Difundida durante a antiguidade clássica como um mito já antigo, a androginia aparece em uma das obras fundantes do pensamento ocidental: *O Banquete*, de Platão. No texto narrado por Aristófanes durante o banquete, os seres primordiais que compunham a primeira humanidade teriam sido seres completos, com quatro braços e quatro pernas, rostos duplicados na frente e nas costas, como dois unidos num só corpo. Dentre esses seres, havia os “filhos do Sol”, aqueles que possuíam dois sexos masculinos, como dois homens unidos; as “filhas da Terra”, com dois sexos femininos; e os “filhos da Lua”, com um sexo masculino e um feminino no mesmo corpo, o ser andrógino. Essa completude primordial não se manteve devido à afronta da humanidade aos deuses, e assim vieram a ser separados e condenados a vagarem sobre a Terra em busca de sua metade, movidos pelo anseio de tornarem-se unos novamente, retrato da busca pela completude do vazio ou explicação do desejo que move os seres (PLATÃO, 2018).

Conhecido como o mito da origem do amor, essa passagem de Platão sobre os andróginos explica não apenas os relacionamentos heterossexuais, mas também os homossexuais. Para as relações entre pessoas de sexos opostos, atingiriam a reprodução e povoariam a Terra com sua prole; para as relações entre pessoas do mesmo sexo, encontrariam a satisfação dos corpos e se esqueceriam de importunar os deuses. O mito ainda finaliza com um aviso: se a humanidade voltasse a enfurecer os deuses, correria o risco de ser partida ao meio novamente, terminando com um braço, uma perna e metade de seu rosto. Mas a busca desse ser completo e o sentimento de falta, em Platão, seria a saudade da perfeição do Mundo das Ideias, coisa que não pode ser atingida neste mundo de cópias.

O sofrimento humano pela cisão do ser andrógino em Platão dá origem à busca constante pela completude nunca alcançada: “Todos os seres humanos atuais seriam, assim, a encarnação de uma punição e uma falta, e o andrógino, a representação do que não somos e nem podemos mais ser” (LEITE JR., 2012, p. 294). Vários autores identificaram que o pensamento platônico influenciou elementos da narrativa cristã. Dentre esses, Eliade (1991) cita o filósofo renascentista carolíngio João Escoto Erígena (810 - 876):

Para Escoto Erígena, a divisão sexual foi consequência do pecado, mas terá fim com a reunificação do homem, que será seguida pela reunião escatológica do círculo terrestre com o Paraíso. O Cristo antecipou essa reintegração final. Escoto Erígena cita Máximo, o Confessor, segundo o qual o Cristo havia unificado os sexos em sua própria natureza, pois, ao ressuscitar, não era “nem homem, nem mulher, ainda que tivesse nascido e morrido homem” (ELIADE, 1991, p. 106-107).

Mas o andrógino se encontra também nos escritos do judaísmo, personificado no Adão primordial, antes de se dar sua separação: “Segundo o *Bereshit rabba*, ‘Adão e Eva eram feitos de costas, ligados pelos ombros; então Deus os separou com uma machadada, cortando-os em

dois. Outros têm outra opinião: o primeiro homem (Adão) era homem do lado direito e mulher do lado esquerdo; mas Deus fendeu-o em duas metades” (ELIADE, 1991, p. 107).

No campo das imagens, o andrógino passou a ser representado com foco na dupla genitalidade e, em dados momentos, se aproxima ou se confunde com a figura do hermafrodita. Conta o mito do Hermafrodito que os deuses gregos Hermes e Afrodite tiveram um filho por quem a ninfa Salmacis se apaixonou ao ponto de unir-se ao seu corpo, transformando-se ambos em um único ser andrógino, conforme relatado nas *Metamorfoses* de Ovídio. Essa narrativa mitológica sobreviveu ao longo dos séculos associando-se às pessoas cujas características físicas sexuais eram imprecisas de se definir. Ao investir o hermafrodita de misticismos e origens sobrenaturais, este é retirado da humanidade e colocado em outro patamar, aquele das coisas que estão fora da compreensão humana. O hermafrodita não pertence, então, à normalidade, mas sim ao extranatural. Se o andrógino possui apelo ao espiritual e ao intelectual, o hermafrodita dá destaque à corporalidade.

Dessa maneira, a figura do hermafrodita ou andrógino revela sua fascinante e incômoda especificidade: não apenas o estranho e possível trânsito entre machos e fêmeas, masculinos e femininos, mas a espantosa e incomum união destes elementos em um mesmo ser. Conforme analisou Mircea Eliade (1999), a idéia de androginia em seu sentido mais amplo, pode-se dizer mítico, revela, para este autor, a nostalgia de toda cultura por uma nunca existente *idade de ouro*, quando os opostos eram unos, as diferenças integradas e as divergências, contradições e desigualdades não tinham lugar distinto na existência. Assim, independente do quanto o conceito de um mundo perfeito e perdido tem ressonâncias universais ou não, o mito da união entre macho/fêmea e masculino/feminino, exemplificado em nossa cultura exemplarmente pelo andrógino e encarnado em sua figura mais expressiva, o hermafrodita, é antes de tudo pertencente ao campo do fantástico, mas um fantástico intrinsecamente ligado à vida cotidiana (LEITE JR., 2009, p. 292, grifo nosso).

Durante o período medieval, ao contrário do que propagou o Iluminismo, havia espaço para a fabulação e a construção de narrativas de esperança, de desejo pelo rompimento com as difíceis condições de vida e a ânsia por um devir para além do que seria possível neste mundo, não necessariamente em sentido religioso. Eram as utopias medievais. A obra “Utopia”, de Thomas Morus, foi publicada em latim em 1516, já na transição para a Idade Moderna. Desde então, o termo “utopia” passou a designar todo ideal político, social ou religioso de difícil ou impossível realização. Literalmente, “utopia” significa um “não lugar” – *ou topos*, em grego – embora também guarde o sentido de “bom lugar” – *eu topos*. A utopia do sexo, a androginia, mostra-se muito mais complexa de ser estudada no período medieval, diferentemente da utopia pela supressão da fome pelo país da Cocanha, por exemplo, por conta da “origem social da nossa documentação, quase sempre de elite, e sobretudo à origem sexual dela, produzida majoritariamente por homens em um ambiente machista e mesmo misógino” (FRANCO JR.,

1992, p. 81), ou seja, proveniente de uma estrutura patriarcal que posteriormente se alinhou e se fortaleceu com o capitalismo nascente.

Segundo o historiador Hilário Franco Jr. (1992), a androginia no pensamento cristão iniciou com o Pecado Original e a expulsão do homem do paraíso, que recebeu tanto um castigo espiritual, com a perda da androginia e o afastamento de Deus, quanto um castigo material, com a condenação de parir com dores para a mulher e obter alimentos a partir do próprio trabalho para ambos. Porém, ainda antes do Dilúvio, a vida na Terra era repleta de farturas, realidade bem diferente da dos homens medievais.

O Ocidente medieval cristão era claramente marcado por pares antagônicos: “céu/terra, dia/noite, clérigo/leigo, fiel/infiel” (FRANCO JR., 1992, p. 81), reflexos do tema principal, o bem contra o mal, Deus contra o Diabo. Nisso, encontra-se a oposição homem/mulher, cuja reintegração levaria à integralidade humana, portanto ao mito do andrógino, no qual o feminino igualar-se-ia e unir-se-ia ao masculino, formando um único e completo ser. Essa dualidade de essências que se unem e se completam é chamada de *coincidentia oppositorum* e está presente, segundo o filósofo Mircea Eliade (1999), não só no pensamento judaico-cristão, mas na busca pela transcendência característica dos mais distintos pensamentos místicos e religiosos.

O que nos revelam todos esses mitos e esses símbolos, todos esses ritos e essas técnicas místicas, essas lendas e essas crenças que implicam, com maior ou menor clareza, a *coincidentia oppositorum*, a reunião dos contrários, a totalização dos fragmentos? Antes de tudo, uma profunda insatisfação do homem com a sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado. Nem sempre lhe é fácil tomar consciência perfeita da natureza dessa operação, pois às vezes ele se sente separado de “alguma coisa” poderosa, outra coisa que não ele; outras vezes sente-se separado de um “estado” indefinível, atemporal, do qual não guarda lembrança precisa, mas do qual se lembra no mais profundo de seu ser: um estado primordial de que usufruía antes do Tempo, antes da História. Essa separação constituiu-se como uma ruptura, nele e no Mundo. Foi uma “queda”, não necessariamente no sentido judaico-cristão do termo, todavia uma queda, já que traduzida por uma catástrofe fatal para o gênero humano e, ao mesmo tempo, por uma mudança ontológica na estrutura do Mundo. De certo ponto de vista, pode-se dizer que numerosas crenças que implicam a *coincidentia oppositorum* traem a nostalgia de um Paraíso perdido, a nostalgia de um estado paradoxal no qual os contrários coexistem sem confrontar-se e onde as multiplicidades compõem os aspectos de uma misteriosa Unidade (ELIADE, 1999, p. 127, grifos do original).

A partir da Alta Idade Média, o mito do andrógino começou a ser suprimido do imaginário popular com o afastamento das religiões politeístas, onde havia divindades femininas, e a implantação de religiões monoteístas, cuja única divindade foi masculinizada. Parte desse processo está contida no texto bíblico, que apresenta a nova condição masculinizada ao lado de resquícios da situação anterior. Outra parte desse processo foi “uma contínua profanação do ato sexual” (FRANCO JR., 1992, p. 83). Esse processo de profanação se revelou mais lento, já que a visão popular via o ato sexual como restaurador da androginia

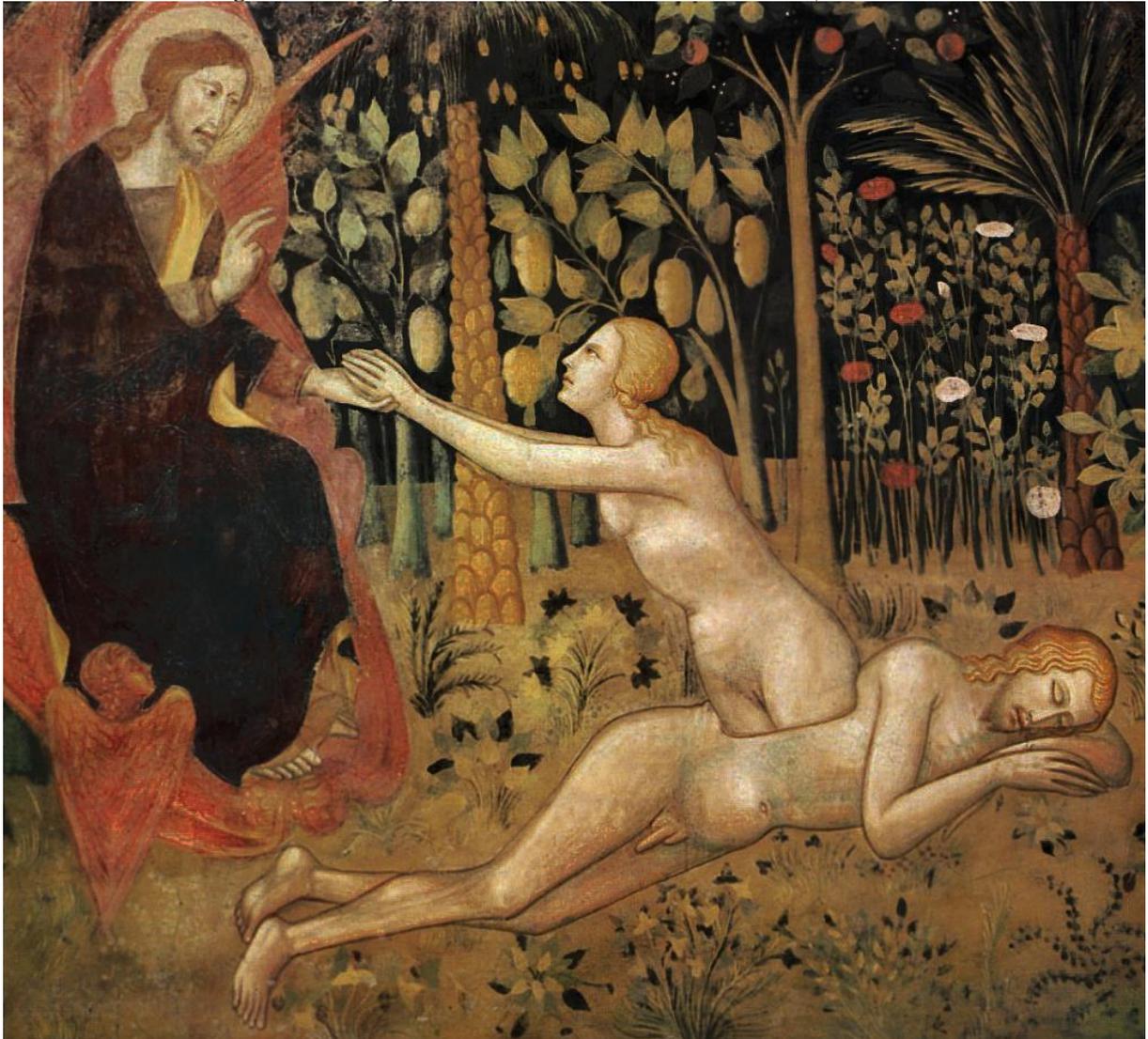
perdida. “Etimologicamente *sexus* vem de *sectio*, ‘corte’, ‘separação’, ou seja, é aquilo que revela a ruptura do todo inicial” (FRANCO JR., 1992, p. 84, grifos do original).

Encontramos no *Gênesis* duas passagens que se contradizem. O capítulo 1, provavelmente escrito no século VI a.C., afirma que “criou Deus o homem à sua imagem: à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou” (Gen. 1, 27), o que significa que o primeiro homem era andrógino assim como a própria Divindade que o criou. O trecho que diz “macho e fêmea *os* criou” pode ter sido escrito no plural como uma tentativa do autor em amenizar o sentido andrógino. O capítulo 2, mais antigo, do século X a.C., afirma que “da costela, que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão” (Gen. 2, 22), portanto, se Deus extraiu a mulher do corpo do homem, é porque este possuía em si ambos os princípios (FRANCO JR., 1992).

O afresco de Bartolo di Fredi é um exemplo de como a iconografia medieval representava a cena do nascimento de Eva (Figura 3). Nascido em Siena, pertence a di Fredi um ciclo de afrescos com vinte e nove cenas do Antigo Testamento pintados no interior de Collegiata di Santa Maria Assunta, a principal igreja da cidade de San Gimignano, na Itália. A especificidade desta obra está no fato de ela representar em detalhe o momento exato em que Deus extrai Eva de dentro do corpo de Adão, puxando-a delicadamente pelas mãos, e seu corpo saindo da região torácica de Adão. Enquanto isso, Adão está em um sono profundo. Deus, sentado sobre uma nuvem de anjos, surge à esquerda fazendo o gesto de bênção com a mão direita. Eva encara Deus com admiração, surgindo sua consciência no momento em que lhe é dada a vida. As mãos de Eva juntam-se no gesto de oração. Diferentemente das representações semelhantes de outros artistas, “(...) aqui, a criação de Eva é apresentada como um acontecimento divino e a glória de sua criação é tão significativa quanto vimos na criação de Adão. A Eva de Bartolo surge de Adão com graça e consciência; ela está ciente de sua criação e seu novo mundo encontrado”¹⁴ (VENORSKY, 2016, p. 18, tradução nossa).

¹⁴ “(...) here, Eve’s creation is presented as a divine happening and the glory of her creation is just as meaningful as we saw in Adam’s creation. Bartolo’s Eve rises from Adam with grace and awareness; she is cognizant of her creation and her new found world” (VENORSKY, 2016, p. 18).

Figura 3 - “Criação de Eva”, afresco de Bartolo di Fredi, 1356-67



Disponível em: <https://theoppositeofamoth.blogspot.com/2013/02/the-ecstasy-of-eve.html>. Acesso em: 09 set. 2021.

A “Criação de Eva”, de Bartolo de Fredi, representa visualmente o capítulo segundo do livro de *Gênesis*, com o próprio Deus retirando a mulher de dentro do homem, como se ela estivesse ali o tempo todo, formando com Adão um único ser, um ser andrógino. As interpretações sobre o texto bíblico permitem ir além: se era o homem andrógino e se foi criado à imagem de Deus, a androginia deveria ser uma condição divina.

Se o andrógino Adão é o reflexo de Deus, Deus deve ser andrógino também. Esta dedução, contudo, não aparece especificamente na literatura rabínica de Midrash. A androginia de Deus apenas aparece na cabala (...). Deus, como manifestação, tanto na cabala, como no tantra, é o andrógino no ato sexual: os dois polos unidos em êxtase absoluto. O símbolo correspondente no hinduísmo é surpreendente e até Eva é considerada a costela de Adão pelos *Tripura Samhita*, “As pessoas inteligentes deveriam saber que a mulher reside no costado esquerdo do homem” (ZOLLA, 1997, p. 21).

Segundo algumas versões, a personagem mítica Lilith, mito judaico excluído do texto bíblico, mostra o lado feminino de Adão antes de ser corporificado em Eva. No entanto, Eva “atendia melhor à visão machista das sociedades hebraica rabínica e cristã eclesiástica” (FRANCO JR., 1992, p. 87), mesmo porque a lenda diz que Lilith fora criada a partir de fezes, sangue e saliva. A maioria dos textos que viriam a formar a Bíblia sofreu cortes e alterações, porém alguns trechos persistiram na tradição e tornaram-se conhecidos. Assim, o texto apócrifo do Antigo Testamento, a *Vita Adae et Evae*, diz que o anjo Lúcifer sentiu ciúme do ser humano por ter sido criado à imagem de Deus e, portanto, causou sua divisão em macho e fêmea ao convencê-lo a comer da Árvore da Vida. O conhecimento dividiu o homem. Por este motivo, existe rica iconografia medieval que representa a Árvore da Vida no centro da imagem, entre Adão e Eva, separando-os. O trecho em que Eva foi retirada da costela de Adão seria uma metáfora insinuando que ela era internamente parte dele.

A separação do andrógino se deu a partir do momento em que o fruto proibido foi ingerido. Hilário Franco Jr. (1992) levanta a questão de qual poderia ter sido esse fruto. Uma hipótese é de que o figo teria sido visto como o fruto proibido pela população medieval, talvez por sua identificação com o fígado, que fora por muitos considerado o centro vital do corpo humano. Posteriormente, a maçã foi associada à fruta do Pecado, porém o figo continuou presente e sendo referenciado em diversas indicações linguísticas e ao aparecer “entalado” na garganta do homem como “pomo (fruta) de Adão”. Algumas interpretações bíblicas dizem que o fruto não se materializou na garganta do homem, mas sim nos órgãos genitais dos humanos: para as mulheres, os seios; para os homens, desceu e formou os testículos. De acordo com Elémire Zolla “[o]s primeiros cristãos também praticavam a castração ritual ‘em favor do Reino’” (1997, p. 25)¹⁵.

Com a consolidação da Igreja, o interesse e os debates sobre a androginia foram apartados, sendo considerados incompatíveis com o pensamento eclesiástico e ensinamentos patriarcais dos apóstolos: “[n]o período que vai de São Paulo a Santo Agostinho, foram silenciadas uma por uma as revelações da tradição esotérica que tinham marcado os primeiros tempos do cristianismo” (ZOLLA, 1997, p. 25).

Após o ano 1000, surgiu na aristocracia laica uma aspiração a uma cultura própria, frente à cultura que era pregada e praticada pelo clero. Isto resultou na chamada Reação Folclórica,

¹⁵ Conforme foi registrado em meados do século XVIII, essa mesma interpretação sobre o fruto proibido e sua relação com a androginia perdida foi recuperada pela seita dos *skoptsy* para legitimar a mutilação dos órgãos sexuais sob o pretexto da “purificação” corporal e “reaproximação” com o sagrado. Pertencentes ao movimento do Cristianismo Espiritual no Império Russo, os membros da seita autodenominavam-se “White Doves” (“Pombas Brancas”) (ZOLLA, 1997; ENGELSTEIN, 1999).

intrincada de valores culturais populares, muitos deles pré-cristãos. Como exemplo, o culto à Virgem Maria a partir do século XII, uma versão cristã das divindades femininas arcaicas, que significou a recuperação da reverência a uma divindade feminina, ou ainda a uma divindade completa, andrógina. Porém a Igreja só atribuiu a Maria o caráter divino que vinha recebendo desde a Idade Média em meados do século XX.

Um segundo exemplo é a lenda de Merlim. Este personagem mítico de origem céltica posteriormente foi associado aos contos do Rei Artur, mas em sua história original vivia na floresta, falava com os animais, alimentava-se dos frutos que a natureza oferecia. Ele próprio era rei, contudo afastou-se da convivência social após a morte de três amigos para viver “como louco”. Merlim é a representação celta de Adão, o Homem Primordial, e Ganieda, sua irmã e amante, a representação de Eva. Juntos, Merlim e Ganieda representam uma das versões medievais do mito do andrógino.

Tristão e Isolda, imortalizados pela literatura, são outra manifestação utópica muito próxima à de Merlim. Os lugares dos relacionamentos sexuais do casal eram quase sempre carregados de grande significação, remetendo ao mundo primordial. O filtro amoroso ingerido pelo casal é uma metáfora para a androginia: “fala de uma natureza única, divisível apenas por uma falta, por uma violência” (FRANCO JR., 1992, p. 97), o que remete ao relato de *Gênesis* sobre a falta de se comer o fruto proibido.

Nas influências orientais encontram-se as operações simbólicas evocadas pela alquimia, palavra proveniente do árabe *Al Kimiya*, também possuindo ligações com a androginia, já que seu grande objetivo é a “transmutação do homem, perseguindo a recuperação do estado edênico” (FRANCO JR., 1992, p. 98), em meio a um cenário de desenvolvimento de diversas esferas do conhecimento e do imaginário mítico-religioso. O alquimista refundiria macho e fêmea – representados pelos elementos químicos – recuperando o ser andrógino, por isso a Pedra Filosofal é conhecida como um “‘ser duplo’ ou andrógino hermético” (FRANCO JR., 1992, p. 98).

Na literatura, encontramos a relação entre o processo alquímico e a androginização como uma metáfora na obra de Dante Alighieri. A alquimia “era a ciência ou a arte da imortalidade, pretendendo possibilitar o reencontro do estado anterior à Queda” (FRANCO JR., 1996, p. 236). O que a *Commedia* de Dante descreve é o “processo de transmutação espiritual” (FRANCO JR., 1996, p. 241) produzido pelas laborações da alquimia, acelerando a chegada de uma nova Idade de Ouro. Sua obra evoca constantemente o tema da busca do Paraíso perdido, fundamentando-se na estrutura mental arcaica para a qual “a recuperação do Paraíso e da androginia andavam juntas” (FRANCO JR., 1996, p. 239). Essa androginia se manifesta

também no próprio Dante e sua amada Beatriz, que o orienta pelo Inferno e o transporta da fase final do Purgatório e com ele ascende à luz do Paraíso. Ao enunciar a ordem “abre teus olhos e contempla quem sou”, Beatriz revela-se como seu oposto, sua metade feminina: “É Beatriz que o recebe na última etapa do Purgatório e o conduz para o mundo celestial. (...). Ela é a própria Virgem. Ela é, em Dante, o lado divino presente em todo homem. Ao compreender isso, e ao recuperar assim sua androginia psicológica, o poeta podia finalmente encontrar a Divindade” (FRANCO JR., 1996, p. 242).

No campo dos assuntos religiosos tem-se outro exemplo, a partir de meados do século XIII, com a lenda da papisa Joana. Segundo esta lenda, por volta do século IX, uma mulher fez parte da hierarquia eclesiástica até se tornar papa; porém, durante uma procissão, deu à luz, revelando sua condição feminina. A veracidade da história não foi questionada, mas esteve presente e foi reproduzida tanto como parte do folclore nas festas carnavalescas que satirizavam o clero quanto nos debates internos sobre as resoluções da Igreja. Contudo, quando esta história foi registrada pela primeira vez, possuía um sentido ambíguo, o qual ora tratava de uma mulher travestida de homem, ora um homem visto como mulher. Como sugestão sobre o mistério, o bispo Hugoccio, que reconhecia a existência dos hermafroditas, admitia a possibilidade de um hermafrodita ter alcançado o posto de papa.

Nada impedia então que o papa também o fosse. Mais do que isso, na verdade, sendo a Igreja andrógina, feminina pelo lado celeste (como esposa de Cristo) e masculina pelo terreno (fundada pelo Filho do Homem), seu chefe igualmente o é. Daí desde fins do século XI, na cerimônia de coroação papal em Latrão, o pontífice sentar em um trono de mármore com um amplo orifício central no assento (como as cadeiras de parturientes na Antiguidade), representando o andrógino que dá à luz a Igreja. Isto é, ritualmente representando o Novo Adão, o Cristo pai, mãe e esposo da Igreja (FRANCO JR., 1992, p. 101-102).

Existem outros tantos exemplos da questão da androginia na Idade Média, como a lenda de Melusina, alguns aspectos nos relatos sobre Joana d’Arc e o tema do homem grávido. Este último teria sido uma forma de manter uma hierarquização social da mulher com relação ao homem durante o ato sexual, que se reproduziria no cotidiano. O Adão parturiente teria gestado Eva, que “nascera do corpo de Adão porque dependia dele; quem gera domina o gerado” (FRANCO JR., 1992, p. 108). Embora fosse para a Igreja uma imagem metafórica, o símbolo da hierarquia e da superioridade masculina e um instrumento de controle da sexualidade, a cultura popular medieval ironizou e deu novos significados a este tema como representativo de um mundo de ponta cabeça: “Se a posição do coito fosse invertida, como Lilith propunha a Adão, o homem ficaria grávido” (FRANCO JR., 1992, p. 109), literalmente. Apesar da repressão que o mito do andrógino recebeu durante a época medieval, permaneceu presente

durante muito tempo no imaginário popular e refletido nos mitos, tradições e lendas, ainda que inconscientemente.

A troca de roupas entre homens e mulheres em rituais, cerimônias e festas sagradas era presente na antiguidade grega em comemorações em homenagem ao deus Dionísio e em festividades agrícolas na Europa medieval e na Ásia como uma forma de “androginia iniciática”, bem como a nudez em certos ritos de passagem podia ser uma “androgenização simbólica” (ELIADE, 1991, p. 117). Sendo uma prática comum no carnaval vestir-se como o sexo oposto, pode-se ter uma ideia da principal função desse rito:

(...) trata-se, em resumo, de sair de si mesmo, de transcender a situação particular, fortemente historicizada, e encontrar uma situação original, trans-humana e trans-histórica, já que precedente à constituição da sociedade humana; uma situação paradoxal, impossível de se manter durante a vigência profana, no tempo histórico, mas que cumpre reintegrar periodicamente para restaurar, mesmo que no espaço de um instante, a plenitude inicial, a fonte ainda íntegra da sacralidade e do poder (ELIADE, 1991, p. 118).

A prática dos ritos como renovação dos ciclos sai da lógica do tempo histórico e adentra um tempo mítico, que não é mensurável nem progressivo.

Apesar de todos esses ritos e culturas terem em comum o fato de perseguirem a androginia por meio da reunião dos opostos, da *coincidentia oppositorum*, são diferentes entre si. Se possuem entre si uma busca comum em sentido, não se pode dizer o mesmo dos meios que se utilizam para isso, ou seja, suas práticas específicas. É o caso, por exemplo, de se considerar a androgenização simbólica por meio de rituais que se desenvolvem unicamente no plano espiritual e outras que se desdobram para o plano material. Há práticas de xamanismo que buscam a “transformação do homem” em um sentido duplo, espiritual que possa ser visto no material, na corporificação. Nesse sentido, operam transformações físicas pela marcação no corpo ou expressando pelas vestimentas que condensem referências a ambos os sexos, ou, ainda, interpretando a existência dos sujeitos hermafroditas como um sinal do divino: “Essa bissexualidade¹⁶ é vivida ritual e extaticamente; é assumida enquanto condição indispensável para superar a condição humana profana” (ELIADE, 1991, p. 121).

¹⁶¹⁶ A “bissexualidade” descrita por Mircea Eliade em 1958 no contexto de sua pesquisa difere do que se entende pelo termo no século XXI. Na época, “bissexualidade” não era entendida como uma orientação sexual do sujeito como é atualmente. “Bissexualidade” poderia referir-se à presença de ambos os sexos biológicos sobre um só corpo, como um sinônimo para a condição intersexual, à época os chamados hermafroditas. Mas também poderia ser uma “bissexualidade” – ele chama também de “assexualidade” – ritual em que o xamã, seja hermafrodita ou do sexo masculino, adota os papéis sociais femininos, veste-se como uma mulher e toma para si um marido. Nesse sentido, espiritualmente condensa em si mesmo ambos os princípios, masculino e feminino, simbolizando uma hierogamia (ELIADE, 1991).

Eliade estabelece então uma distinção entre os objetivos e os meios usados para atingi-la. Mesmo que os meios rituais sejam contraditórios e intencionem uma totalidade humana paradoxal atrelada ao corpo, porque justamente a totalidade indica não mais o humano, mas sim a transcendência da condição humana, ainda assim a intenção do ritual permanece íntegra: “chega-se, então, à totalização dos contrários no sentido concreto, imediato, do termo e obtém-se um modo de ser que não é mais humano, mas tampouco trans-humano. Porém o objetivo perseguido conserva seu valor, apesar dos meios inadequados com os quais se tenta atingi-lo.” (ELIADE, 1991, p. 122). Para o autor, a transcendência ansiada, o desejo pela completude e a ultrapassagem do limite do humano não podem ser apreendidos em experiências concretas, mas apenas em resquícios, lampejos, fragmentos do mundo espiritual. Experiência continuamente imperfeita, incompleta e impossível na materialidade histórica.



Figura 4 – Retrato da feminista Mary Wollstonecraft por John Opie, c. 1797 (página anterior)

Fonte: WIKIMEDIA COMMONS. Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft#/media/Ficheiro:Mary_Wollstonecraft_by_John_Opie_\(c._1797\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft#/media/Ficheiro:Mary_Wollstonecraft_by_John_Opie_(c._1797).jpg). Acesso em: 08 jul. 2022.

4 NOSTALGIA DA MODERNIDADE¹⁷: ANDROGINIAS SECULARES

Para se aproximar dos sentidos da androginia no século XX, deve-se distinguir as estruturas de pensamento anteriores ao Iluminismo daquela que se consolidou a partir do século XVIII (LEITE JR., 2009). É importante estabelecer também as diferenças entre a estrutura de pensamento dual – presente em distintas cosmovisões espalhadas pelo espaço e pelo tempo da história humana, muito forte inclusive nos mitos de origem das populações nativas do continente americano – e o pensamento binário que o Ocidente europeu herdou da filosofia platônica do bom, do belo e do justo, interpretou sob a ótica do cristianismo e aperfeiçoou dentro da lógica da modernidade capitalista. O pensamento dual traz também uma noção essencialista de ser humano, porém considera que são essências – como a essência do masculino e a essência do feminino – opostas e necessárias uma à outra que buscam a complementaridade ao se unirem e agirem juntas.

Segundo a antropóloga Rita Laura Segato (2012), a dualidade admite inclusive que se extrapolem os polos e, na união, surja uma terceira possibilidade que vai além da simples junção de essências individuais, maior do que os opostos separados, evocando a própria transcendência. Já no pensamento binário existe a hierarquia. Os opostos se contrapõem não de maneira complementar, mas sim de maneira excludente. É o pensamento de julgamento valorativo em que um dos termos é sempre positivo e o outro negativo. Só há espaço para um termo no topo da hierarquia, o Um, o universal; o segundo é sempre o seu outro, não sujeito (BEAUVOIR, 2016).

No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna “universal”, quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual (SEGATO, 2012, p. 122).

A androginia na modernidade passou a ser identificada por elementos estéticos agregados à aparência marcada pela ambiguidade de gênero e avaliada segundo o ponto de vista da estrutura da binaridade. A androginia não necessita, necessariamente, de aparatos e “próteses” para sua sustentação. É a indefinição e expectativa sobre o ser observado que importam nesse caso. Assim, é possível que a androginia seja performada por mulheres sem que elas precisem se valer de instrumentos de suporte. Ao se despirem dos apetrechos que são

¹⁷ “Nostalgia da Modernidade” é a última canção do álbum de mesmo nome, gravado por Lobão em 1995. A composição é creditada a Regina Lopes, Ivo Meirelles e Lobão.

comumente atribuídos à performance de gênero feminino, como roupas extravagantes, maquiagem e cabelos longos, e adotar um visual “enxuto” e “sóbrio”, rapidamente podem entrar na categoria andrógina.

Essa expressão de mulheres livres de aparatos demarcadores de seu gênero foi criticada logo de seu surgimento pela mídia antifeminista no século XIX, conforme demonstrou a pesquisa sobre a experiência da sociedade burguesa do historiador Peter Gay: “Outra manifestação antifeminista citada por ele caracteriza as mulheres como uma ‘espécie híbrida, meio homem, meio mulher, que não pertence a nenhum dos dois sexos’” (WOLF, 2019, p. 105).

4.1 MULHER MACHO¹⁸: FEMINISTAS E O SEXO DAS ALMAS

No período vitoriano, a distinção entre homens e mulheres parecia bastante clara, bem como as características – corporais, comportamentais e traços de personalidade – atribuídos a cada um: “A maioria dos burgueses achava que a polarização dos sexos era óbvia demais para exigir qualquer prova, ou mesmo muita discussão. Por uma simples razão, porque ela fortalecia o ideal de masculinidade, que derivava muito de sua autoridade do ideal contrastante da feminilidade” (GAY, 1995, p. 294). O raciocínio parecia óbvio e era repetido à exaustão, nas suas muitas variações da máxima de “Turnvater Jahn, fundador da ginástica alemã, patriota e demagogo, que proclamara, no começo do século: ‘Deixem os homens serem masculinos; e então as mulheres serão femininas’” (GAY, 1995, p. 295).

Mas quais seriam os adjetivos e características que definiam a masculinidade e, por contraste, a feminilidade? Para o historiador Peter Gay (1995), exemplos não faltam:

Em 1874, um vigoroso sulista americano James Henry Hammond, instruía seu irmão mais novo: “As mulheres são feitas para amamentar — e os homens para fazer o trabalho do mundo”. Muitas vezes como essa, que supunham falar pela cultura de classe média, definiam as qualidades viris que marcam um homem como um espécimen exemplar em contraponto às qualidades delicadas que saudavam como sendo o dote da mulher. O catálogo era recitado por todo o século: o homem é ativo, vigoroso e auto-afirmativo, o guerreiro no campo de batalha da vida; a mulher é passiva e doméstica, a suave, aplacadora, zeladora do lar. Tratava-se de estigmas que os ideólogos da masculinidade confessavam — ou desejavam — ver em todas as partes (GAY, 1995, p. 295).

As características ativas ficavam, então, com os homens. As passivas, para as mulheres. A agressividade e a ação seriam masculinas. Às mulheres caberiam a complacência e submissão. Tais características apareciam contrapostas e hierarquizadas, de modo que as

¹⁸ Marcha de Jararaca e Guaraná com Jararaca acompanhado por Geraldo Medeiros e seu Conjunto em disco Carnaval 017 B, 1951 (matriz CA017B).

atividades ditas masculinas aparentavam de maior seriedade e importância para a sociedade do que as atividades femininas. Isso porque os homens voltavam-se ao trabalho e às esferas de atuação pública, enquanto as mulheres eram restritas às atividades domésticas. Com demarcações tão estabelecidas, causava no mínimo desconforto quando uma mulher reivindicava o direito de participação nas atividades ditas masculinas. Portanto, não faltaram protestos contra o movimento feminista.

O que tornava o movimento feminista tão ameaçador era que ele desafiava tais distinções supostamente dadas por Deus e eternamente válidas. Os feministas, homens e mulheres, pareciam desejar apagá-las, ou talvez eliminá-las de vez. É por isso que os protestos contra o acesso das mulheres à propriedade, às profissões e ao voto eram tão automáticos, tão ferozes — tão palpavelmente ansiosos. As indiretas sexuais que os adversários do feminismo prodigamente espalhavam atestam tal ansiedade: mulheres que faziam passeatas pelo sufrágio eram galinhas a cacarejar; os homens que as apoiavam eram solteironas de calças (GAY, 1995, p. 295).

Para atacar às feministas e aos homens que apoiavam o movimento, os adjetivos empregados possuíam teor sexual: aos homens, diziam serem “mulherzinhas” de calças, e às mulheres, “galinhas”, escandalosas e vulgares. O escárnio e a sátira eram formas de reprovação do movimento, mas os risos não escondiam que havia preocupação de que o movimento se tornasse ameaçador à autoridade masculina estabelecida. Uma mulher que tenta “competir” em poder com um homem, seja ele seu pai ou, principalmente, marido, torna-se uma inimiga vivendo na mesma casa:

Era uma ameaça apresentada como uma preocupação: uma mulher agressiva (Burgon confessava com mais franqueza do que imaginava) era uma concorrente nada bem-vinda. “Quando, em vez de se alegrar com o sagrado retiro do lar e a estrita privacidade de seus deveres domésticos, ela se descobrir desejando secretamente a publicidade da imprensa e a notoriedade dos palanques”, a mulher perceberá “que se tornou assexuada” e que fez de si um tipo inferior de homem, “com toda a sua dureza”, mas “sem sua masculinidade” (GAY, 1995, p. 300).

Um homem inferior sem masculinidade ou uma mulher assexuada era o que restava ser para a feminista que ameaçava corromper a ordem do aconchego do lar. A lição de moral era dada por muitos discursos, dentre eles o de Henry Liebhart, alemão que biografou mulheres cristãs como exemplo do feminino e da devoção ao homem e à religião: “ele provava que a ‘mulher não precisa tomar o lugar do homem e os homens não precisam se tornar afeminados’” (GAY, 1995, 301). Discurso que era corroborado, inclusive, por algumas mulheres¹⁹ – para quem “as feministas eram criaturas provocadoras, assexuadas” (GAY, 1995, p. 316) – que

¹⁹ Dentre várias menções, o caso de uma dessas mulheres foi explorado por Peter Gay com mais detalhes. Trata-se do caso da Sr.^a Sarah Hale, editora da famosa revista estadunidense *Godey's Lady's Book*, que circulou entre 1830 a 1878, publicando temas considerados de interesse feminino (GAY, 1995).

reproduziam o discurso masculino, tão imersas estavam em seus papéis e temerosas de se “masculinizarem”.

A saraivada de furiosos epítetos sexuais que os antifeministas dispararam contra o próprio termo “emancipação feminina” revela seu orgulhoso desprazer com uma idéia que eles achavam mais do que ofensiva, profundamente assustadora. Já vimos um de seus epítetos para as defensoras daquela idéia: galinhas a cacarejar. Mas tinha mais: chamavam as feministas de hermafroditas, *hommes-femmes*, *bomesses*, sua raiva atestando as ansiedades gerais masculinas a respeito de uma possível confusão dos papéis sexuais. Em seu *Vindication of the rights of woman* [Defesa dos direitos da mulher], Mary Wollstonecraft já observara que “de todas as partes ouvi exclamações contra mulheres masculinas”. Mesmo quando não usavam precisamente essa linguagem provocadora, muitos homens viam as mulheres que lutavam em prol da emancipação como uma irmandade castradora (GAY, 1995, p. 303-304).

Os antifeministas temiam que ocorresse uma inversão de papéis, alegando que as mulheres se masculinizariam e, seguindo a linha de pensamento, os homens se feminizariam. A feminista Mary Wollstonecraft tentou ponderar sobre a questão, que lhe parecia despropositada, e “negou que as qualidades humanas estivessem de alguma maneira ligadas ao sexo. Não existe ‘sexo nas almas’” (GAY, 1995, p. 306). Wollstonecraft teve seu discurso ecoando em outras vozes, como a da “feminista inglesa Francês Wright”, que escreveu em 1822 em uma carta para um amigo, “a mente não tem sexo, a não ser aquele que o hábito e a educação lhe dão” (GAY, 1995, p. 306).

Com base nas teorias da degenerescência e do “criminoso nato” de Cesare Lombroso, médicos prontamente acusaram as feministas de serem “mulheres degeneradas” e comumente atribuíam-lhes a masculinização como um defeito causado pelas suas práticas feministas (GAY, 1995). A masculinização das mulheres feministas e das escritoras – e, principalmente, das escritoras feministas – associada a uma suposta perda de feminilidade era lugar-comum no discurso dos mais diversos críticos do século XIX:

Com o passar das décadas, a rejeição direta às mulheres literatas se adozou em uma inquieta ambivalência. Em 1884, no periódico liberal *Die Nation*, o crítico alemão Paul Schlenker publicou uma série de ensaios curtos onde avaliava as escritoras. Prestou um justificado tributo a Annette von Droste-Hülshoff chamando-a de “poeta autêntica”. Não era ela, entre as poetas alemãs, a maior e, felizmente, não a última? Mas onde encontrá-las? Aqui a velha insinuação sexual desabrochava: “Certamente não nos chamados encontros de autores onde, todo outono, quando as cegonhas panem, uma multidão de escritoras com nomes masculinos e modos ainda mais masculinos fazem farras como colegiais”. Certamente, “se a polícia não proibisse, tais heroínas da pena logo estariam andando de calças, de modo que nada mais as diferenciaria da grande George Sand, a não ser o gênio e uma alma feminina” (GAY, 1995, p. 351).

Os nomes masculinos eram pseudônimos adotados pelas escritoras como uma forma de driblar o juízo de valor prévio feito sobre seus escritos, mesmo antes da leitura, apenas por se tratar de um texto escrito por mulher. O disfarce, entretanto, não costumava perdurar por muito

tempo e o uso dos pseudônimos tornava-se mais munição para as armas dos críticos. Paul Schlenther apresenta uma crítica dúbia a Annette von Droste-Hülshoff. Ao passo que a considera poeta valorosa, no mesmo ensaio desmerece suas colegas “com nomes masculinos” e de comportamentos “ainda mais masculinos”, como se se tornassem menos mulheres ao se associarem ao “mundo masculino” da escrita. Destaque para a menção ao uso de calças, até então proibido para as mulheres. Contudo, as reivindicações dessas mulheres também foram, aos poucos, incorporadas pela indústria da moda, abrindo-se uma gama de vestimentas *unissex* como, por exemplo, a popularização do uso de calças por ambos os gêneros, o que teria sido o pavor de Paul Schlenther se ele tivesse vivido mais um pouco.

Peter Gay resgata um trecho em que Sigmund Freud problematiza as bases nada sólidas sobre as quais o século XIX estabelecera suas afirmações sobre as diferenças de gênero: “Freud observou que parecia ‘indispensável deixar claro que os conceitos ‘masculino’ e ‘feminino’, cujo significado parece tão sem ambiguidade para a opinião popular, estão entre os mais confusos das ciências’” (GAY, p. 294). O pai da psicanálise, entretanto, não se interessou em se aprofundar no assunto nem em legar mais do que uma observação. Ainda assim, é sintomático de que, se foi necessário que Freud comentasse o assunto, as certezas do século anterior persistiram no imaginário mesmo após a virada para o século XX e a consolidação dos métodos científicos.

4.2 UN CORPO E UN'ANIMA²⁰: ARQUÉTIPO ANDRÓGINO

A discussão estava ainda viva na primeira metade do século XX, sendo mapeáveis muitas publicações com o problema do andrógino como tema central. Um autor em especial, talvez o principal que reavivou o interesse pelos símbolos e as formas que chamou de arquétipos – dentre eles, o arquétipo do andrógino –, foi o psicólogo Carl Gustav Jung em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2002), texto publicado originalmente em 1934, e em suas obras completas²¹. A perspectiva arquetípica

(...) considera que existem estruturas na psique humana que perpassam culturas e períodos históricos, que seriam como modelos que se configuram em imagens primordiais associadas a experiências da humanidade presentes no inconsciente coletivo. Estamos nos referindo aos arquétipos, conceito desenvolvido por Jung (2000) (FRANCO; MARANHÃO FILHO, 2019, p. 138).

²⁰ Canção interpretada originalmente pelo duo italiano Wess e Dori Ghezzi (1974). Uma versão em português foi interpretada por Jane & Herondy, gravada em 1975 pela RCA Victor. Composição de Damiano Dattoli, Umberto Tozzi, Luigi Albertelli, Lubiak e Vrs. Silvia.

²¹ As obras completas de Jung estão publicadas no Brasil pela Editora Vozes em uma caixa com 35 livros divididos em 18 volumes, num total de 11520 páginas.

Sendo fruto de seu tempo, “as concepções iniciais de Jung sobre o masculino e o feminino refletiram sua época e acabaram por atribuir à feminilidade noções como subjetividade e intuição, e à masculinidade identificações com racionalidade, objetividade” (FRANCO; MARANHÃO FILHO, 2019, p. 130). Portanto, uma parcela das críticas à Psicologia Analítica desenvolvida por Jung basearam-se na afirmação de que os arquétipos nada mais faziam do que reforçar as demarcações de gênero socialmente estabelecidas: “Esse pensamento inicial de Jung em seus primeiros escritos, e as primeiras definições acerca de *animus* e *anima*, deram lugar ao entendimento de que essa teoria reforça os binarismos de gênero” (FRANCO; MARANHÃO FILHO, 2019, p. 130). Clarissa de Franco e Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão Filho, por outro lado, afirmam que essa é uma crítica apressada, pois uma leitura atenta mostra que a Psicologia Analítica possui de fundo uma proposta para uma “possível subversão das polaridades de gênero” (FRANCO; MARANHÃO FILHO, 2019, p. 130).

Sobre os arquétipos de Jung, que seriam repetidos na humanidade há milênios, Franco e Maranhão Filho (2019) dizem que não se trata de uma questão essencialista nem uma definição pré-estabelecida, pois o que se transmite não é a ideia, mas a forma.

Delimitações agudas e formulações estritas de conceitos são praticamente impossíveis neste campo, pois a interpenetração recíproca e fluida pertence à natureza dos arquétipos. Estes só podem ser circunscritos na melhor das hipóteses de modo aproximativo. O seu sentido vivo resulta mais de sua apresentação como um todo do que de sua formulação isolada. Toda tentativa de uma apreensão mais aguda pune-se imediatamente pelo fato de apagar a luminosidade do núcleo inapreensível de significado. Nenhum arquétipo pode ser reduzido a uma simples fórmula. Trata-se de um recipiente que nunca podemos esvaziar, nem encher. Ele existe em si apenas potencialmente e quando toma forma em alguma matéria, já não é mais o que era antes. Persiste através dos milênios e sempre exige novas interpretações. Os arquétipos são os elementos inabaláveis do inconsciente, mas mudam constantemente de forma (JUNG, 2002 [1934], p. 179).

Nas palavras de Carl G. Jung, os arquétipos são fluidos, vivos, mudam constantemente e precisam ser o tempo todo reinterpretados. Não é diferente com o tema do andrógino, que, no texto *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2002 [1934]), confunde-se com termos como “bissexual” e “hermafrodita”. Jung evoca os antigos deuses e sua natureza bissexual – no sentido de conterem em si os dois sexos ou as duas “essências”, do masculino e do feminino, e não no sentido de sexualidade utilizado no século XXI – para comentar sobre “o hermafroditismo da criança”:

É um fato digno de nota que talvez a maioria dos deuses cosmogônicos sejam de natureza bissexual. O hermafrodita justamente significa uma união dos opostos mais fortes e estranhos. Essa união remete em primeiro lugar a um estado de espírito primitivo, em cujo estado crepuscular as diferenças e contrastes ainda se encontram

indistintos ou confusos. Com a clareza crescente da consciência porém os opostos afastam-se de modo distinto e irreconciliável. Assim, se o hermafrodita fosse apenas um produto da indiferenciação primitiva, seria de esperar-se sua eliminação com o desenvolvimento da cultura. Isto não acontece de forma alguma; pelo contrário, esta representação ocupou também a fantasia em níveis culturais elevados e máximos, sempre de novo, tal como podemos observar na filosofia do gnosticismo do helenismo tardio e sincrético. A “rebis” hermafrodita desempenha um papel significativo na filosofia da natureza da Idade Média. E na época atual ouvimos falar da androginia de Cristo na mística católica (JUNG, 2002 [1934], p. 174).

Para clarificar o entendimento sobre o que seriam os arquétipos, é possível relacioná-los com os mitos e os contos de fadas. O hermafrodita, símbolo que remete a tempos remotos, manteve-se vivo no imaginário humano por tanto tempo, de acordo com Jung, por representar a força da unificação entre os opostos.

Aqui não pode mais tratar-se da persistência de um fantasma primitivo, de uma contaminação originária de opostos. A representação primordial, como podemos constatar nas obras medievais, tornou-se o símbolo da união construtiva de opostos, um símbolo "unificador" propriamente dito. Em seu significado funcional, o símbolo não aponta mais para trás, mas para a frente, para uma meta ainda não atingida. Sem ater-nos à sua monstruosidade, o hermafrodita tornou-se pouco a pouco, inequivocamente, um portador de cura, superador de conflitos, significado este que ele já alcançara em fases bem anteriores da cultura. Este significado vital explica por que a imagem do hermafrodita não se apaga nos primeiros tempos mas, pelo contrário, pôde afirmar-se com a profundidade crescente do conteúdo simbólico através dos séculos. O fato de uma representação tão arcaica ter-se elevado a um tal nível de significado indica não só a vitalidade das idéias arquetípicas em geral, como também demonstra o acerto do princípio de que o arquétipo é o mediador e unificador de opostos entre os fundamentos inconscientes e a consciência (JUNG, 2002 [1934], p. 174).

O arquétipo se inscreve em uma camada muito mais profunda do que o inconsciente individual, pois é inato, resultado do processo de evolução humana e, portanto, compartilhado entre todos os seres humanos por meio do inconsciente coletivo: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2002 [1934], p. 17). A denominação do arquétipo que remete ao andrógino é dividido em dois, a *anima*, a energia feminina existente no homem, e o *animus*, a energia masculina existente na mulher.

Na Idade Média, muito antes de os filósofos terem demonstrado que trazemos em nós, devido a nossa estrutura glandular, ambos os elementos — o masculino e o feminino —, dizia-se que “todo homem traz dentro de si uma mulher”. É esse elemento feminino, que há em todo homem, que chamei “anima”. Esse aspecto “feminino” é, essencialmente, uma maneira secundária que o homem tem de se relacionar com o seu ambiente e sobretudo com as mulheres, e que ele esconde tanto das outras pessoas quanto de si mesmo. Em outras palavras, apesar de a personalidade visível do indivíduo parecer normal, ele poderá estar escondendo dos outros — e mesmo dele próprio — a deplorável condição da sua “mulher interior” (JUNG, 2020[1964], p. 31).

O já mencionado filósofo dos mitos e das religiões Mircea Eliade (1999) proferiu suas reflexões sobre *Mefistófeles e o Andrógino* em uma conferência de 1958 e as publicou em uma compilação cuja primeira edição da obra foi lançada em 1964, dialogando com Jung em vários pontos. Buscava compreender a ideia de sagrado em diferentes culturas e tempos históricos, bem como as mais diversas descrições de sujeitos sobre suas experiências religiosas. Nas suas pesquisas, identificou uma série de semelhanças nas mais distintas vivências em locais muito distantes entre si, no Oriente e no Ocidente, e em suas estruturas simbólicas, em que a presença de divindades e xamãs andróginos fazia parte das cosmogonias dos grupos, situados na explicação da origem do universo e da vida, e nas escatologias.

O também filósofo Norman Oliver Brown, de origem mexicana e radicado nos Estados Unidos, publicou em 1959 o livro *Life Against Death*. Foi o único livro seu traduzido para o Brasil, cujo título tornou-se *Vida Contra Morte: O Sentido Psicanalítico da História*, publicado pela Editora Vozes, em 1972. Na ocasião de seu falecimento, Luis Fernando Verissimo lembrou suas influências e contribuições com o livro:

(...) Vida Contra Morte, propondo uma interpretação psicanalítica da História, um pouco na linha do que já fizera Herbert Marcuse com o seu Eros e Civilização, mas levando mais longe a ideia de uma saída para nossa neurose coletiva pela valorização do corpo e dos sentidos contra a repressão e o instinto de morte, de Eros contra Tanatos. Na sua releitura da História, Brown pretendia uma reversão da separação de corpo e espírito que vinha de Platão e dera no cristianismo (o "platonismo popular", como o chamara Nietzsche) mas, mais profundamente do que outros heréticos como Sartre e o próprio Marcuse, recorria às ideias pioneiras de Freud para seu diagnóstico da civilização e seu descontentamento. E deixava até Freud para trás na sua receita de cura, argumentando que a repressão se manifestava, entre outras formas, pela organização genital da nossa sexualidade, que deveria ser substituída pelo que chamava de "perversidade polimorfa", ou a erotização do corpo todo (VERISSIMO, 2010).

O livro inspirou a contracultura e Norman O. Brown passou a ser associado com o movimento que buscava o despertar de uma "nova consciência" (BARROS, 2017). Recebeu atenção porque os movimentos sociais organizados de esquerda consideravam os temas de gêneros e sexualidades como uma questão de menor importância, tão preocupados que estavam com os problemas ditos "estruturais" (BARROS, 2017; QUINALHA, 2021). Autores como Brown – os quais se pode citar Herbert Marcuse e Wilhelm Reich – afirmavam estar discutindo o controle sobre os corpos "pois só através de uma sexualidade sadia se poderia mudar a sociedade, aniquilando as dualidades que geram os conflitos e, conseqüentemente, as neuroses" (BARROS, 2017, p. 2260). Sete anos depois, Brown discutiu a androginia da humanidade em *Love's Body* (1966), reclamando a androginia divina da interpretação do *Gênesis*. "Em *Love's*

Body recorreu, sem preconceito, à exaltação do corpo místico da escatologia religiosa como exemplo da reconciliação de corpo e espírito, e do triunfo final de Eros” (VERISSIMO, 2010).

Na década de 1970, duas autoras, já inseridas na teoria feminista, surgiram com dois trabalhos com propostas similares, ambas interessadas no Círculo de Bloomsbury, com foco na questão da androginia presente na obra de Virgínia Wolf: Nancy Topping Bazin, professora de literatura e estudos sobre mulheres no século XX, da Universidade Old Dominion, escreveu *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (1972); e Carolyn Gold Heilbrun, professora de teoria literária da Universidade de Columbia, publicou *Toward a Recognition of Androgyny* (1973). Poucos anos depois, a psicóloga analítica junguiana June Singer contribuiu com *Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality* (1976).

A relevância da androginia para pesquisas teóricas na década de 1970 atingiu tamanha amplitude que ganhou um volume do periódico *Women's Studies* com textos acadêmicos voltados apenas para o tema. O periódico interdisciplinar organizou um dossiê acerca do tema que ocupou toda a segunda edição do segundo volume, em 1974. Ao todo, foram treze textos, incluindo os editoriais. Entre eles, havia uma revisão bibliográfica sobre a androginia, com indicações de textos em todas as áreas, inclusive nas artes, na literatura e na cultura de modo geral; um texto sobre a obra de Heilbrun em direção ao reconhecimento da androginia; a visão andrógina; políticas da androginia; uma crítica ao mito sexista disfarçado na androginia; e a relação entre androginia e homossexualidade.

4.3 FÉ MENINO²²: ANDRÓGINO X MACHÃO

No Brasil, também o filósofo e profícuo escritor Luiz Carlos Maciel, em compêndio de escritos produzidos em sua carreira e que vieram a ser reunidos apenas em 2001, discutiu criticamente as proposta de Brown, em comparação com Eliade, Jung e Herbert Marcuse. Durante o regime militar, Maciel possuía uma coluna no jornal *O Pasquim* chamada “Underground”, páginas que utilizava para discutir suas reflexões sobre a sociedade e sobre autores que lhe influenciavam. A apresentação de Maciel sobre a obra de Brown conquistou o interesse do público leitor, o que o levou a tratar do assunto em várias edições. Os contatos dos leitores foram tantos que convenceram a Editora Vozes a publicar uma tradução (MACIEL, 19 a 25 out. 1971). O pensamento de Brown, pelo menos segundo a leitura que Maciel fazia dele, fez despertar o interesse dos jovens como uma proposta de pensamento contracultural.

²² Composição de Gilberto Gil, faixa quatro do disco *Feitiço* (1978), de Ney Matogrosso.

(...) para Norman O. Brown, a verdadeira luta do homem não é política. Trata-se de abolir a política, evoluir finalmente da política para a metapolítica; isto é, da política para a poesia. O verdadeiro Apocalipse é o mental. É a mente que revoluciona a pretensa realidade concreta e os artistas são os criadores mais eficientes do mundo novo, os verdadeiros revolucionários (MACIEL, 7 a 13 ago. 1986, p. 17).

A feminista Rose Marie Muraro foi a intermediária responsável pela tradução para o português do livro *Vida Contra Morte* (1972) de Norman O. Brown (originalmente *Life Against Death*, 1959). Muraro aproximou-se dos movimentos juvenis da Igreja Católica e foi assessora editorial das publicações culturais na Editora Vozes, que segue a linha editorial de publicações teóricas de áreas como filosofia e psicologia e publicações religiosas. Na editora, trabalhou com Leonard Boff, com quem escreveu *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças* (2002). Mas foi na década de 1970 que Muraro deu suas próprias contribuições sobre o tema da androginia com a entrevista “Homem não é homem, mulhomem. Mulher não é mulher, homulher” (JARY, 1972) e seu texto “Feminismo e Androginia” (MURARO, 1972), publicado na revista *Rolling Stone*.

A coluna de domingo sobre livros do jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, publicou, em 28 de janeiro de 1973, um texto para tratar especificamente dos livros de Rose Marie Muraro, sob o título “Andrógino x Machão”. A autora Maria Lúcia Amaral afirma que Muraro publicara o livro *A Responsabilidade Sexual da Mulher*, mas, provavelmente, Amaral fez uma confusão com o título de outra escritora, com conteúdo muito diferente da proposta de Muraro. *A Responsabilidade Sexual da Mulher* foi um livro escrito por Maxine Davis cuja primeira edição brasileira data de 1959²³. O livro de Muraro chama-se *Libertação Sexual da Mulher*, publicado em 1970.

Andrógino x Machão

Rose Marie Muraro, autora do livro revolucionário «A Responsabilidade Sexual da Mulher» e que já se prepara para lançar pela Vozes até o fim do ano outro ainda mais excitante sobre o tema da Androginia – «O Novo Homem e a Nova Mulher» declarou que duas pesquisas importantes realizadas, recentemente, demonstraram que o conceito do homem a respeito da mulher mudou muito nesses dois últimos anos, em nosso País. Pode ter sido uma coincidência, mas a coisa aconteceu realmente e depois do seu livro que se esgotou rapidamente. Nele, a autora defende os direitos da mulher. A pesquisa realizada pela Marplan e a revista Manchete abrangeu 600 moças universitárias, residentes aqui e em São Paulo, e a maior parte declarou que o homem não considera mais «empregos malditos» os exercidos pela mulher, na televisão, no teatro ou na passarela, como manequin. Foi-se o preconceito. Observa, também, Rose Marie, que hoje a maioria das moças quer ser independente sob o ponto de vista econômico para desse modo irem para o casamento amadurecidas, com mais chance de serem felizes. E a sua independência vai até a leitura: lêem os mesmos livros que

²³ Maxine Davis foi uma autora responsável por uma série de livros sobre sexualidade, dos pontos de vista psicológico e fisiológico, que buscava falar sobre o tema com um público amplo. Dentre os títulos da autora, foram traduzidos para o português *A Responsabilidade Sexual da Mulher* (*The Sexual Responsibility of Woman*, 1956), *Sexo e Adolescência* (*Sex and the Adolescent*, 1960) e *A Responsabilidade Sexual no Casamento* (“*Sexual Responsibility in Marriage*”, 1964).

o homem embora seja reduzido o número das que apreciam os assuntos económicos ou da bolsa.

No seu livro «O Novo Homem e a Nova Mulher», que observou ser ainda um título provisório, Rose Marie Muraro é a favor da androginia: a volta às infuições primárias. Todas as religiões antigas observa têm o macho e a fêmea – não como princípios opostos mas como princípios únicos integrados. Nisso consiste a Androginia. Quanto à questão da nudez, atual da mulher, a escritora é francamente favorável. Despindo-se cada vez mais, a mulher faz com que o homem, saciado do seu corpo, parta para a descoberta de outros valores muito mais importantes. E a derrubada total da mulher-objeto. E Rose Marie observa que quem dá mais valor à nudez da mulher é a sociedade ainda reprimida. E, entusiasmada, finaliza: Pode dizer que toda a juventude está nessa da androginia, vai acabar o homem machão! (sic) (AMARAL, 28 jan. 1973, p. 2).

Pelo breve texto de Amaral (1973), entende-se que a androginia, segundo Muraro, havia chegado para transformar as noções de feminilidade e masculinidade. Muraro defendia causas feministas colocadas à época, como a questão da liberdade sexual e a colocação no mercado de trabalho, e, ao mesmo tempo, indicava a androginia como uma maneira de subverter os papéis de gênero estabelecidos. A sua previsão era de que, dentro em breve, acabaria o modelo de “homem machão”. Viria a tomar lugar a androginia como um novo padrão social, uma forma de mudança pela qual a sociedade estaria passando e, de certa forma, “avançando” a um novo mundo. Entretanto, nem todos compartilhavam sua perspectiva otimista sobre a androginia.

Valdemar Zuzman, psicólogo alinhado com a corrente psicanalítica, escreveu o texto “O Renascer da Juventude” para o *Jornal do Brasil*, publicado em 29 de abril de 1973. Nele, o autor tece uma reflexão sobre a juventude de fins da década de 1960 e daquele princípio da década de 1970, defendendo que o que se executava naquele momento era uma espécie de retrocesso: “O fenômeno da regressão parece ser a característica principal dos vários aspectos que aqui reunimos nesta tentativa de apreender o sentido das mais comuns manifestações da juventude de nossos dias” (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4). Para isso, enunciava as principais características da contracultura jovem e seus símbolos, discutindo como cada um deles era um sinal de “regressão”. Por exemplo, o uso de cabelos compridos: “Os cabelos compridos, a minissaia, as barbas e as suíças, o calhambeque, a ressuscitação dos cultos de magia e onipotência, falam a favor dessa direção regressiva que busca um mundo menos ameaçador e menos decepcionante que o que têm diante de si” (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4). O problema de não cortar os cabelos, para Zuzman, estava em passar uma imagem andrógina ao observador:

A adoção dos cabelos compridos deu por resultado a composição de uma figura humana que causou certo impacto. Ficou mais difícil discriminar, à primeira vista, a categoria sexual de um jovem. Passava-se, e ainda talvez se passe, por um breve momento confusional até que fique clara a condição masculina e feminina da pessoa focalizada. A juventude compôs uma figura andrógina e isso tem certamente uma significação singular. Na perspectiva biológica a androginia é um estágio anterior à especialização sexual. Ainda que estejamos lidando só com a aparência, com o feição da figura, não se pode passar por alto a significação desse aspecto para a compreensão do problema da juventude. Uma alegoria de volta ao estágio andrógino, é uma das

interpretações possíveis. Outra é a que se trata de um retorno à figura de séculos anteriores ao atual (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4).

Com isso, Zuzman (1973) interpretava que os cabelos longos dos jovens, como uma forma de contestação, possuíam um significado mais profundo que tendia ao retorno simbólico ser ao andrógino de tempos imemoriáveis. Isso, em sua interpretação, fazia parte de uma série de sintomas de rejeição do progresso das sociedades industriais:

Os cabelos compridos dos *hippies*, a rejeição do banho, a roupa desbotada, rasgada e remendada, constituem traços característicos da contestação, da ruptura e da recusa à sociedade industrial e de seu clássico *slogan*, o de que o progresso de um povo se mede pelo consumo de sabonetes. Um passo a mais na direção da ruptura foi a busca da produção artesanal com a subsequente comercialização de produtos nas feiras *hippies*. A rejeição dos valores da sociedade industrial fez também voltarem-se para as concepções religiosas e filosóficas do oriente (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4).

Trabalhando com uma caricatura estereotipada do jovem *hippie*, o autor segue sustentando sua tese: “Não é difícil perceber nestes aspectos até aqui assinalados que a bússola dos *hippies* aponta para a sociedade pré-industrial e segue um caminho nitidamente regressivo” (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4). Seria ainda sintoma de regressão nos estágios do desenvolvimento do indivíduo: “(...) a regressão se define dentro desse processo como um retorno aos estágios já vencidos na jornada para a maturidade sexual” (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4). Psicologizando fenômenos sociais, para o autor, tal regressão significaria uma defesa da juventude frente à agressividade do mundo, mais especificamente por meio da negação. Finaliza afirmando que a juventude se identifica com seu próprio agressor: “Identificada com a bomba, a juventude é a bomba” (ZUZMAN, 29 abr. 1973, p. 4). Todo o texto se vale da aparência física e das vestimentas de um perfil de juventude específico – identificada com a contracultura – para apontar o que há de “errado” com esses jovens, pois, uma vez que estão deslocados dos padrões sociais previstos como “normalidade”, o texto infere como problemática supostamente evidente que há desajustes de ordem psíquica provocando desvios sociais.



Figura 5 – Marc Bolan (1947-1977), vocalista e compositor da banda de *glam rock* T. Rex, 1975 (página anterior)

Foto: Terry O'Neil. Fonte: ICONICLICENSING. Disponível em: <https://iconiclicensing.net/archive/70s-fashion/mb006>. Acesso em: 31 maio 2022

5 20th CENTURY BOY²⁴: ANDROGINIA ANGLÓFONA

Mais recentes, há publicações do século XXI que se dedicam mais pontualmente à questão estética na música *pop* como um todo e outras que dão destaque para uma vertente musical ou uma característica estética específica, tais como os livros *Dangerous Glitter* de Dave Thompson (2013) e *Como un Golpe de Rayo* de Simon Reynolds (2017). Observa-se que esses títulos possuem como foco de interesse e de distinção dessa forma de música a característica do “*glam*”, como uma maneira de destacá-las das demais produções contemporâneas. Abreviação de *glamour*, o termo é utilizado como uma questão estilística a ser considerada integrante da imagem que se faz dos artistas e de suas músicas.

Um dos elementos presentes nessa questão do *glamour* – ou seria um produto do *glamour*? – é a androginia. Dentre os acessórios performáticos, encontram-se objetos e usos considerados como pertencentes aos equipamentos de distinção do gênero feminino, bem como dispositivos de sua normatização. Os objetos e seus usos são incorporados por sujeitos pertencentes ao gênero oposto, com intenção da sublimação na apreciação da caracterização. Este tipo de música, “segundo [Mike] Chapman, era música ‘desenhada não apenas para ser ouvida, mas para ser vista’” (REYNOLDS, 2017, p. 16, tradução nossa)²⁵.

O movimento do *glam rock* internacional, de origem inglesa, ficou conhecido como uma “resposta”, um contraponto do movimento *hippie*, indo em direção contrária à vida comunitária e ao movimento de desapego dos bens materiais e enfatizando o *glamour*, o exagero, a exacerbação dos indivíduos que buscam se destacar. Também foram na contramão ao movimento do *rock* progressivo, cujas músicas eram longas, elaboradas, focando nas questões de demonstração técnica em longos solos de instrumentos; no *glam*, as músicas se tornam curtas com refrãos “chicletes” e *riffs* marcantes. A questão de técnica e elaboração musical eram, pelo menos aparentemente – ou seja, na mensagem imediata que pretendiam passar – consideradas sem importância pelos músicos, como parte da performance musical. Esta tem sido a interpretação mais difundida desde seu surgimento; entretanto, publicações mais recentes têm questionado essa suposta oposição entre os movimentos.

²⁴ Canção da banda T. Rex, lado A do compacto de mesmo nome, junto com “Free Angel”, no lado B, 1973.

²⁵ “Según [Mike] Chapman, se trataba de música ‘diseñada no solo para ser oída, sino para ser vista’” (REYNOLDS, 2017, p. 16).

5.1 ALL THE YOUNG DUDES²⁶

Comumente reduzido à antítese do movimento *hippie* e do gênero musical *rock* progressivo, por supostamente ser visual e musicalmente oposto, o *glam rock* era mais complexo do que essa dicotomia poderia expressar. O movimento possuía, ao mesmo tempo, aspectos radicais e contestatórios por um lado e, por outro, um apelo extremamente comercial. Enquanto o movimento *hippie* pregava o desapego e certo desleixo com a aparência, o *glam* preocupava-se com a imagem, ostentava a exuberância, o exagero e o culto à personalidade dos *rock stars*. Musicalmente, muitas canções eram mais curtas em comparação com o *rock* progressivo e com refrãos chiclete, influência do *rock bubblegum* e uma certa nostalgia pelas bandas dos anos 1950 e 1960. Entretanto, vários grupos pertencentes a este amplo movimento musical *pop* tiveram início na cena *hippie* e descolaram-se dela aos poucos²⁷ (THOMPSON, 2010; REYNOLDS, 2017).

O movimento do *glam rock* elevava a androginia a novos níveis, extrapolando quaisquer barreiras de definição de gênero por meio do uso de cosméticos e acessórios os mais variados. Em seus aspectos contestatórios, o *glam* não só zombava dos limites de definição de gêneros masculino e feminino, como também flertava com a fluidez da sexualidade. Ainda que alguns músicos participantes do *glam* tenham sido homens heterossexuais, muitos representantes ficaram conhecidos por explorar variadas formas de sexualidades. Nem sempre se pode levar ao pé da letra o que diziam nas entrevistas sobre suas vidas pessoais – já que os próprios artistas faziam declarações fantasiosas para alimentar a *persona* que haviam criado –, mas a sua obra em si, os trejeitos, as performances, o figurino, as vozes e as letras das canções colocavam o público conservador em alerta. E era justamente isso que os artistas queriam.

A forma de afrontamento escolhida pelo *glam* foi a estética. Seus figurinos incluíam roupas que até então eram consideradas parte do guarda-roupa feminino e peças masculinas reinventadas. Marc Bolan, por exemplo, *front man* da banda T. Rex, usava echarpes, plumas, jaquetas metalizadas, casacos de pele, cores vibrantes e acessórios. O longo cabelo cacheado emoldurava seu rosto maquiado. Além de tudo, nos palcos estava acompanhado de um violão ou uma guitarra, como se estes fossem uma extensão de seu corpo. Valia-se de apetrechos que

²⁶ Composição de David Bowie gravada pela banda Mott The Hoople para o LP “*All The Young Dudes*”, 1972.

²⁷ Dentre esses artistas que surgiram primeiramente como participantes do movimento da contracultura *hippie*, Simon Reynolds (2017) cita os seguintes: o próprio David Bowie, cujo primeiro disco foi lançado ainda em 1969; T. Rex, que em formação anterior chamava-se Tyrannosaurus Rex e lançou quatro discos entre 1968 e 1970 como um duo de *folk rock*; Alice Cooper, que possuía uma sonoridade psicodélica; e Roxy Music, com marcada presença do rock progressivo.

compunham a *persona* que criou para si: “Os cabelos crespos e elétricos, as bochechas salpicadas de glitter, o casaco que parecia ser feito de metal... Marc era um guerreiro do espaço sideral” (REYNOLDS, 2017, p. 12, tradução nossa)²⁸. Na interpretação de Simon Reynolds, “com sua renúncia do natural, do orgânico e do íntegro em favor do não natural, do plástico e do artificial, o glam constituiu um primeiro ensaio do tipo de sensibilidade que mais tarde viria a ser conhecido como pós-moderna” (2017, p. 20, tradução nossa)²⁹.

Marc Bolan e sua banda T. Rex são bastante representativos do movimento *glam*. Eles estão envoltos pelas principais características que distinguiram o *glam* como um movimento musical específico: “Não, Marc não foi a primeira pessoa a brincar com todos os diferentes elementos que os historiadores do *rock* podem citar como seus antecedentes. Mas ele foi o primeiro a pegar todos esses elementos – ambiguidade sexual, sensualidade indumentária, arte literária e cinema teatral – e misturá-los em um todo coeso” (THOMPSON, 2010, p. 22, tradução nossa)³⁰. Mas o que caracterizaria o *glam*? Reynolds dá uma definição possível e a contextualização do que seria o *glam* como um movimento histórico-cultural que possuía influências das décadas que o precederam, ou seja, as décadas de 1960 e 1950 e ainda antes, referindo-se a influências do século XIX ou possivelmente anteriores. Porém o entendimento de *glam* não se fecha sobre suas influências:

A noção de glam – também conhecida pelo nome de *glitter* nos Estados Unidos – refere-se a um conjunto de bandas e artistas frequentemente relacionados entre si por diferentes redes de colaboração artística e gestão comercial, que por sua vez se beneficiam do cultivo de uma amigável rivalidade. Glam também descreve uma sensibilidade, o espírito de uma era que surgiu no início dos anos 1970, que atingiu seu auge por cerca de quatro anos e se extinguiu pouco antes da explosão do punk. Além dessa realidade histórica comumente aceita – que caracteriza o glam como uma era, um gênero, uma cena ou um movimento – também é possível pensá-la como uma continuidade que tem seus precursores dentro do rock (Rolling Stones, Velvet Underground, Little Richard e outros) e ancestrais que antecederam o próprio rock and roll, até formarem uma linhagem que teve suas raízes no século XIX e até mesmo antes. Hoje, para alguns fãs, críticos e artistas contemporâneos, o glam é um credo, quase uma cosmogonia: um prisma através do qual eles percebem tudo o que respeitam na música e na cultura pop (REYNOLDS, 2017, p. 13, tradução nossa)³¹.

²⁸ “El cabello encrespado y eléctrico, las mejillas salpicadas de purpurina, el abrigo que parecía hecho de metal... Marc era un guerrero del espacio exterior” (REYNOLDS, 2017, p. 12).

²⁹ “(...) Con su renuncia a lo natural, lo orgánico y lo íntegro en favor de lo antinatural, lo plástico y lo artificial, el glam constituyó un primer ensayo del tipo de sensibilidad que más tarde llegaría a ser conocida como posmoderna” (REYNOLDS, 2017, p. 20).

³⁰ “No, Marc was not the first person to play with all of the different elements that rock historians can cite as his antecedents. But he was the first to take all of those elements – sexual ambiguity, sartorial sensuality, literary art and theatrical cinema – and blend them into a cohesive whole” (THOMPSON, 2010, p. 22).

³¹ “La noción de glam – también conocida con el nombre de *glitter* en los Estados Unidos – hace referencia a un conjunto de bandas y artistas a menudo relacionados entre sí por distintos entramados de colaboración artística y gestión comercial, que se benefician a su vez del cultivo de una amistosa rivalidad. El glam describe también una sensibilidad, el espíritu de una época surgida a principios de los setenta, que alcanzó su apogeo durante unos cuatro años y se extinguió poco antes de la explosión del punk. Mas allá de esta realidad histórica comúnmente aceptada – que caracteriza al glam como una época, un género, una escena o un movimiento – también es posible pensarlo

O historiador Peter Burke já alertou sobre o equívoco que é tentar reduzir a arte ou os movimentos artísticos ao “espírito de uma época”, beirando a armadilha de considerar o período histórico em que surgem como homogêneo e, dessa maneira, abrandando os conflitos e as contradições inerentes do processo histórico. É um risco, inclusive, de se deixar levar pelo mesmo sentimento dos fãs e tornar o *glam* uma espécie de culto. Dave Thompson (2010) define o movimento com um pouco mais de destaque para a revolução juvenil que o movimento carregava, ainda que o faça de maneira apaixonada, ao mesmo tempo em que identifica que o *glam* possuía um forte apelo comercial:

Musicalmente, o Glam pode ter sido pouco mais do que uma reação histórica à estagnação musical e cultural dos dois anos anteriores. Mas foi também uma revolução social, uma revolta cultural, uma explosão erótica e uma reavaliação moral. Glam Rock era Sex Rock, Art Rock, Poetry Rock, Mime Rock, West End Musical Rock, Edgy Art-house Cinema Rock e muito mais, e nenhum desses componentes seria o mesmo novamente.

Até agora, tão intelectual. Mas o Glam também era uma força comercial, que estava destinada a reinar suprema por quase cinco anos – o que certamente não poderia ter feito se as únicas pessoas a quem atraísse fossem um bando de desviados autodenominados que gostavam de usar as roupas uns dos outros. E foi aí que Bolan realmente saiu sozinho (THOMPSON, 2010, p. 22, tradução nossa)³².

No que o *glamour* do *glam* se diferencia das demais músicas *pop*? Algumas características podem ser enumeradas: a autoconsciência do impacto sobre o público no uso do vestuário, dos apetrechos de figurino, da composição dos palcos e cenários e no uso da teatralidade; uma atitude mais beirando a paródia do *glamour* do que tentando de fato ser glamoroso; o movimento chamava a atenção para sua própria falsidade, como uma interpretação do *glamour*, uma certa ironia; as personalidades fortes e construídas dos *rock stars* e suas tendências autodestrutivas; a satirização do caráter absurdo de toda forma de performance, com o exagero da própria performance (REYNOLDS, 2017).

Certos grupos de *rock* – progressivo, psicodélico e outros subgêneros – à época não se preocupavam tanto com o espetáculo e a imagem da banda como algo de valor visual a ser

como uma continuidade que tiene sus precursores dentro del rock (los Rolling Stones, la Velvet Underground, Little Richard y otros) y ancestros que anteceden al propio rock and roll, hasta conformar un linaje que hunde sus raíces en el siglo XIX e incluso antes. Hoy día, para algunos fanáticos, críticos y artistas contemporáneos, el glam constituye un credo, casi una cosmogonía: un prisma a través del cual perciben todo lo que respetan en la música y en la cultura pop” (REYNOLDS, 2017, p. 13).

³² “Musically, Glam might well have been little more than a hysterical reaction to the musical and cultural stagnation of the previous couple of years. But it was also a social revolution, a cultural uprising, an erotic explosions and a moral reassessment. Glam Rock was Sex Rock, Art Rock, Poetry Rock, Mime Rock, West End Musical Rock, Edgy Art-house Cinema Rock and more, and none of those components would be the same again. So far, so intellectual. But Glam was also a commercial force, one that was destined to reign supreme for close to five years – which it certainly couldn’t have done if the only people to whom it appealed were a bunch of self-styled deviants who liked wearing each other’s clothes. And that is where Bolan truly stepped out alone” (THOMPSON, 2010, p. 22).

agregado, pois consideravam isso infantil e comercial. Como crítica ao consumismo e ao espetáculo, mantinham-se distantes do que pudesse transformá-los em “música *pop*”. Muitas dessas bandas preferiram sobreviver enquanto pudessem no cenário *underground*, ainda que outras tenham se transformado e ascendido comercialmente. O movimento *glam* é considerado por Reynolds (2017) como a primeira revolta adolescente da década de 1970. Era, ao mesmo tempo, um *revival*, uma homenagem e um exagero do *rock and roll* dos anos 1950 e 1960, com destaque para o que o autor chama de “tendências andróginas e homoeróticas do rock”:

A amplificação das tendências andróginas e homoeróticas já presentes no pop dos anos cinquenta e sessenta e o flerte com novas sensações de desvio e decadência levaram os artistas do *glam* a usar um guarda-roupa exageradamente extravagante e a construir uma presença de palco impressionante que reduziu o público a uma submissão estupefata (REYNOLDS, 2017, p. 15, tradução nossa)³³.

Quanto ao impacto no público, a afirmação de Reynolds de que “reduziu o público a uma submissão estupefata” é infundada, uma vez que não se dedicou nesse trabalho a analisar a recepção do público e entender o que o público fazia com o produto artístico do *glam* que lhe chegava. Essa tarefa seria, inclusive, de difícil execução, pois abrangeria uma ampla gama de documentações que coletassem o ponto de vista desse público³⁴. Musicalmente, as influências do *glam* provinham das origens do *rock and roll* e do *beat*, com a simplicidade das composições. Esteticamente, inspirou-se no “momento original em que o *rock and roll* era algo para ver, não apenas para ouvir, de mãos dadas com a excentricidade campal de Little Richard ou a espetacularidade portentosa de Jerry Lee Lewis” (REYNOLDS, 2017, p. 15, tradução nossa)³⁵. Na contramão do fluxo do progressivo que buscava compor canções cada vez mais complexas e apresentações ao vivo de solos intermináveis, o *glam* “explodiu um excesso de imagem que ultrapassou o próprio *rock*” (REYNOLDS, 2017, p. 15, tradução nossa)³⁶.

³³ “La amplificación de las tendencias andróginas y homoeróticas ya presentes en el pop de las décadas de los cincuenta y los sesenta y el coqueteo con nuevas sensaciones de desviación y decadencia llevaron a los artistas del *glam* a utilizar un vestuario exageradamente estafalario y a construir una presencia escénica impactante que redujera al público a una sumisión estupefata” (REYNOLDS, 2017, p. 15).

³⁴ O estudo sobre o consumo e a recepção do público de música se assemelha aos estudos sobre os livros e a história da leitura para os quais Carlo Ginzburg, Roger Chartier e Robert Darnton tanto contribuíram. Para de fato estudar sobre a recepção musical e conhecer as práticas de apreciação da música, poderia-se adaptar as questões fundamentais propostas por Darnton: perguntar-se quem ouvia, o que ouvia, quando ouvia, por que e como ouvia (DARNTON, 2008).

³⁵ “Momento originario en que el *rock and roll* era algo para ver, no solo para escuchar, de la mano con la excentricidad camp de Little Richard o la portentosa espectacularidad de Jerry Lee Lewis” (REYNOLDS, 2017, p. 15).

³⁶ “hizo estallar un exceso de imagen que excedía al propio *rock*” (REYNOLDS, 2017, p. 15).

5.2 GIMME SOME TRUTH³⁷: A BUSCA PELA VERDADE NUA

Em contrapartida, Reynolds (2017) comenta que entre os mesmos anos 1950 e 1960 surgiu uma visão negativa sobre a questão da imagem, como se esta fosse uma forma de ilusão da realidade, uma máscara ou mentira. Essa crítica esteve em todos os âmbitos: na poesia, na música, na literatura, no teatro e nas reflexões teóricas, como no livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana (The Presentation of Self in Everyday Life)* de 1959, de Erving Goffman, onde o autor utiliza conceitos da dramaturgia, tais como “representação” e “papéis”, para analisar a vida social; e *The Image* de Daniel Boorstin, o qual pesquisou a respeito das mudanças sociais acarretadas pela mídia e elaborou o conceito de pseudo-eventos para definir os subterfúgios usados pela publicidade para promover celebridades.

A questão da busca pela verdade – ou talvez da exigência pela verdade – esteve também nos movimentos contraculturais do hemisfério norte, como o movimento *hippie* e sua busca pelo naturalismo, nudismo, cabelos compridos, corpos não depilados, roupas largas e despreocupação com a aparência³⁸. Reynolds (2017) cita a capa do álbum *Unfinished Music No. 1. Two Virgins* de 1968, de John Lennon e Yoko Ono, como um marco do movimento *hippie* e com a canção de protesto “*Gimme some truth*”, do álbum *Imagine*, de 1971. A distribuição do *Two Virgins* para as lojas envolveu a capa em papel pardo, deixando à mostra apenas os rostos de John e Yoko e cobrindo seus corpos desnudos. Na tiragem norte-americana, o papel pardo veio com a impressão de um texto, na contracapa, logo abaixo dos rostos que contemplavam a câmera no momento da foto. O texto trazia nada menos do que uma passagem do capítulo 2 do livro do *Gênesis*, versículos 21 a 25 (ROGAN, 2006).

Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar;
E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher, e trouxe-a a Adão.
E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos, e carne da minha carne; esta será chamada mulher, porquanto do homem foi tomada.
Portanto deixará o homem o seu pai e a sua mãe, e apegar-se-á à sua mulher, e serão ambos uma carne.
E ambos estavam nus, o homem e a sua mulher; e não se envergonhavam.
(Gênesis 2:21-25)

³⁷ Canção de John Lennon lançada no álbum *Imagine*, primeira faixa do lado B, 1971.

³⁸ Por outro lado, não eram raras as vezes em que artistas pertencentes ao movimento *hippie* procuravam a liberdade criativa por meio do uso de drogas alucinógenas, como o LSD. Assim, ondeavam simultânea e contraditoriamente entre a busca pela verdade e a fuga da realidade, a denúncia à hipocrisia e a imersão na fantasia, a alucinação e a distorção da realidade.

Coincidentemente, é o mesmo trecho do *Gênesis* mencionado por Hilário Franco Júnior (1992) que faz referência à androginia de origem divina de Adão, criado à imagem e semelhança de Deus, em cujo corpo continha ambas as essências masculina e feminina, de onde foi gerada Eva. O trecho evoca ainda o retorno à androginia primordial por meio da conjunção do homem e da mulher que se tornarão “uma só carne” novamente. O trecho em destaque na censura do disco, entretanto, é o que evidencia a nudez de ambos e o fato de que não se envergonhavam disso, pois isso se deu antes que os personagens do *Gênesis* conhecessem o pecado, origem de toda vergonha. O trecho remete, ao mesmo tempo, ao mito edênico e à busca da verdade – afinal a própria palavra de Deus se autodenomina como “A Verdade” – expressa pela nudez, ou seja, a ausência de encobrimentos e disfarces.

Figura 6 – A busca pela verdade nua e crua: marco da contracultura hippie, John Lennon e Yoko Ono em capa do álbum *Unfinished Music No. 1. Two Virgins*, 1968



Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/John-Lennon-And-Yoko-Ono-Unfinished-Music-No-1-Two-Virgins/release/1075796. Acesso em: 15 jul. 2021.

Figura 7 – Sem a sobrecapa de proteção, a contracapa de *Unfinished Music No. 1. Two Virgins* mostra John e Yoko de costas, olhando para a câmera, 1968



Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/John-Lennon-And-Yoko-Ono-Unfinished-Music-No-1-Two-Virgins/release/1075796. Acesso em: 15 jul. 2021.

O trecho bíblico foi uma curiosa escolha de citação para o álbum experimental de Lennon e Ono. Foi, na verdade, uma escolha da gravadora, que relutou em lançá-lo, temerosa da repercussão negativa que o disco poderia causar. Não se tratava de uma preocupação infundada, já que isso poderia afetar a imagem dos Beatles como um todo: “O álbum certamente afrouxou seu vínculo com os Beatles, pois fez muito para desmascarar o mito da celebridade”

(BLANEY, 2007, p. 11, tradução nossa)³⁹. John Lennon explicou sua intenção com a foto: “A imagem era para provar que não somos um casal de malucos dementes, que não somos deformados de forma alguma, e que nossas mentes são saudáveis. Se pudermos fazer a sociedade aceitar este tipo de coisas sem ofensa, sem risinhos, então estaremos alcançando nosso propósito” (BLANEY, 2007, p. 11, tradução nossa)⁴⁰. Mostrando sua “sanidade física e mental” ao mesmo tempo em que expunham sua humanidade, estariam se expondo como seres reais, e não ídolos, ao público.

A intenção das fotos de capa para ambos, John e Yoko, foi retratar o corpo como arte, mas o corpo real, não uma representação idealizada de como um corpo perfeito deveria ser. Yoko ainda ressaltou o quão importante considerou que ambos estivessem juntos na imagem, sem partir do lugar comum de exploração visual do corpo feminino e sem fazer conotações sexuais. A proposta de John ainda teve a intenção de despir seu corpo das expectativas que o público tinha sobre ele como uma celebridade, já que, junto a Paul, George e Ringo, The Beatles criou um novo tipo de culto às personalidades do mundo da música: “Os Beatles eram o epítome do glamour, Four Kings of EMI, que se misturavam com a nata dos descolados swingados de Londres. Apresentando-se da maneira menos glamorosa possível, ele pediu ao público que questionasse toda a máquina de fazer celebridades” (BLANEY, 2007, p. 12, tradução nossa)⁴¹.

No ano de 1970, em gravação solo após a dissolução oficial dos Beatles, tem-se o álbum *John Lennon/Plastic Ono Band* em que, ao lado de canções de sucesso como “*Mother*”, “*Working Class Hero*” e “*Love*”, aparece a canção “*God*” (ROGAN, 2006). Nela, Lennon afirma que Deus é um conceito e expressa sua descrença na Bíblia, em qualquer tipo de magia e repudia o culto à personalidade dos *Fab Four*.

Ainda neste movimento de reivindicação pela verdade, alguns coletivos pertencentes à contracultura criaram suas publicações próprias. Uma das precursoras foi a revista *The Realist*, iniciada em 1958 por Paul Krassner. Surgiram inclusive periódicos pornográficos que buscavam despir o sexo de fantasias apresentadas em revistas como *Playboy*. Com este objetivo foi criada a revista pornográfica *Screw*, de Alvin “Al” Goldstein, que começou a ser publicada em novembro de 1968. Pode-se considerar ainda as publicações do movimento feminista, como

³⁹ “The album certainly loosened his bond with The Beatles as did much to debunk the myth of celebrity” (BLANEY, 2007, p. 11).

⁴⁰ “The picture was to prove that we are not a couple of demented freaks, that we are not deformed in any way, and that our minds are healthy. If we can make society accept these kind of things without offence, without sniggering, then we shall be achieving our purpose” (BLANEY, 2007, p. 11).

⁴¹ “The Beatles were the epitome of glamour, Four Kings of EMI, who mixed with the cream of London’s swinging hipsters. By presenting himself in as unglamorous a manner as possible, he asked his audience to question the entire celebrity-making machine” (BLANEY, 2007, p. 12).

o *The Shrew* do coletivo *London Women's Liberation Workshop* publicado a partir de 1969. Exponente de uma outra vertente do movimento feminista, ao mesmo tempo influenciada e contrária ao posicionamento levantado pela revista *Screw* de Al Goldstein, a feminista radical Germaine Greer foi a principal editora da revista pornográfica *Suck*, publicada em oito volumes entre 1969 e 1974, ao lado de Heathcote Williams, Jean Shrimpton, Jim Haynes e Bill Levy.

O movimento feminista e suas respectivas vertentes e coletivos, de um modo geral, fizeram protestos pela liberação sexual e contra os aparatos de feminilidade impostos pela sociedade patriarcal e misógina, queimando sutiãs e se livrando de cosméticos que criariam a “falsidade” do que é ser mulher: “Esta primeira onda feminista foi guiada por seu desejo de revelar a verdade: para livrar-se da mística da feminilidade e todos os seus aprimoramentos cosméticos, para expor a guerra dos sexos em toda a sua verdade, como produtora de infelicidade feminina e misoginia masculina” (REYNOLDS, 2017, p. 19, tradução nossa)⁴². Nesse sentido, a primeira onda feminista estava questionando os padrões de gênero e se livrando dos apetrechos, próteses e elementos artificiais como os cosméticos que eram – e ainda são – utilizados para construir a noção de feminilidade. Esses mesmos aparatos e apetrechos foram incorporados pelos artistas homens para compor suas performances musicais *glam*. Rechaçados pelas feministas, os apetrechos foram incorporados pelos artistas.

5.3 GIRLS WILL BE BOYS AND BOYS WILL BE GIRLS⁴³

As escolas de arte inglesas ajudaram a disseminar o visual andrógino. Havendo um fluxo de artistas entre as escolas de arte e a cena musical, logo tendências foram compartilhadas e alguns elementos foram aparecendo entre os membros da cena *beat*. O crítico Andrew Kopkind afirma que o que se formou nos anos 1960 foi “(...) não tanto uma variante sexual, mas um sentimento de ambigüidade” (REYNOLDS, 2017, p. 30, tradução nossa)⁴⁴.

Essa ambigüidade, de acordo com Reynolds (2017), estava presente na banda The Kinks. Classificada como uma das bandas de *rock and roll* da invasão britânica, com influências do *beat*, do *blues* e do *R&B*, The Kinks produziu um *single* chamado “*Dandy*” (1966), que saiu no álbum *Face to Face* (1966). E um de seus maiores sucessos foi “*Lola*” (1970), canção sobre

⁴² “Guiaba a esta primera ola feminista sus ansias de revelar la verdad: despojarse de la mística de la feminilidad y todos sus realces cosméticos, exponer la guerra de los sexos en toda su verdad, como productora de infelicidad femenina y misoginia masculina” (REYNOLDS, 2017, p. 19).

⁴³ Verso da canção “*Lola*”, composição de Ray Davies gravada por The Kinks, álbum *Lola*, 1971.

⁴⁴ “(...) no tanto una variante sexual, sino como una sensación de ambigüedad” (REYNOLDS, 2017, p. 30).

uma travesti que o eu lírico conhece em um bar: “Bem, não sou burro, mas não consigo entender / por que ela andava como uma mulher, mas falava como um homem”⁴⁵.

A música de The Kinks diz que o mundo está se tornando confuso, com os papéis de gênero invertidos, difícil de compreender. Mas não para Lola, que está integrada a esse mundo: “Garotas serão meninos e meninos serão meninas / É um mundo misturado, confuso e abalado, exceto para Lola”⁴⁶. Apesar de a figura da travesti aparecer para o uso de certo humor na música, como uma anedota de bar, o eu lírico confessa como se sentiu seduzido e atraído por ela, sem produzir maiores julgamentos de valor sobre o ocorrido, dizendo o narrador não ser ele mesmo o mais masculino dos homens: “Bem, eu não sou o homem mais masculino do mundo / Mas eu sei o que sou e estou feliz por ser um homem / E Lola também”⁴⁷.

5.4 PERFORMANCE⁴⁸

Mas a ambiguidade ficava ainda mais evidente na banda The Rolling Stones, que Reynolds (2017) considera os precursores do *glam* por direito. O *single* “*Jumpin' Jack Flash*” (1968) possui um vídeo promocional – considerado um dos pioneiros do videoclipe musical – em que os membros da banda aparecerem maquiados, cada um de uma maneira diferente: “Os jogos de gênero dos Stones beiravam a anarquia e o grotesco” (REYNOLDS, 2017, p. 30, tradução nossa)⁴⁹. Satirizando ainda mais os estereótipos de gênero, tem-se a capa – em algumas versões saiu na contracapa – do *single* “*Have You Seen Your mother, Baby, Standing in the Shadow?*”. Os membros do Rolling Stones na foto estão vestidos como senhoras inglesas de casacos de pele, luvas, xales e saias, “uma versão burlesca das mulheres militares da Segunda Guerra Mundial” (REYNOLDS, 2017, p. 30, tradução nossa)⁵⁰.

Mick Jagger, o vocalista dos Stones, atuou ao lado James Fox em um filme de Donald Cammell e Nicolas Roegde chamado *Performance*, de 1970. Bastante controverso para a época, tendo demorado dois anos para chegar a público, Jagger interpreta um *rock star* que sofre uma estranha troca de personalidade depois que passa a abrigar o gangster interpretado por Fox. Jagger apresenta um visual andrógino e uma fluidez de sexualidade simbolizando a simbiose que acontecia entre os dois personagens.

⁴⁵ “Well, I'm not dumb but I can't understand / Why she walked like a woman but talked like a man”.

⁴⁶ “Girls will be boys and boys will be girls / It's a mixed up, muddled up, shook up world, except for Lola”.

⁴⁷ “Well, I'm not the world's most masculine man / But I know what I am and I'm glad I'm a man / And so is Lola”.

⁴⁸ Filme estrelado por James Fox e Mick Jagger, 1970.

⁴⁹ “Los juegos de género de los Stones bordeaban la anarquía y el grotesco” (REYNOLDS, 2017, p. 30).

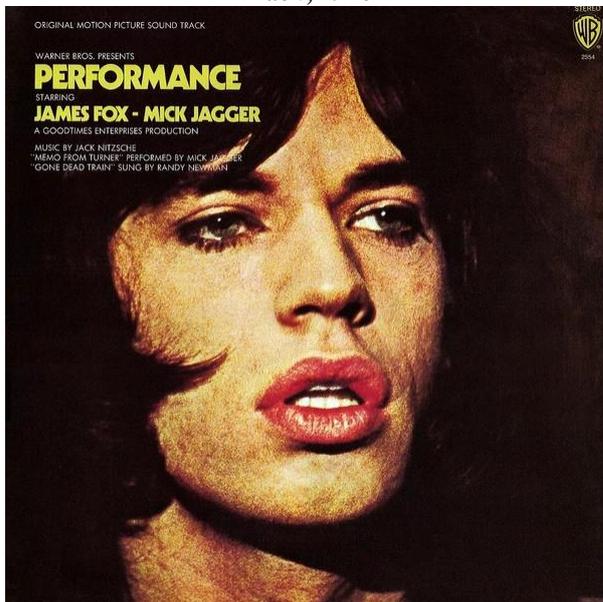
⁵⁰ “una versión burlesca de las mujeres militares de la Segunda Guerra Mundial” (REYNOLDS, 2017, p. 30).

Figura 8 – Capa do single *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?*, The Rolling Stones, 1966



Fonte: 45CAT. Disponível em: <https://www.45cat.com/record/79003>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Figura 10 – Mick Jagger ilustrando a capa da trilha sonora *Performance: Original Motion Picture Sound Track*, 1970



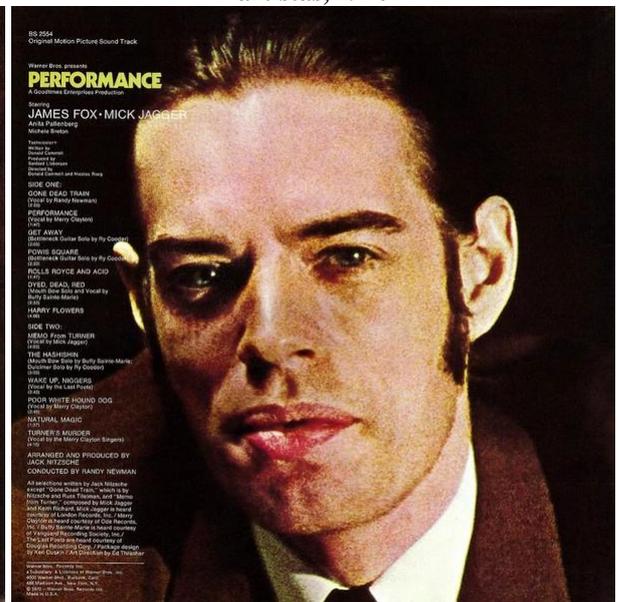
Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/Various-Performance-Original-Motion-Picture-Sound-Track/release/1863304. Acesso em: 19 jul. 2021.

Figura 9 – Contracapa de *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?*, com os membros da banda vestidos como mulheres, 1966



Fonte: 45CAT. Disponível em: <https://www.45cat.com/record/79003>. Acesso em: 19 jul. 2021.

Figura 11 – Contracapa de *Performance: Original Motion Picture Sound Track*, com canções de vários artistas, 1970



Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/Various-Performance-Original-Motion-Picture-Sound-Track/release/1863304. Acesso em: 19 jul. 2021.

Entretanto, a presença de elementos andróginos no *rock* não é, necessariamente, um sinal de que todos os artistas envolvidos visassem de fato a uma fusão ou dissolução dos gêneros. Nem mesmo significa que isso se tratava de uma valorização da mulher. Não é, tampouco, o abandono de um ideal da masculinidade. Ainda que o modelo de masculinidade

tido como referência por esses artistas seja distinto, uma masculinidade não hegemônica, ela estava presente de muitas maneiras: “A ambiguidade de gênero convivía com uma misoginia estagnada. Sua androginia era superficial” (REYNOLDS, 2017, p. 30, tradução nossa)⁵¹. Simon Reynolds, que leva a crítica mais longe e afirma que era uma “androginia superficial”, invalidando as ações das bandas, atribui a ambiguidade à vaidade masculina: “Assim, o fato de os artistas pop masculinos terem decidido anexar a província feminina da moda e do embelezamento não era necessariamente um sinal de respeito pelas mulheres. Era apenas uma extensão de sua vaidade, a conquista de um novo território para o ego masculino” (REYNOLDS, 2017, p. 31, tradução nossa)⁵².

A vaidade e o machismo, de que Reynolds (2017) já encontra alguns exemplos no *glam* da primeira metade dos anos setenta, irão se intensificar em tendências musicais dos anos seguintes, como nos chamados *glam metal*, *hair metal* e *hard rock*⁵³. Para Reynolds (2017), o *glam* mescla aspectos que se opõem: inovação visual, teatralidade, liberdade sexual, por um lado; escapismo e nostalgia por outro. São elementos que apontam para as contradições internas do movimento, dos quais a existência da misoginia nas letras e nas posturas de músicos, como em todo o cenário do *rock*, continuaram a coexistir com atitudes insubmissas às normas sociais de gênero e comportamento. Entretanto, sátira ou não, The Rolling Stones vestidos de mulheres na capa do disco foi uma imagem transgressora para sua época.

5.5 DANDY IN THE UNDERWORLD ⁵⁴

Por outro lado, o *glam* trouxe ao *rock* uma sensibilidade artística que não estava presente nos temas explorados até então pelo *rock*: “O rock de machos se converteu em rock de mechas” (REYNOLDS, 2017, p. 28, tradução nossa)⁵⁵. Exemplo disso é a banda T. Rex e a criatividade de seu vocalista Marc Bolan, cuja personalidade – ou pelo menos a personalidade da *persona* por ele criada – estava muito presente nas canções:

Quatro traços definem a personalidade e a concepção de mundo de Marc Bolan: androginia, dandismo, magia e o quarto, que pode ser descrito com várias palavras

⁵¹ “La ambigüedad de género convivía con una anquilosada misoginia. Su androginia era superficial” (REYNOLDS, 2017, p. 30).

⁵² “Así, el hecho de que los artistas varones del pop hubieran decidido anexionar la provincia femenina de la moda y el embellecimiento no suponía necesariamente una señal de respeto por la mujer. Era tan solo una extensión de su vanidad, la conquista de un nuevo territorio para el ego masculino” (REYNOLDS, 2017, p. 31).

⁵³ Dentre as bandas de visuais esteticamente revolucionários, mas com vídeos e canções de letras machistas, tem-se alguns exemplos: Kiss, Mötley Crüe, Hanoi Rocks, WASP, Poison, Twisted Sister, entre outras.

⁵⁴ Álbum lançado em 1977 pela banda T. Rex, contendo uma canção de mesmo nome.

⁵⁵ “El rock de machos se convirtió en rock de mechas” (REYNOLDS, 2017, p. 28).

que começam com a letra *f*, a saber: fantasia, fabulação, finesse, tudo o que Tolkien chama de elemento “feérico”. Esses quatro aspectos nem sempre andam de mãos dadas: é possível ser andrógino e não mostrar nenhum interesse particular pelo guarda-roupa ou a autobeatificação. O elemento “feérico”, no entanto, tem uma certa relação com a androginia, devido à sua relação com a palavra inglesa *fey*. Em tempos imemoriais, *fey* significava que a pessoa tinha uma aura mutante, que pertencia ao mundo dos elfos, dos duendes, das fadas e outras criaturas sobrenaturais, de onde provinha. E, claro, lembre-se que a palavra *fairy*, hoje, entre suas múltiplas aceitações, é usada como um termo pejorativo para se referir a um homossexual afeminado (REYNOLDS, 2017, p. 29, tradução nossa)⁵⁶.

Sendo um ávido leitor de literatura fantástica, Bolan criou uma autoficção que incorporava elementos místicos em sua narrativa pessoal e em suas apresentações, entrevistas e discos. A ideia de magia estava, inclusive, na sua ideia de como funcionava seu processo criativo de composição.

A ideia de magia – e a noção de si mesmo como um ser mágico – é central para a aparência e o trabalho de Bolan. As palavras magia e feitiço são constantemente repetidas em suas entrevistas e frequentemente nas letras de suas canções. Ao mesmo tempo, ele afirmou: “um disco de rock and roll de sucesso é um feitiço mágico”. Em diálogo com a NME em 1972, ele afirmou que “não existe realmente uma estrela pop. Não existe. Mas, quando se está gravando um disco, sente-se uma certa magia que desce das esferas”. Este comentário exibe uma capacidade fascinante de lidar com duas ideias ao mesmo tempo, oscilando entre uma perspectiva mítica e outra desmistificada: consegue ver com clareza os meandros do processo pop sem renunciar à sedução do misticismo e do mito. O que sugere, por sua vez, que o glamour talvez nada mais seja do que um truque pelo qual todos nós, voluntariamente, nos permitimos ser enganados, um jogo de autoengano (REYNOLDS, 2017, p. 33-34, tradução nossa)⁵⁷.

Se o *glam rock* não é mais do que um truque pelo qual se deixa seduzir, a própria palavra *glamour* é o feitiço.

O conceito de glamour foi empregado pelo escritor favorito de Bolan, Tolkien, em seus escritos acadêmicos sobre lendas e contos populares. O significado original da palavra, agora em desuso, refere-se a um tipo específico de ilusão, de natureza visual:

⁵⁶ “Cuatro rasgos definen la personalidad y la concepción de mundo de Marc Bolan: androginia, dandismo, magia y el cuarto, que puede ser descripto con varias palabras que comienzan con la letra *f*, a saber: fantasía, fabulación, finura, todo aquello que Tolkien denomina el elemento “feérico”. Estos cuatro aspectos no siempre van de la mano: es posible ser andrógino y no mostrar ningún interés particular por el vestuario o la autobeatificación. El elemento “feérico”, no obstante, sí guarda cierta relación con la androginia, debido a su relación con la palabra inglesa *fey*. En tiempos inmemoriales, *fey* significaba que la persona tenía un aura cambiante, que pertenecía al mundo de los elfos, los duendes, las hadas y otras criaturas sobrenaturales, del que provenía. Y, desde luego, recuérdese que la palabra *fairy*, al día de hoy, entre sus múltiples aceptaciones es utilizada como término peyorativo para referirse a un hombre gay afeminado” (REYNOLDS, 2017, p. 29).

⁵⁷ “La idea de magia – y la noción de sí mismo como un ser mágico – es fundamental en la apariencia y la obra de Bolan. Las palabras magia y hechizo se reiteran sin cesar en sus entrevistas y con frecuencia también en las letras de sus canciones. Alguna vez, afirmó: “un disco de rock and roll exitoso es un conjuro mágico”. En diálogo con NME en 1972, sostuvo que “no hay en realidad una estrella pop. No existe. Pero, cuando uno está grabando un disco, puede sentir cierta magia que desciende desde las esferas”. Este comentario exhibe una fascinante capacidad de manejar dos ideas al mismo tiempo, oscilando entre una perspectiva mítica y otra desmitificada: consigue ver con claridad los entresijos del proceso pop sin por ello renunciar a la seducción de la mística y el mito. Lo que sugiere, a su vez, que acaso el glamour no sea más que un truco por el cual todos nos dejamos engañar de manera voluntaria, un juego de autoengaño” (REYNOLDS, 2017, p. 33-34).

um feitiço capaz de cativar ou enganar o olhar. Pela definição do dicionário *Webster*, “uma espécie de névoa no ar que faz as coisas parecerem diferentes do que realmente são”. A palavra foi popularizada por Sir Walter Scott, que a usou em várias obras, como em seu tratado de 1830 *Letters on Demonology and Witchcraft* [Cartas sobre demonologia e bruxaria]: “Esta espécie de bruxaria é bem conhecida na Escócia pelo nome de *glamour* [encantamento], ou *deceptio visus*, e supostamente teria sido um atributo especial da raça cigana” (REYNOLDS, 2017, p. 34, tradução nossa)⁵⁸.

O *glamour* é um feitiço capaz de enganar os olhos. O “engano” está associado também à aparência de gêneros: está em Lola, que se parece uma mulher, mas fala como um homem. Está no uso dos apetrechos que criam o ideal de feminilidade e que, quando utilizados por membros do gênero para o qual não estão destinados, causam ambiguidade. Mas a ideia de *glam*, por mais geral e elástica que seja, compreende apenas uma parte da percepção que se tem de androginia.

Algumas espetacularizações estéticas com elementos andróginos chegam a tal ponto de incorporação de acessórios que se torna difícil definir se se trata de um estilo próprio ou uma paródia, ou então ambos: “(...) o glam celebrava a ilusão e a máscara, ao invés da verdade e da sinceridade. Ídolos glam como Bowie, Alice Cooper, Gary Glitter e Bryan Ferry, entre outros, assumiram a noção de que a figura que aparecia no palco ou em um disco não era uma pessoa real, mas sim uma pessoa construída” (REYNOLDS, 2017, p. 16, tradução nossa)⁵⁹, o que não correspondia necessariamente ao seu “verdadeiro eu” fora dos palcos. Quanto a isso, Butler (2018) comenta o caso da *drag queen* Divine e suas exposições em videocliques e filmes de fins dos anos 1960, até sua morte em 1988, como um exagero do feminino, tornado comum na estética *drag*:

Seria a *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece? Ser mulher constituiria um “fato natural” ou uma performance cultural, ou seria a “naturalidade” constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas? (BUTLER, 2018, p. 9).

Cabe questionar qual é o espaço do andrógino dentro dessa discussão de gênero e até que ponto o ser/estar andrógino na arte pode ser considerado uma outra coisa que não a imitação

⁵⁸ El concepto de glamour ha sido empleado por el escritor favorito de Bolan, Tolkien, en su escritura académica acerca de leyendas y relatos populares. El sentido original de la palabra, ya en desuso, hace referencia a un tipo específico de ilusión, de carácter visual: un hechizo capaz de cautivar o engañar el ojo. Según la definición del diccionario *Webster*, ‘una especie de niebla en el aire que hace que las cosas parezcan distintas de lo que en realidad son’. La palabra fue popularizada por sir Walter Scott, quien la utilizó en distintas obras, como su tratado de 1830 *Letters on Demonology and Witchcraft* [Cartas sobre demonología y brujería]: ‘Esta especie de brujería es bien conocida en Escocia bajo el nombre de *glamour* [encantamiento], o *deceptio visus*, y supuestamente habría sido atributo especial de la raza de los gitanos’ (REYNOLDS, 2017, p. 34).

⁵⁹ “(...) el glam celebraba la ilusión y la máscara, en vez de la verdad y la sinceridad. Ídolos del glam como Bowie, Alice Cooper, Gary Glitter y Bryan Ferry, entre otros, hicieron suya la noción de que la figura que aparecía sobre el escenario o en un disco no era una persona real, sino una persona construida” (REYNOLDS, 2017, p. 16).

da performance instituída socialmente e praticada pelo gênero oposto, se é que é possível fazer essa distinção. Seria então, nesse caso, o *glam* como uma performance da performance? Ou seja, uma performance pondo em xeque a performatividade de gênero? Pode-se dizer que há um componente irônico no *glam* ao virar do avesso as convenções de gênero e, ao mesmo tempo, uma recusa de se reproduzir a realidade. “Em todas as artes, de fato, qualquer tentativa de realismo, por mais grosseira ou despojada que seja, acaba dando origem a um novo repertório de convenções estilísticas e gestos codificados” (REYNOLDS, 2017, p. 18, tradução nossa)⁶⁰. Bowie foi um dos artistas que entendeu essa questão sobre o *rock*, por isso considerava fazer uma performance sobre o real, mais do que uma “representação”.

5.6 THE MAN WHO SOLD THE WORLD⁶¹

Se Marc Bolan foi o representante mais significativo do *glam rock*, David Bowie foi o mais lembrado. Bowie já havia se inserido na vida musical no final dos anos 1960, tocando em pequenas bandas de *rock* e iniciando sua carreira solo, mas foi a partir do momento em que passou a incorporar o *glam* em suas produções que iniciou a fazer um sucesso estrondoso. Sua ambição era ser um artista de múltiplas aptidões: “Durante grande parte da década de 1960, mesmo à frente de várias bandas de rock, Bowie aspirou a se tornar esse ‘modelo multipropósito’, o intérprete adaptável e total da velha tradição do Vaudeville e de variedades” (REYNOLDS, 2017, p. 95, tradução nossa)⁶². O *rock* entrou em sua vida com uma intenção de expandir o terreno para sua atuação, uma vez que trazia para a música sua inspiração teatral. Seu empresário, Kenneth Pitt, afirmou que David Bowie, “quando entrou no rock and roll, ele o fez em um sentido teatral, como ator” (REYNOLDS, 2017, p. 96, tradução nossa)⁶³.

Seu primeiro disco, *David Bowie* (1967), não teve boa recepção imediata por ter muito mais foco na contação das histórias das letras do que nas canções em si, dando ênfase aos personagens e à letra como narração. O disco foi relançado em 1973 com o título *Images 1966-1967*, acrescido de *singles* do período, e o novo título deu uma melhor descrição do que intencionava Bowie nesse disco: construir imagens, interpretar personagens, elementos que foi desenvolvendo e aperfeiçoando em toda a sua carreira. O primeiro reconhecimento veio em

⁶⁰ “En todas las artes, de hecho, cualquier intento de realismo, sin importar lo crudo o despojado que sea, termina dando origen a un nuevo repertorio de convenciones estilísticas y gestos codificados” (REYNOLDS, 2017, p. 18).

⁶¹ Canção de David Bowie presente no álbum *The Man Who Sold The World*, 1970.

⁶² “Durante buena parte de los sesenta, aun al frente de distintas bandas de rock, Bowie aspiró a convertirse en este ‘modelo multipropósito’, el artista adaptable y total de la vieja tradición del vodevil y el varieté” (REYNOLDS, 2017, p. 95).

⁶³ “Cuando incursionó en el rock and roll, lo hizo en un sentido teatral, como actor” (REYNOLDS, 2017, p. 96).

1969, com o *single* “*Space Oddity*”, que saiu no disco também denominado *David Bowie* (1969). Durante alguns anos, Bowie foi considerado *one-hit wonder*, ou seja, um artista de uma música só, por conta “*Space Oddity*”, sem emplacar novos sucessos.

Em 1970, lançou um álbum com uma nova proposta. Musicalmente, *The Man Who Sold The World* inspirava-se em bandas dos últimos quatro anos da década de 1960, como Cream, The Jimi Hendrix Experience e Jefferson Airplane. Era uma sonoridade mais pesada, alinhada às bandas contraculturais de *rock* progressivo e psicodélico da época, mas também mais conhecida do público. A diferença de Bowie para qualquer outro artista estava na fotografia da capa. Na capa de *The Man Who Sold The World* (1970), Bowie aparece deitado de lado em uma espécie de divã recoberto por um tecido azul metálico. No chão, cartas de baralho; uma das cartas ainda em sua mão direita. O que foi impressionante à época foi o fato de estar em um vestido longo, um traje feminino, com botas de salto alto, acessórios e cabelo comprido compondo o visual.

Figura 12 – Contracapa de *The Man Who Sold The World*, de David Bowie, 1970

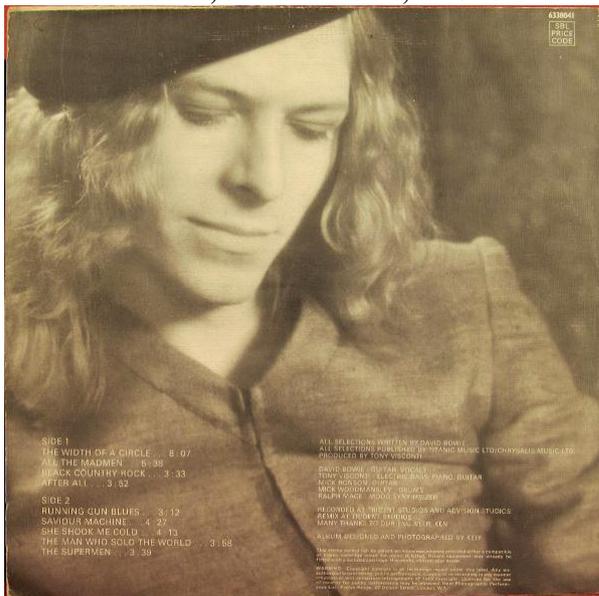


Figura 13 – Capa de *The Man Who Sold The World*, de David Bowie, 1970



Fonte: DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/1230645-David-Bowie-The-Man-Who-Sold-The-World>. Acesso em: 25 maio 2022.

Sobre o álbum, “Bowie disse que na época ainda estava procurando por si mesmo” (REYNOLDS, 2012, p. 123, tradução nossa)⁶⁴. Causou certo interesse nos Estados Unidos, sem tanto reconhecimento na Inglaterra. “No entanto, já havia sinais de sua nova direção, principalmente na capa de *The Man Who Sold the World*, na qual ele podia ser visto usando um vestido de veludo desenhado por Michael Fish, o dono da boutique que já havia criado um

⁶⁴ “Bowie ha dicho que en período todavía estaba buscándose a sí mismo” (REYNOLDS, 2012, p. 123).

‘vestido de homem’ para Mick Jagger” (REYNOLDS, 2012, p. 123, tradução nossa)⁶⁵. O figurino era um indício de que Bowie caminhava em direção ao *glam rock*, estilo ao qual pertencia seu ídolo e amigo Marc Bolan. Essa transição não seria, entretanto, uma mera inserção no que se conhecia por *glam*; iria levar mais longe a androginia: “De uma forma ou de outra, embora tenha havido vários cantores de rock afetados, nenhum havia se mostrado em uma postura tão descaradamente feminina antes” (REYNOLDS, 2012, p. 123, tradução nossa)⁶⁶.

Hunky Dory saiu no ano seguinte, em 1971. O que o álbum anterior tinha de guitarra, *Hunky Dory* tinha de piano. Com canções mais lentas e um trabalho minucioso sobre o arranjo dos instrumentos, o conteúdo do álbum mostra que Bowie estava começando a se encontrar. Isso porque a forma de utilizar sua voz, que o consagraria nos álbuns seguintes, estava presente nesse álbum; e as letras das canções, recheadas de menções a ídolos, artistas e teores filosóficos, passavam uma atmosfera introspectiva. Comercialmente, o álbum não teve boas vendas logo de seu lançamento. A visão dos críticos, por outro lado, foi muito positiva pela qualidade das canções. A capa traz uma fotografia de rosto de Bowie manipulada, com seus cabelos longos dourados sendo apertados sobre a cabeça com ambas as suas mãos, enquanto o olhar, voltado para cima, se perde desfocado. Sem mostrar qualquer pedaço de roupa e sem necessitar de um vestido, a imagem consegue ser ainda mais ambígua que no LP anterior:

A capa do álbum era ao mesmo tempo irônica e icônica, ao utilizar a imagem de uma estrela. Bowie chegou à sessão de fotos trazendo um volume de retratos de Marlene Dietrich, e escolheu uma imagem que Brian Ward deveria reproduzir. Tratava-se de estrelato à moda antiga (tema que ele revisitaria no LP *Young Americans*) e o resultado foi uma foto tão ambígua em termos de gênero quanto a canção “Lady Stardust”. Com efeito, foi necessário convencer a nova gravadora de Bowie, RCA, a aceitar a capa, pois a referida gravadora temia que a cadeia de lojas W. H. Smith se recusasse a exibir uma imagem tão confusa de um homem (DOGGETT, 2014, p. 175).

Neste álbum está a canção “*Changes*”, que posteriormente se tornou símbolo da carreira de Bowie devido a suas constantes mudanças. Mas “a verdadeira joia de *Hunky Dory* é ‘Life on Mars?’” (REYNOLDS, 2012, p. 257, tradução nossa)⁶⁷. O título da canção é uma questão que pairava sobre todos os veículos de notícias naquele período de corrida espacial da Guerra Fria: há vida em Marte? A União Soviética lançou em 1971 duas espaçonaves para Marte – Marte 2 e Marte 3 – e os Estados Unidos responderam enviando a nave Mariner 9, que chegou antes à órbita do planeta vermelho. Mesmo que já houvesse sido confirmado anteriormente que

⁶⁵ “Sin embargo, ya había signos de su nueva dirección, sobre todo en la cubierta de *The Man Who Sold the World*, en la que podía vérselo usando un vestido de terciopelo diseñado por Michael Fish, dueño de la boutique que ya había creado un ‘vestido de hombre’ para Mick Jagger” (REYNOLDS, 2012, p. 123).

⁶⁶ “De una u otra manera, si bien había habido varios cantantes de rock amanerados, ninguno se había mostrado antes en una postura tan descaradamente femenina” (REYNOLDS, 2012, p. 123).

⁶⁷ “Pero la verdadera joia de *Hunky Dory* es ‘Life on Mars?’” (REYNOLDS, 2012, p. 257).

o país não era habitado por formas de vida – ou, pelo menos, vida inteligente detectável – a questão voltou à tona. Já a música, que leva Rick Wakeman ao piano e influências que vão de Frank Sinatra a *2001: Uma Odisseia no Espaço*, criticava Hollywood como uma fábrica de falsidades para o sucesso. A letra cita símbolos da cultura *pop*, como Mickey Mouse e John Lennon “(à venda, como qualquer astro *pop*, a despeito de seus ideais políticos)” (DOGGETT, 2014, p. 173). O álbum reflete sobre a fama e suas armadilhas e, ao mesmo tempo, consegue ser um produto artístico não apenas palatável, mas totalmente comercial.

Possivelmente o álbum mais comercial lançado por Bowie, *Hunky Dory* constituía uma declaração sobre o estrelato e sobre a criação da fama, feita por um homem que ainda não era um astro. Em retrospecto, considerando que tantas composições do álbum, se tornaram clássicos do *pop* – entre as quais “Life on Mars?”, “Changes”, “Oh! You Pretty Things” –, é impressionante que *Hunky Dory* não tenha estabelecido Bowie como o mais provável sucessor dos Beatles surgido até então na nova década. Ao contrário, o LP passou quase despercebido, sendo apagado e não promovido pela decisão tomada por Bowie, algumas semanas após o lançamento, de proclamar: “Sou *gay*” (DOGGETT, 2014, p. 174).

Em 1972, depois de cerca de oito anos observando os movimentos da indústria cultural e experimentando no mundo da música, David Bowie decidiu construir o seu próprio *rock star* e disse: “Eu me embrulhei em uma estrela do rock de plástico totalmente crível. Muito melhor do que qualquer tipo de fabricação dos Monkees⁶⁸. Meu roqueiro de plástico era muito mais plástico do que o de qualquer um’. O truque era que ele não parecia plástico” (THOMPSON, 2010, p. 126, tradução nossa)⁶⁹. Seu interesse pelo teatro e pela criação de personalidades, que estava presente desde o primeiro álbum, trazia para a sua obra a composição de personagens inspirados no cinema mudo e na comédia, no teatro japonês e na própria arte da mímica. O que essas influências possuem em comum é a relevância que dão às expressões faciais e à composição do figurino do personagem como forma de exprimir sua personalidade. A maquiagem era um elemento ao qual recorriam, com a intenção de acentuar expressões faciais – que no cinema mudo e em branco e preto precisavam de bastante contraste frente às câmeras – ou de construir sobre a face seres completamente novos.

Na arte da mímica, a ideia de máscara é fundamental: a maquiagem neutraliza os traços e favorece a despersonalização do ator, criando uma tela em branco que permite a representação de expressões estilizadas, segundo uma gramática de emoção eterna e universal. Esta prestigiada arte que descende da pantomima, do bobo da corte e das máscaras medievais tem paralelos em formas japonesas como os [teatros] No e

⁶⁸ The Monkees foi uma banda formada em 1965 pela emissora de televisão NBC. O canal queria criar um grupo de música jovem de *pop rock* ao estilo dos Beatles e publicou um anúncio no jornal, de onde selecionou os membros da banda a partir dos rapazes inscritos, prática que se tornaria comum pelas “*boy bands*”.

⁶⁹ “I packaged a totally credible plastic rock star. Much better than any sort of Monkees fabrication. My plastic rocker was much more plastic than anybody’s’. The trick was, he didn’t seem plastic” (THOMPSON, 2010, p. 126).

Kabuki, e até se infiltra na cultura popular do século XX com estrelas do cinema mudo tragicômico como Buster Keaton, e envolve o abandono de si mesmo e a adoção do traje de personagem. A mímica é o teatro em sua forma mais pura e refinada. Os alemães têm uma palavra para isso, *Maskenfreiheit*, “a liberdade que o uso de uma máscara concede”. Essa liberação do fardo e do desafio de representar o verdadeiro eu no palco seria crucial para o futuro de Bowie (REYNOLDS, 2017, p. 103, tradução nossa)⁷⁰.

Em *Hunky Dory*, “(...) Bowie ensinava o público que todo estrelato é uma ilusão, tudo que é autêntico é falso. Tinha chegado a hora de Ziggy Stardust consolidar o conteúdo da lição” (DOGGETT, 2014, p. 175). Convencido de que o estrelato era uma questão de saber manipular os símbolos da cultura *pop* e aplicá-los ao mercado artístico, Bowie afirmou: “Eu acho que [o *rock*] precisa ser devasso, transformado em prostituta, uma paródia de si mesmo” (DOGGETT, 2014, p. 189). Cerca de sete meses depois de “*Hunky Dory*”, o roqueiro inventado Ziggy Stardust foi lançado. *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (1972) contava a história do *rock star* extraterrestre Ziggy Stardust e sua banda The Spiders From Mars em sua breve passagem pela Terra. Na capa, observa-se:

(...) um Bowie empunhando uma guitarra resplandecente em seu traje espacial acolchoado olhando para uma rua suja trazia sua própria mensagem, de glamour em meio à sujeira mais sombria, enquanto o agora há muito desaparecido letreiro de peles K West (*quest* [busca] – sacou?) pendurado acima da cabeça de Bowie continua sendo um dos mais improváveis ícones da história do rock'n'roll. Na parte de trás, o mesmo ser cintilante posa em uma caixa de telefone. Novamente, o simbolismo é difícil de perder – a magia e o mundano (THOMPSON, 2010, p. 127, tradução nossa)⁷¹.

A trajetória do homem das estrelas Ziggy é vagamente relatada, mas se entende que ele teria sido consumido pelos próprios vícios – e prazeres – e pela fama. O que importava era o álbum como uma obra: “Como Bolan antes dele e *Rocky Horror Show* logo depois, era o total que importava, e as músicas individuais eram apenas flashes do futuro que Ziggy estava revelando” (THOMPSON, 2010, p. 127, tradução nossa)⁷². Assim que seu personagem

⁷⁰ “En el arte del mimo, la idea de máscara es fundamental: al maquillaje neutraliza los rasgos y favorece la despersonalización del actor, creando un lienzo en blanco que permite la representación de expresiones estilizadas, conforme a una gramática de la emoción eterna y universal. Este prestigioso arte que descende de la pantomima, el bufón y las mascaritas medievales tiene paralelos en formas japonesas como el noh y el kabuki, e incluso llega a infiltrarse en la cultura popular del siglo XX de la mano de estrellas tragicómicas del cine silente como Buster Keaton, y consiste en un abandono del propio yo y la adopción del traje de persona. El mimo es teatro en su forma más pura y decantada. Los alemanes tienen una palabra para ello, *Maskenfreiheit*, ‘la libertad que concede el uso de la máscara’. Esta liberación de la carga y el desafío de la representación del verdadero yo sobre el escenario habría de ser crucial para el futuro de Bowie” (REYNOLDS, 2017, p. 103).

⁷¹ “(...) a guitar-toting Bowie resplendent in his quilted spacesuit staring up a dingy street packed its own message, of glamour amid the grimmest grime, while the now long gone K West (*quest* – *geddit?*) furriers sign that hangs above Bowie’s head remains one of the unlikeliest icons in rock’n’roll history. On the back, the same shimmering being poses in a telephone box. Again, the symbolism is hard to miss – magic and the mundane” (THOMPSON, 2010, p. 127).

⁷² “Like Bolan before him and Rocky Horror Show soon after, it was the totally that mattered, and individual songs were just flashes of the future that Ziggy was unfolding” (THOMPSON, 2010, p. 127).

começou a despontar nas telas de televisores e nas rádios e veio o sucesso, Bowie passou a declarar certo incômodo com a situação. Já não sabia até que ponto era Ziggy ou David Jones nas vinte e quatro horas do dia; não sabia mais distinguir se ele mesmo era um ou outro. David Jones estava sendo consumido pelo próprio personagem. Talvez por isso e sua busca constante de se desvencilhar das amarras da fama que criou, seu diferencial frente a outros artistas foi que continuou a se reinventar e ultrapassou os limites do próprio *glam*, os quais se encontravam desgastados no final da década de 1970. Esse meio tempo foi suficiente para que tivesse o mundo em suas mãos.

5.7 THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW⁷³

And crawling on the planet's face,
some insects called the human race.
Lost in time, and lost in space.
And meaning.
(Richard O'Brien, *The Rocky Horror Show*, 1975)⁷⁴

Os temas de mundos distantes e vida extraterrestre estão presentes na literatura há um bom tempo, como atestam o sábio Micrômegas e seu amigo saturniano, personagens de Voltaire (1752). Entretanto, o século XX viu se multiplicar na literatura em geral e na de ficção científica em específico uma profusão de publicações com esses mesmos temas. Não foi diferente com o cinema, com roteiros de seres de outro mundo e viagens espaciais gradativamente crescentes a partir da segunda metade do século. Provavelmente, a corrida espacial e o desenvolvimento de tecnologia para exploração espacial agilizada pela Guerra Fria tiveram algo a contribuir com isso. Frente aos críticos, contudo, a estética e o conteúdo apresentado nesses filmes eram questionáveis. Assim também ocorria com os filmes de horror. Ambos se mesclavam muitas vezes, produzindo obras em que o horror vinha do espaço para pôr fim à humanidade. Cheios de monstros e vilões os mais variados, os “filmes B”, considerados de segunda categoria pelo orçamento reduzido, marcaram gerações e povoam o imaginário da cultura *pop* ainda no século XXI. Levavam este nome por serem os segundos filmes numa sessão de cinema dupla, com dois longas-metragens hollywoodianos sendo exibidos em sequência (uma “double feature”).

Na década de 1970, frente a uma população marcada pela tensão da iminência de explosão de uma nova e propagandeada guerra, os medos e terrores se tornaram outros. Figuras monstruosas permaneceram nos cinemas, mas o horror foi se tornando cada vez mais

⁷³ Filme dirigido por Jim Sharman com base no roteiro de Richard O'Brien, 1975.

⁷⁴ “E rastejando na face do planeta, / alguns insetos chamados “raça humana”. / Perdidos no tempo e perdidos no espaço. / E significado” (Richard O'Brien, *The Rocky Horror Show*, 1975).

psicológico. Os gorilas gigantes e homens prateados vindos do espaço tornavam-se lembrança. O filme *The Rocky Horror Picture Show* (1975), dirigido por Jim Sharman e baseado no roteiro da peça teatral de Richard O'Brien, combinou o cinema de horror clássico, o pornográfico e a comédia em um musical ao mesmo tempo nostálgico e transgressor, pondo em cena sob a ótica do horror e da comédia os movimentos de libertação sexual e questionamento dos padrões morais socialmente impostos.

Ao mesmo tempo como uma paródia, uma sátira e uma homenagem aos filmes B de horror que eram produzidos à época, em um estilo que transporta o teatro para o cinema, *The Rocky Horror Picture Show* apresenta um casal de noivos viajando em uma noite chuvosa que precisa parar e pedir ajuda em um castelo encontrado num local isolado. São recebidos por Riff Raff, interpretado por Richard O'Brien, roteirista da peça teatral e do filme. No castelo, descobrem que está ocorrendo uma convenção anual da Transilvânia e conhecem Frank N. Furter, o anfitrião e cientista, que os convida a conhecer sua criação: Rocky, um homem louro e musculoso, uma criatura de Frankenstein fabricada para saciar os desejos sexuais de Frank. Passando a noite na casa e se envolvendo sexualmente com Frank, o casal Brad e Janet passa por intensas experiências e transformações. Supostamente um típico casal norte-americano em vias de erigir uma família no padrão das normas sociais, ambos transformam-se aos poucos ao entrar no castelo, ao ponto de saírem completamente irreconhecíveis. Nessa noite caótica que passaram sob os encantos de Frank, questionaram toda a moral com a que foram criados por toda a sua vida e experimentaram prazeres proibidos que sequer imaginavam. O contato com o monstro Frank despertou neles mesmos um desejo insaciável de liberdade.

Como no século XX todas as fronteiras terrestres já haviam sido ultrapassadas e todos os territórios da superfície se tornaram conhecidos, as imaginações dos escritores e roteiristas investiram em especular os limites extraterrestres. Existiria possibilidade de ultrapassar os limites da atmosfera? Na metade do século XX, comprovou-se que sim. Existiria vida além do planeta Terra? Quais criaturas poderiam ser encontradas nos confins do Universo, vivendo sob condições extremas? Seriam parecidos com os seres humanos em alguma medida? Poderiam se comunicar? A arte criou imagens dos mais mirabolantes seres extraterrestres. Entretanto, mesmo naqueles de traços humanoides, inseriu elementos que provocam estranhamento, que demarcam a diferença em comparação com um “verdadeiro” ser humano. A androginia, por vezes, aparece sendo esse elemento. Mas talvez o mais revelador desses alienígenas imaginados não seja sequer o fator de estranheza, mas sim o fator humano. Sejam assassinos compulsivos guiados pelo instinto animal, como em *Alien*, sejam promíscuos cientistas, como em *The Rocky Horror Picture Show*, há um elemento humano presente neles.

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos (COHEN, 2000, p. 41).

Os monstros demarcam as fronteiras até onde se pode chegar, os limites entre o humano e o não humano, ou, melhor dizendo, entre aquilo que é considerado aceitável para o ser humano e aquilo que é abominável e cujo caráter de humano é rejeitado. Essas fronteiras do possível podem fornecer uma das possíveis explicações sobre porque a androginia aparece em diferentes obras de ficção como uma característica de alienígenas: em livros como *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula K. Le Guin; *O Homem que Caiu na Terra*, de Walter Tevis, e no longa-metragem de mesmo nome; no filme *The Rocky Horror Picture Show*; bem como no disco conceitual de Bowie *The Rise and The Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*.

Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero, ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um alter ego, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). O monstro nos desperta para os prazeres do corpo, para os deleites simples e evanescentes de ser amedrontado ou de amedrontar — para a experiência da mortalidade e da corporeidade (COHEN, 2000, p. 49).

Brad e Janet cruzaram as fronteiras do possível e provaram do fruto proibido. A repulsa que sentiram de Frank no início se dissipou e deu lugar à ânsia de saciar seus próprios desejos. Passaram a afeiçoar-se ao monstro e transformaram-se eles mesmos em algo que já não reconheciam. *The Rocky Horror Picture Show* é uma ode aos monstros e ao cinema de horror clássico. O próprio Tim Curry, o ator que interpreta o Dr. Frank N. Furter em *Rock Horror*, construiu sua carreira no cinema com base na vilania e na monstruosidade, o que define os seus papéis mais marcantes. Ainda que tenha sido morto, traído pelo “judas” Riff Raff, Frank não deixou de assombrar, pois os monstros sempre voltam.



LADO B

6 NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR⁷⁵: ANDROGINIA À BRASILEIRA

Em 1964, o Brasil passou por um golpe de Estado que instaurou um regime militar com duração de vinte e um anos. Esse fato influenciou em todos os setores da sociedade brasileira, em âmbito público e privado. Este período de repressão foi intensificado após a instauração do Ato Institucional Nº 5 em 13 de dezembro de 1968 (AI-5), que aferrou o peso da censura e institucionalizou a perseguição e as torturas contra todos que fossem considerados “inimigos” deste regime. O país “(...) se encontrava sob uma ditadura militar tida em parte como fomentada pelas manobras anticomunistas da Agência Central de Inteligência daquele império [Estados Unidos da América]” (VELOSO, 1997, p. 16). Ao mesmo tempo, em âmbito cultural, experimentava-se um sentimento de anti-imperialismo e rejeição aos produtos estadunidenses e a valorização dos produtos internos, pelo nacionalismo.

No Brasil das décadas de 1960 e 1970, a “comunidade de informações” do regime militar, centralizada no Serviço Nacional de Informações (SNI) e suas ramificações, e o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização paramilitar de direita, não visavam vigiar e perseguir somente aqueles que possuíssem vínculo com atividades políticas de ação direta, mas todo e qualquer civil próximo a atividades de esquerda consideradas “subversivas”. Não bastando a vigilância política, os agentes de informações mantinham registros também sobre questões subjetivas dos cidadãos que avaliavam como “desvios morais”, relativos, por exemplo, à sexualidade ou ao comportamento dos investigados” (FICO, 2020, p. 70). O historiador Carlos Fico ressalta que isso

Trata-se de aspecto importante, porque a repressão durante o regime militar foi marcada não só pelo anticomunismo, mas também por forte moralismo que caracterizou aquela época em que os costumes mudaram radicalmente. O movimento feminista – após a introdução da pílula anticoncepcional – liberou o corpo das mulheres, e a juventude, sob a influência do movimento hippie, do rock e do uso de drogas, parecia ser uma ameaça para as mentes mais conservadoras (FICO, 2020, p. 70).

O conservadorismo promovido pelo regime visava à manutenção de costumes, práticas e comportamentos considerados aceitáveis socialmente: “(...) é preciso compreender como a moralidade sexual da ditadura impôs, a partir das agências de controle social e das comunicações, bem como dos aparatos de divulgação, uma profusão de discursos que normatizaram a sexualidade dentro da tradição, da moral e dos bons costumes” (QUINALHA, 2021, p. 33). Para os adeptos do regime, “Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do

⁷⁵ Composição de Chico Buarque e Ruy Guerra, faixa cinco do disco “Feitiço” (1978), de Ney Matogrosso.

conservadorismo de direita, que se contrapunha ao setor mais valorizado e respeitado da música brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 70). Esse moralismo foi amplamente aplicado na censura que, segundo Costa (2006), foi forte no teatro, onde a liberdade criativa foi cerceada pela ação dos censores.

No Brasil, pode-se dizer que a questão da imagem discutida no exterior, posta como ilusão da realidade e que, portanto, deveria ser perseguida, e a ideia de “a verdade vos libertará” esteve presente na cultura nacional-popular, na arte engajada e nos teóricos de esquerda que escreviam sobre a situação da classe trabalhadora. Em 1965, vê-se a busca pela verdade no realismo na arte, sendo que “(...) um dos acontecimentos mais marcantes da época é a estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, o autor maldito que, com um realismo que se tornou sua característica, levava para o palco toda a miséria das classes subalternas, vítimas da injustiça social” (COSTA, 2006, p. 190). A peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, apresentada em 1968 no Teatro Oficina, carregava consigo esse tom de denúncia e desmascaramento da realidade: “Com cenas que foram consideradas como blasfêmia ou insultos à religião e ao público que era chamado de estúpido e alienado, *Roda Viva* inovava e se tornava exemplo de uma ‘guerrilha teatral’” (COSTA, 2006, p. 190).

Simon Reynolds (2017) observa a ambiguidade do *glam rock* inglês como um movimento da juventude repleto de contradições. Já o Brasil não teve um movimento *glam* efetivamente tal como na Inglaterra; foram alguns artistas e grupos que se destacaram por ter alguma semelhança com o gênero. Nem tampouco houve uma divisão entre a contracultura *hippie* e cena *glam* ou andrógina. Houve sim manifestações andróginas, desde o período democrático ao regime militar, precedentes e concomitantes a uma virada reacionária. No entanto, no Brasil, a situação foi diferente: muito embalado por um moralismo supostamente cristão, o conservadorismo era aliado dos discursos anticomunistas e favoráveis à intervenção militar (FICO, 2020). Ao mesmo tempo, não se pode isolar os artistas sob a alcunha de *glam*, uma vez que mesclam ritmos latino-americanos em suas canções e, principalmente, diversidade de ritmos brasileiros. Isso se expressa em suas capas de discos que trazem elementos identificáveis com a androginia, mas também com influências tropicalistas. O historiador Marcos Napolitano defende

(...) a ideia de uma singularidade na indústria cultural latino-americana e brasileira, em particular (em relação, por exemplo, às similares europeia e norte-americana). A principal marca dessa diferença é que alguns elementos simbólicos oriundos de uma arte engajada (nacional-popular, chancelado pela esquerda comunista) e das tradições de vanguarda (antropofagia, tropicalismo) foram fundamentais para a constituição do mercado da cultura no final dos anos 1960, processo que tem sido estudado por diversos autores (NAPOLITANO, 2017, p. 54).

Dentre os movimentos de vanguarda surgidos mesclando essas características singulares à produção artística brasileira, inclui-se

(...) um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas — entre eles o próprio narrador [ou seja, Caetano Veloso] — queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil (VELOSO, 1997, p. 16).

A Tropicália, por exemplo, não foi o movimento antítese do *glam*, até porque foi um movimento controverso dentro da própria arte engajada brasileira: se havia um movimento nacionalista – mesmo dentro da esquerda –, a Tropicália adotou guitarras elétricas, símbolo da “americanização” da música. Mas também não foi movimento de puro *rock*, visto que os ritmos considerados genuinamente brasileiros estavam presentes nela (SEVERIANO, 2013). Foi um movimento de influências modernistas antropofágicas engolindo e transformando tudo em “outra coisa”. Isso não impediu que seus artistas fossem “cobrados” para manifestarem claramente um posicionamento político pelos representantes de esquerda.

Na virada das décadas de 1960 para 1970, artistas considerados “alienados” pela esquerda mais ortodoxa foram “perdoados” até pelos militantes mais linha-dura. Este foi o caso de Caetano Veloso, polemista e transgressor no contexto dos Festivais da Canção, preso em 1968 junto com Gilberto Gil, ambos exilados em Londres até 1972. Por sua vez, nos “anos de chumbo”, artistas que fizeram carreira no campo nacional-popular, como Elis Regina, eram cobradas para terem posicionamentos mais claros contra o regime (NAPOLITANO, 2017, p. 49).

Alguns desses que fizeram parte do movimento tropicalista foram, inclusive, os mesmos a serem identificados com a androginia. Caetano Veloso foi considerado andrógino desde antes de sua criação do tropicalismo. Também os ex-integrantes dos Novos Baianos e da comunidade alternativa criada pelos músicos e suas famílias, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, casados à época, foram alguns anos mais tarde grandes expoentes do *rock* e da música *pop* nacional e até da *new wave* brasileira. E Ney Matogrosso, alma performática que sugeriu o uso da maquiagem aos Secos & Molhados, apesar de ser de fora da cena musical tropicalista, era membro da cena teatral, dos grupos contraculturais, um convicto *hippie*, e foi diretamente influenciado por sua admiração a Caetano.

No começo da década de 1970, a figura unissex popularizada por Caetano e outros em 1968 foi levada ainda mais longe por outros artistas, de modo mais notável pelo grupo de teatro Dzi Croquettes e o cantor Ney Matogrosso. Ambos usavam o desvio de gênero e a androginia para desestabilizar as representações padronizadas do masculino e do feminino. Seus shows refletiam uma ampla aceitação social, entre o

público de classe média, de representações provocativas de papéis e identidades de gênero (GREEN, 2019, p. 419).

Expressa pela contracultura, a “(...) corrente da cultura ‘jovem, marginal e alternativa’ via na linguagem a expressão de uma experiência de mundo, mais corpórea, sensível e afetiva do que intelectual” (NAPOLITANO, 2017, p. 53). Enquanto atitude, expandiu-se a toda uma parcela da juventude:

Para as subculturas e identidades jovens ligadas ao campo da contracultura, o princípio norteador da ação cultural era a negação romântica e libertária, ora individualista ora comunitária, do “sistema”, percebido como um complexo de dominação cultural, comportamental, econômica e política a um só tempo. A prática do “desbunde”, a busca da vida “alternativa” (comunidades de jovens, esoterismo orientalista, drogas, psicodelismo, rock) e a quebra da linguagem como meio de comunicação lógico-racional marcaram as atitudes desta corrente, mais atuante na primeira metade da década de 1970. Diga-se que a primeira postura implicava o corte de todos os laços com os valores morais e políticos da classe média, mesmo em relação ao seu segmento politicamente progressista.

No final da década, alguns desses valores e práticas foram assimilados pela juventude universitária, marcando uma certa cultura libertária que inundou os *campi* até boa parte dos anos 1980 e que procurava conciliar a resistência política clássica com novas atitudes comportamentais (“políticas do corpo”, lutas das minorias) e valores estéticos (abertura à cultura *pop*, ecletismo de posições estéticas, culto às atitudes transgressoras da vanguarda) (NAPOLITANO, 2017, p. 51-52).

O elemento feérico que a androginia apresenta, mencionado anteriormente por Simon Reynolds (2017), esteve bastante presente também na androginia brasileira do Secos & Molhados. No Brasil, “bagunçar” as separações estritas de gênero era coisa de subversivos. Ainda mais em um país marcado pela homofobia.

Fenômeno da contracultura, manifestação vanguardista de teatro, precursores do movimento *gay* organizado, grupo de malucos e jovens irreverentes, subversivos ou pornográficos, “bando de ‘viados’” e degenerados da sociedade, tudo isso – e muito mais – caberia no cenário político dos anos da ditadura militar no Brasil e dos movimentos libertários do contexto internacional da época (MÜLLER, 2010, p. 13).

A Tropicália era “também uma tentativa de encarar a coincidência (mera?), nesse país tropical, da onda da contracultura com a voga dos regimes autoritários” (VELOSO, 1997, p. 17). Ainda que nem todos os artistas expusessem uma opinião política abertamente, suas formas de expressão foram associadas pelo imaginário popular como uma alternativa de contestação, visto que as bases religiosas que acompanham discursos conservadores incluem a não conformidade com os padrões de gênero binário como uma afronta a valores cristãos. Provenientes “[d]o fundo escuro do coração solar do hemisfério sul” (VELOSO, 1997, p. 19), os artistas do período tornaram-se símbolos da transgressão.



Figura 14 - Divina Valéria, c. 1972 (página anterior)

Fonte: Divina Valéria (Blogspot oficial da artista). Disponível em: <http://divinavaleriabrasil.blogspot.com/2018/07/divina-valeria.html>. Acesso em: 31 maio 2022.

7 TRÊS TRAVESTIS⁷⁶: ROGÉRIA, VALÉRIA E IVANA

Quem é que diz?
Quem é feliz?
Quem passa?

A codorniz
O chamariz
A caça

Três travestis
Três colibris de raça
Deixam o país
E enchem Paris de graça
(VELOSO, 1982)

Os anos iniciais do regime militar não podem ser considerados mais “brandos” com relação aos anos subsequentes. Um período que em seu primeiro dia se inicia com a morte de estudantes que protestavam em favor da democracia⁷⁷ e demonstrações de torturas em espaço público não pode ser um início “mais tranquilo” (FICO, 2020). Ademais, a instabilidade democrática e os sucessivos golpes, esquemas, conspirações, propagandas ideológicas anticomunistas e em prol de uma moralidade cristã sucedidos no período de 1946 a 1964 são indícios da tendência conservadora e autoritária que assolava o país antes do golpe. Nesse sentido, é de se interrogar como poderiam surgir artistas transformistas que supostamente questionavam os valores cristãos tão defendidos nas passeatas da Marcha pela Família, com Deus, pela Liberdade, como a de São Paulo, em 19 de março de 1964, e suas variantes ao redor do país.

Como entender esse fenômeno? Como foi possível a existência dessas artistas? Estaria a travestilidade ligada a alguma forma de subversão à época? Ou era tomada como uma diversão, uma forma de entretenimento no caso de shows de transformistas, sem qualquer ligação com a política? Era considerada como uma atração sem qualquer componente político? Em certo sentido, era sim tomada como uma expressão artística menosprezada, como uma preocupação menor desde que os artistas se limitassem a aparecer nas ruas e bailes apenas nos

⁷⁶ Composição de Caetano Veloso interpretada por Zezé Motta, compacto *O Nosso Amor/Três Travestis* (1982).

⁷⁷ “Houve muita violência após o golpe de 1964, ao contrário do que sustentam alguns analistas que insistem em caracterizar a derrubada de Goulart como uma ação incruenta. Ainda no dia 1º de abril, em Recife, após a destituição do governador Miguel Arraes – que havia sido eleito pelo Partido Social Trabalhista (PST) com o apoio dos comunistas –, estudantes se dirigiram em protesto para a sede do governo, o Palácio das Princesas, e foram recebidos a tiros. Os estudantes Jonas Barros e Ivan Aguiar foram mortos. Arraes foi preso e confinado na ilha de Fernando de Noronha. Ainda em Recife, o velho líder comunista Gregório Bezerra teve seu cabelo arrancado com alicate, seus pés molhados com ácido e seu pescoço amarrado com cordas. Bezerra foi arrastado pelas ruas e seus algozes conclamavam a população – que assistia aterrorizada – a execrá-lo. No Rio de Janeiro, também no dia 1º de abril, estudantes e populares protestavam contra a derrubada de Goulart em frente à Faculdade Nacional de Direito quando foram surpreendidos por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas. Os estudantes Ari Cunha e Labib Abduch foram atingidos por tiros e mortos” (FICO, 2020, p. 55-56).

dias de carnaval. Nos demais dias do ano, a homossexualidade – eram considerados homens homossexuais tanto os que se travestiam com roupas femininas quanto os que se vestiam apenas com roupas masculinas – era tolerada desde que fossem “discretos”, ou seja, não se exibissem travestidos nos espaços públicos nem fossem flagrados em atividade que a polícia pudesse suspeitar da homossexualidade, como demonstrações de afeto em público ou em busca de parceiros sexuais (GREEN, 2019).

Renan Quinalha (2021) afirma que se deve pensar a existência dessas pessoas e suas expressões no cotidiano “apesar” do regime militar:

A relativa – e bastante relativa – liberdade dentro da qual se exerciam a sociabilidade e o prazer entre pessoas do mesmo sexo nos guetos existentes naquele período se explica mais “apesar da” do que “por causa da” ditadura, como os diversos episódios de vigilância, censura e violências abordados neste trabalho demonstram (QUINALHA, 2021, p. 99-100).

Não quer dizer que os entretenimentos urbanos estivessem fora de vigia. Desde o período colonial a censura esteve presente nas mãos da elite, que determinava os limites do aceitável. Mesmo que tivesse sido liberada pelos censores, qualquer atividade cultural frequentada ou conhecida pela elite poderia sofrer sanções a qualquer momento; bastava que uma dama da alta sociedade, como esposas, mães e filhas de senhores influentes se incomodassem com uma cena em específico ou um roteiro inteiro, ou ainda que os próprios senhores se sentissem ofendidos pela obra. Em todo o período Vargas e nos breves anos da experiência democrática entre 1946 a 1964, uma atenção especial dos órgãos de censura era dada às produções que se manifestavam com críticas aos governos. Isso se intensificou após o golpe de 1964 (COSTA, 2006). A arte considerada subversiva era, em princípio, aquela arte panfletária, de tendência mais abertamente de esquerda, cujos temas fossem explícitos sobre a repressão, a classe trabalhadora e a desigualdade social, sobretudo na música e no teatro, como relata Gianfrancesco Guarnieri (2006, p. 17):

(...) a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. Houve um tempo em que, no teatro, a censura era principalmente um ritual de poder. Embora sempre nesses tempos, digamos, mais democráticos, era mais ritualizada e menos persecutória. Apesar de ter sido sempre uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 1964, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político.

Uma das formas teatrais que eram consideradas “‘apenas’ diversão pública” era o teatro de revista, popularizado a partir do final do século XIX. Este gênero teatral de inspiração francesa recebeu este nome pois fazia uma “revisão” dos fatos mais marcantes do ano anterior, encenando-os de maneira caricatural. Nessas revisões, apareciam menções e críticas

contundentes a personagens políticos relevantes. Mas o gênero se expandiu para ser exibido durante o ano todo e passou a ser um teatro de variedades, como crônicas cotidianas, ainda que muitas peças continuassem a inserir cada vez mais críticas e ser censuradas, enquanto outras usavam o palco para bajular os detentores do poder estatal, como faziam com a figura de Getúlio Vargas. No final da década de 1950, o teatro de revista já estava em declínio. Assim, a arte perseguida em primeiro plano logo após o golpe era a arte engajada, o teatro de cunho social com temáticas problematizadoras e questionadoras da realidade vigente, que se tornou mais expressivo e mais perseguido na década de 1960 (COSTA, 2006).

Tudo ficou muito mais difícil depois do golpe, quando o teatro adquiriu muita força. Principalmente o teatro social, preocupado com o país. Porque antes disso, ele era divertimento havia, por exemplo, o Abílio Pereira de Almeida, o autor brasileiro do TBC, que fazia uma crítica muito suave à sociedade, uma crítica moralista. Depois começou a virada, uma preocupação com a crítica à sociedade e à realidade brasileira. Então o Exército veio e disse: “Vamos acabar com esse teatro”. E a direita respondeu em coro: “É um absurdo, já não se pode mais ir ao teatro. É só miséria, pobreza...”. Não era verdade, não escrevamos sobre miséria, escrevamos sobre o país e sobre como sair da miséria (GUARNIERI, 2006, p. 19).

Claramente, os instrumentos de repressão do Estado não se restringiam ao teatro engajado: “O SNI mais o Conselho de Segurança Nacional (CSN) ficaram encarregados de reprimir as organizações de esquerda, de despolitizar as universidades, de perseguir os dissidentes e de coibir a produção cultural e artística mais fecunda e expressiva que o país já conheceu” (COSTA, 2006, p. 182). Já os teatros de revista que perduraram até os primeiros anos da década de 1960 e os grandes teatros, cabarés, bailes, bares e casas de shows mais reconhecidos na década de 1960 eram locais frequentados pelos próprios membros da elite e, nesses espaços, circulavam integrantes da classe política que buscavam entretenimento na vida noturna. Era um sinal de que os bailes com travestis conquistavam certo respeito.

Ao mesmo tempo que transformistas como Rogéria e Valéria encabeçavam elencos nos teatros de revista e trabalhavam em clubes noturnos de alta classe, muitos segmentos da sociedade começavam a questionar a ditadura militar. Os estudantes protestavam contra a política em geral; os artistas e os escritores desafiavam a censura; correntes culturais e musicais dentro e fora do país encorajavam o surgimento de movimentos contraculturais como o tropicalismo, imbuído de rebeldia contra o autoritarismo. Em grande parte daquele ano, o regime parecia estar com os dias contados (GREEN, 2019, p. 378).

Pensava-se que esse borbulhar da arte nos primeiros anos do regime pudesse indicar o seu fim. O despertar do ano de 1968 foi decisivo para que os militares se sobressaltassem e resolvessem endurecer a repressão. Antes disso, entretanto, os bailes e apresentações das travestis apareciam nos jornais. Havia uma variedade ampla de palavras que a mídia se utilizava para se referir eufemisticamente às travestis e aos homossexuais, com termos que, na realidade,

nada camuflavam e eram bem compreendidos pelos leitores: “enxutos”, para homossexuais e travestis em referência ao adjetivo “enxuta” usado para se referir à mulher bonita; “bonecas” para quando se montavam; “eles” ou “elas”, entre aspas, para indicar em certo tom irônico a ambiguidade de gênero; e “andrógino”, geralmente para se referir ao espetáculo como um todo, mas por vezes também em referência à ambiguidade do elenco ou uma pessoa em específico. Exemplo disso são os anúncios do jornal *A Tribuna*, da cidade de Santos. Entre os anúncios na seção de cerca de um oitavo de página chamada “Show na Orla” está a atração da boate Night and Day, na edição de 25 de janeiro de 1968:

TRAVESTIS – A buate Night and Day está apresentando, tôdas as noites, interessante “show” de travestis, sob o título de “Ó! Que Delícia de Bonecas...” Gilberto Bria é o ponto alto dêsse espetáculo andrógino: sua “dança sagrada do amor”, interpretando um ídolo asteca, é qualquer coisa de notável (BANDEIRA JR., 25 jan. 1968, p. 9).

Ao lado do anúncio, um desenho de um rosto com longos cabelos lisos, olhar marcado e cílios longos. Sem legenda, o desenho poderia ter sido uma ilustração tanto do anúncio do show de Wanderléa, acima, na mesma seção, quanto do show das travestis. No primeiro dia de junho do mesmo ano, *A Tribuna* divulgava o espetáculo *Les Girls*, no qual estrelavam as transformistas Rogéria e Valéria: “**Carlos Gil apresenta LES GIRLS** “Êles” fazem o espetáculo... que você não pode perder! Tôdas as noites no tradicional **CASABLANCA RUA GENERAL CAMARA, 504 – Telef. 2-4776**” (CARLOS GIL..., 1 jun. 1968, p. 7, grifos do original). Nos shows, as próprias travestis precisavam cantar ao vivo os números que apresentavam.

No começo de 1964, o Stop, um dos poucos clubes noturnos gays do Rio de Janeiro, apresentou um show intitulado *The International Set*, estrelando travestis que ficaram famosos nos bailes carnavalescos. O *Stop* ficava na Galeria Alasca, em Copacabana, um local que havia se transformado em ponto de encontro de homossexuais. Ao contrário dos shows de travestis realizados em bares gays no começo da década de 1960, quando aspirantes a estrelas vestidos com glamour cantavam em play-back imitando divas famosas, essas produções eram mais profissionais. Elas atraíam um público de classe alta e recebiam cobertura da imprensa. *Les girls*, o segundo espetáculo realizado no *Stop* no fim daquele ano, tornou-se uma sensação da noite carioca. O enredo de *Les girls* era simples. A ação se passava no consultório de um psiquiatra, que ouvia os problemas de belas mulheres que eram, é óbvio, travestis. Entre uma cena e outra, o público testemunhava a transformação do enfermeiro José Maria em Maria José. O elenco cantava, dançava e desfilava com fantasias elegantes. Os transformistas assumiam seus papéis de mulher com perfeição, e a metamorfose de José Maria declarava o desejo dos homens de se vestir como mulheres. *Les girls* circulou por clubes em São Paulo e acabou viajando até para o Uruguai (GREEN, 2019, p. 383, grifos do original).

Ao lado de Rogéria, Valéria estrelava ambos os shows, *The Internacional Set* e *Les Girls*, destacando-se por sua qualidade vocal que lhe rendeu a gravação de um compacto.

(...) Valéria, aliás, naquela época lançou um compacto com um pout-pourri de sambas de um lado e do outro, uma regravação do sucesso de Dalva de Oliveira, Rancho da Praça Onze, cantando de um jeito visivelmente influenciado pela divina Elizeth Cardoso. Se o compacto já é uma preciosidade por ser o pioneiro de um travesti no país, vale também pela capa sensacional: mostrando-a antes e depois da “transformação”, em duas fotos emparelhadas (FAOUR, 2006, p. 400).

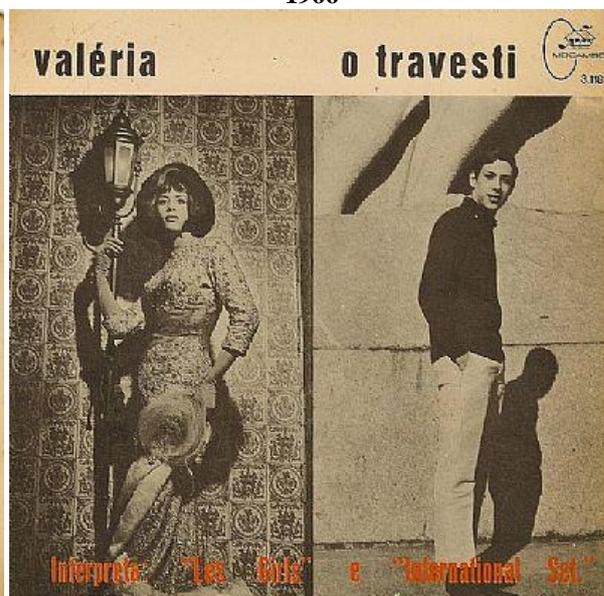
Em 1966, Valéria lançou um disco compacto com um *pot-pourri* no lado A e “Rancho da Praça Onze” no lado B, todas canções que eram cantadas por ela nas suas apresentações noturnas ao vivo. A capa do compacto traz seu nome feminino “Valéria” seguido de um espaço e “o travesti”, no masculino, como eram referidas as travestis à época. Por falta de uma, a capa exhibe duas fotos de Valéria: à esquerda, Valéria aparece travestida com peruca, maquiagem e um elegante vestido brilhante, segurando com a mão esquerda um chapéu e com a mão direita apoiando-se em um poste de luz, com o que parece ser uma parede de azulejos ao fundo. Tanto os trajes, quanto o poste e as sombras da foto indicam que era noite e esta é a versão noturna de Valéria, como travesti. A foto é cortada e do lado direito ela está vestida de calça de corte social em cor clara, camisa com colarinho e mangas longas, com cabelos curtos e as mãos nos bolsos, virada para o lado oposto. Ao fundo, uma parede de concreto e a calçada, indicando que pode ser um espaço público durante o dia, ou seja, esta é a versão diurna de Valéria, “como um homem” durante o dia.

Na capa Valéria e Walter Fernandez Gonzales aparecem contrapostos: mulher e homem – Valéria “montada” e amparada em um poste(!) cenográfico versus Walter trajando calça e camisa de mangas longas, sob o sol. Duas poses, dois estereótipos, duas caricaturas. (...) No conteúdo, bossa nova tipo exportação (OLIVEIRA, 2018, p. 92).

Figura 15 - Contracapa do compacto *Valéria O Travesti*, 1966



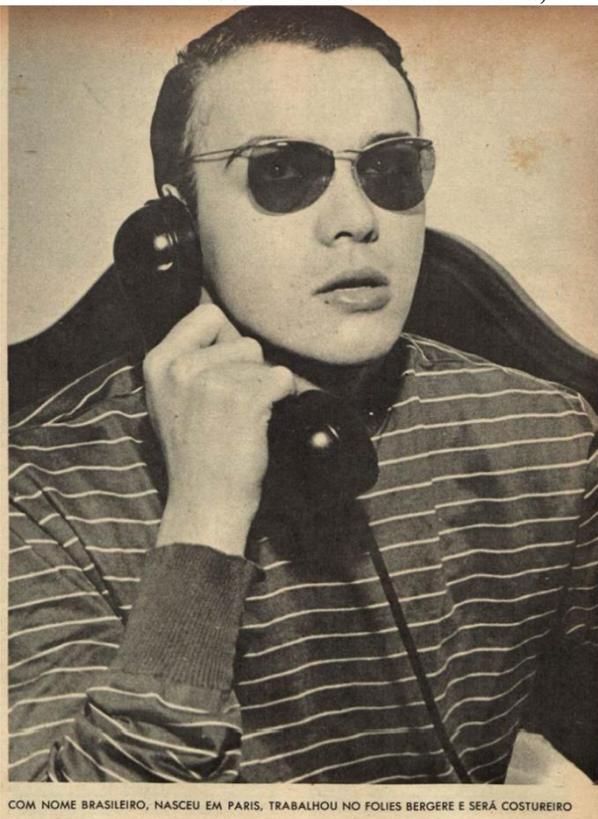
Figura 16 - Capa do compacto *Valéria O Travesti*, 1966



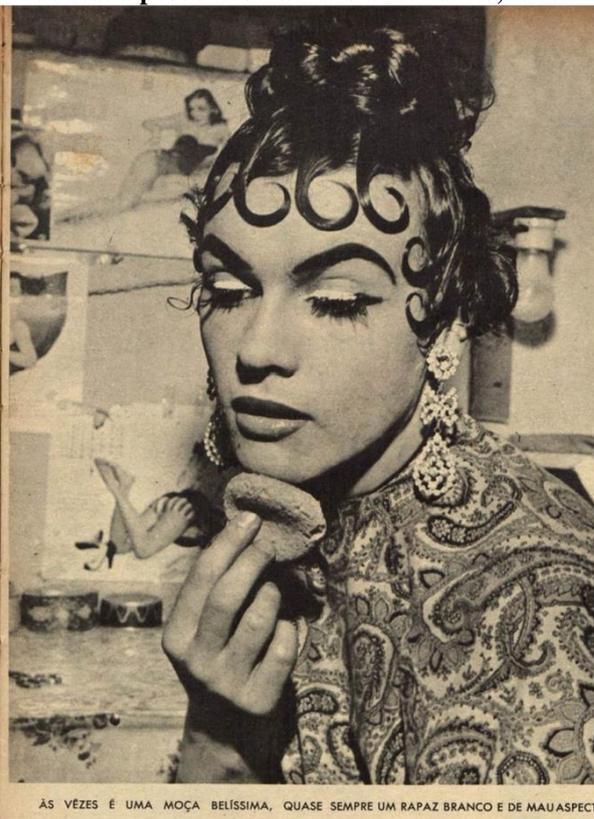
Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/cps-79063>. Acesso em: 22 set. 2021.

O poste no qual Valéria se apoia na imagem da esquerda foi símbolo fálico da urbanidade contemporânea, tendo sido uma das maiores referências ao “progresso” almejado no início do século, junto ao desenvolvimento da energia elétrica e europeização das cidades por meio da urbanização. Na imagem, o poste parece estar referindo-se principalmente à presença das travestis na vida noturna das cidades. Na época em que Valéria gravou seu disco, ainda não era permitido que “homens” fossem vistos em espaços públicos com roupas femininas, estando sujeitos a serem presos, mas era algo comum em festas e bailes, principalmente carnavalescos, onde ocorriam concursos de fantasias, com registros de algumas festas de “enxutos” ocorrendo fora de época. Precisavam, então, entrar e sair desses espaços vestidos de homens, trocar de roupas, maquiar-se no local e tirar todos os aparatos para ir embora, sob o risco de serem levados pela polícia se se atrasassem e ficassem do lado de fora ou se chegassem prontas, andando pelas ruas (GREEN, 2019).

Figura 17 – “Com nome brasileiro, nasceu em Paris, trabalhou no Folies Bergère e será costureiro” diz a **Figura 18** – “Às vezes uma moça belíssima, quase sempre um rapaz branco e de mau aspecto”, em foto **de Ivana descaracterizada, 1953** **de Ivana produzida na Revista Manchete, 1953**



COM NOME BRASILEIRO, NASCEU EM PARIS, TRABALHOU NO FOLIES BERGERE E SERÁ COSTUREIRO



ÀS VÉZES É UMA MOÇA BELÍSSIMA, QUASE SEMPRE UM RAPAZ BRANCO E DE MAU ASPECTO

Fonte: SERRA, 1953, p. 22-23.

Comparando com a história das representações do ser andrógino, essa divisão em duas imagens que separam o visual masculino do feminino remete à árvore do conhecimento cujo fruto proibido teria feito uma divisão no ser humano (FRANCO JR., 2012). Apesar de não

haver uma árvore do conhecimento separando as duas versões de Valéria, há um poste cuja iluminação também remete ao conhecimento. Além disso, a divisão é bastante clara e, nas poses, ela olha para lados contrários, de costas para sua outra versão. Mas, ao mesmo tempo, Valéria contém ambas as versões em si mesma, ela é ambas as versões. O que determina qual será a versão de si com a qual se apresentará é a oposição dos contrários: dia ou noite; espaço público ou espaço privado; na coletividade ou na intimidade; no comum do cotidiano ou na excepcionalidade e inversão das normas da festa carnavalesca.

Esta separação e espécie de comparação entre a imagem da travesti ou da transformista montada com o que seria a sua imagem considerada “real” pela mídia da época, ou seja, enquanto está vestida com os trajes considerados masculinos, sem maquiagem e de cabelos curtos, é um tema comum na representação das travestis. Treze anos antes, a revista *Manchete* utilizava esse recurso em sua matéria de capa sobre a transformista Ivana com o título “Ivana – a grande dúvida”. O primeiro elemento que se pode apreender com a presença de Ivana em uma revista de variedades de grande circulação e popularidade à época, como a *Manchete*, é de que a arte do transformismo já era conhecida pelo público e havia certo interesse sobre o assunto. Ainda mais em se tratando de uma matéria com o destaque de estar na capa, ricamente ilustrada com fotografias em várias páginas.

IVANA (Ektachrome de Ávila) - chama-se realmente Ivan Monteiro Damião, tem 20 anos, nasceu em França e foi importado por Walter Pinto. No palco ninguém sabe se êle é homem ou mulher, porque fica sendo sempre
IVANA – A GRANDE DÚVIDA (SERRA, 26 set. 1953, p. 3).

Na matéria de Ivo Serra (1953) de páginas duplas, ao centro, há duas fotografias de Ivana postas lado a lado. Na fotografia à esquerda (Figura 17), Ivana aparece em sua “versão masculina”; de cabelos curtos, óculos escuros, camisa de manga longa listrada, sem qualquer maquiagem, vendo-se a leve sombra de um bigode e segurando um telefone, está Ivan Monteiro Damião. Na imagem da direita (Figura 18), de blusa estampada, penteado elaborado, coberta por joias e maquiada, aplicando pó de arroz sobre o rosto com uma esponja, está Ivana. Além de serem expostas em seus trajes masculinos, também se dava evidência aos nomes masculinos: por mais que se estivesse discutindo a obra artística, não bastava informar que se tratava de Ivana e Valéria, eram também Ivan Monteiro Damião e Walter Fernandez Gonzales.

Figura 19 – “Ivaná - A Grande Dúvida” na capa da *Revista Manchete*, nº 75, 1953



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=4794>. Acesso em: 16 out. 2020.

Figura 20 - A obra “Figura com casaco de pele” é o retrato de Valéria pintado por Di Cavalcanti, 1973



Fonte: CATÁLOGO das Artes. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DzPDAU/>. Acesso em: 27 ago. 2021.

O compacto até então é o único disco gravado de Valéria, apesar de continuar em atividade como cantora em sessenta anos de carreira. Em 1968, ela foi para a Europa e relata que conquistou certo prestígio internacionalmente, bem como usufruiu do glamour da vida artística e contato com celebridades. Por outro lado, deparou-se com tendências conversadoras e regimes não democráticos, como o salazarismo em Portugal, onde precisou cantar nos bares noturnos usando suas roupas masculinas e impedida de se travestir. Em um desses contatos resultantes da efervescência cultural na década de 1970, já de volta ao Brasil sob o Ato Institucional n.º 5, Valéria foi modelo para uma pintura do modernista Di Cavalcanti (Figura 20). Quando retornou, encontrou um Brasil em que nas paradas de sucesso estava o grupo Secos & Molhados e sua androginia direcionada à música, bem como a presença teatral dos Dzi Croquettes nos palcos. Esses elementos eram sinais de que os tempos estavam mudando, e, com eles, a noção do ser andrógino e o uso corrente da própria palavra “androginia”.



Figura 18 – “Muitos Caetanos”: Caetano Veloso, em show do álbum *Transa* após sua volta do exílio, no Teatro João Caetano, 1972 (página anterior)

Foto: Thereza Eugenia. Fonte: UOL ENTRETENIMENTO. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/04/27/sem-participacao-de-caetano-biografia-investiga-formacao-do-cantor-e-conta.htm>. Acesso em: 14 jul. 2022.

8 LOST IN THE PARADISE⁷⁸: ANDROGINIA TROPICAL

Caetano Emanuel Viana Teles Veloso nasceu no município de Santo Amaro, 7 de agosto de 1942, no Recôncavo Baiano. Foi o quinto filho dos sete que tiveram José Teles Velloso e Claudionor Viana Teles Velloso. Seu Zezinho era chefe da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos da cidade e a sede da agência postal-telegráfica era em sua casa, que vivia cheia. Em 1946, Dona Canô deu à luz uma menina e foi Caetano quem escolheu o nome da irmã, Maria Bethânia, música que fez sucesso na voz de Nelson Gonçalves, demonstrando seu interesse pela arte desde a infância. Pertencente a uma família extensa, onde conviviam irmãos, tias e visitantes diários, Caetano teve uma infância criativa: “entregava-me a muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal e ao piano da sala, no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio e cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção, ou diante de telas em que pintava a óleo a princípio paisagens e casarios e, mais tarde, abstrações que eu pretendia que fossem muito expressivas” (VELOSO, 1997, p. 28).

A adolescência na Bahia da década de 1950 não o atraiu ao *rock 'n' roll* norte-americano nem ao cinema hollywoodiano. Passava horas com os amigos nos três cinemas de Santo Amaro assistindo a filmes europeus, como os franceses e italianos, interessado no neorrealismo e nas semelhanças com a vida local. Quanto à música, “havia outras razões para que em mim, como na maioria dos outros garotos brasileiros da minha idade (pois não era apenas em Santo Amaro que os fãs do rock eram minoritários), a mitologia americana dos anos 50 não causasse impacto considerável. E, na verdade, muito boas razões” (VELOSO, 1997, p. 34). As boas razões se chamavam João Gilberto e todo o impacto que a Bossa Nova teve na música brasileira.

Em 1963, após mudar-se para Salvador, Caetano começou a cursar a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Foi na capital que Caetano conheceu Gilberto Gil, quem já admirava musicalmente pelas aparições na TV local, Maria da Graça, antes de se tornar Gal Costa, e Dedé Gadelha, com quem veio a se casar em 1967. Em 1964, Caetano acompanhou Bethânia ao Rio de Janeiro e a São Paulo, onde ela passou a substituir Nara Leão no *Show Opinião*, de Augusto Boal. Enquanto isso, inseria-se na cena musical, compondo e participando de apresentações musicais.

O primeiro *long play* de Caetano foi gravado em conjunto com Gal Costa. *Domingo*, de julho de 1967, pela gravadora Philips, mostra ambos na fotografia em preto e branco da capa, sentados frente a frente nos degraus de uma escada, aparecendo como bustos sobre a calçada

⁷⁸ Canção composta e interpretada por Caetano Veloso, álbum *Caetano Veloso*, 1969.

de pedra. O visual com que se vestem e as canções reforçam a conexão com a Bossa Nova. Seus nomes aparecem numa placa desenhada sobre a foto, nas cores azul e rosa, como “Gal e Caetano Velloso”. O *design* escolhido para esse detalhe traz letras curvas em movimento e formas arredondadas e o nome do álbum também em rosa. Cores ainda tímidas, tais como os cantores, mas que sugeriam uma ar de juventude sessentista. Eram duas informações contrastantes: a fotografia leve e bossa nova e as inscrições coloridas prenunciando o que viria: “Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes dos que segui até aqui” (VELOSO, 1967).

Em outubro de 1967, Caetano Veloso, que vinha tendo pequenas participações em programas de TV e recebendo certo reconhecimento, apresentou-se no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com a canção “Alegria, Alegria”. O acompanhamento instrumental ficou por conta dos Beat Boys, uma banda argentina que se utilizava de guitarras elétricas, algo ainda incomum – e criticado – na música brasileira, excetuando-se na Jovem Guarda que, claramente, baseava-se nas versões em português do *rock* estrangeiro. Na mesma edição, Gilberto Gil também se apresentou acompanhado de um conjunto de *rock*, Os Mutantes, com a canção “Domingo no Parque”. Ambos foram aplaudidos e se classificaram, ficando Gil em segundo e Caetano em quarto lugar.

O álbum seguinte foi o primeiro trabalho solo de Caetano e uma mudança radical de atitude que se observa desde a capa, muito diferente da foto em preto e branco do álbum com Gal: com cores vibrantes, o *long play Caetano Veloso*, de janeiro de 1968, possui a ilustração de uma mulher nua de pele rosa, com longos cabelos cor de laranja, segurando um ovo entre os braços e um dragão na mão. As letras em fonte psicodélica amarela destacam-se sobre o fundo vermelho. Detalhes em verde e azul representam bananas e folhagens. Dentro do ovo, uma foto colorida de Caetano, um pouco oculto pelas sombras, encarando fixamente o observador. A capa de Rogério Duarte faz parte de sua coleção de trabalhos representativos da estética tropicalista.

O contraste entre o arcaico e o moderno que o Tropicalismo expunha também está presente na capa: a composição é convencional – foto do artista no meio, nome em cima, centralizado, mas, por outro lado, os elementos estéticos-formais (tipografia, os fundos cromáticos, elementos pictóricos são fortes, agressivos, exuberantes). (...) No meio de tudo isso, o retrato três por quatro do artista, com um olhar incisivo, estabelece um diálogo com o observador. O jogo do claro-escuro da foto torna a face do artista enigmática, enfatiza o aspecto surreal da capa. O verso da capa, em preto-e-branco, repete o nome do cantor no alto do disco e uma moldura com as mesmas características *kitsch* envolve o texto manuscrito, totalmente livre do grid funcionalista (MELO, 2016, p. 106).

O álbum trouxe a canção ganhadora do festival, “Alegria, Alegria”, e outras que se tornaram sucesso, como a repleta de imagens “Tropicália” que abre o disco, “Clarice”, em

homenagem a Clarice Lispector, e a identificação latino-americana de “Soy Loco Por Ti, América”. Em julho de 1968 foi lançado o *Tropicália ou Panis Et Circensis*, álbum-manifesto coletivo com Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Torquato Neto, além do próprio Caetano Veloso.

A obra de Hélio Oiticica, autor do projeto intitulado *Tropicália* (que deu nome ao movimento), a linguagem geométrica urbana e visual da Poesia Concreta, o Cinema Novo de Glauber Rocha com o filme *Terra em Transe* (1967) e o aspecto carnavalizado e antropófago de Oswald de Andrade na obra *O Rei da Vela* (1937), dirigida no teatro por José Celso Martinez Corrêa, traduziram o “espírito da época”, sintetizando aquilo que estava acontecendo no mundo e refletindo-se no Brasil (BARROS, 2018, p. 22).

A Tropicália enquanto movimento foi frutífera. Em matéria de Tânia Carvalho para a *Revista Manchete* em 1975, há um compilado dos elementos que chamavam atenção no movimento, dos quais muitos são modos de se vestir e uso de acessórios:

Sem uma diretriz básica, o tropicalismo fazia muito barulho, muita **loucura**. O que assustava, principalmente, a classe média. Quando o disco **Tropicália** — que se transformaria em uma espécie de disco-manifesto — foi lançado em São Paulo, em 68, Caetano Veloso dava uma de andrógino e aparecia de boá. Cor-de-rosa. Para defender **É Proibido Proibir** (frase gravada nos muros da Sorbonne durante o movimento de maio de 68, na França), ainda Caetano, aparecia de roupas de plástico colorido, penduricalhos no pescoço e, de quebra, um **hippie** americano que promovia um **happening** no palco. O **happening** era um modismo da época e no Programa **Divino Maravilhoso** — título da canção que revelaria uma nova Gal Costa, até então uma moça tímida, transmitido pela TV Tupi, acontecia o diabo: organizavam-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava **Ora Pro Nobis**; Caetano apresentava música de Natal com um revólver apontado para a platéia. Até mesmo um velório chegou a ser organizado quando Os Mutantes — de que Rita Lee fazia parte com Arnaldo e Sérgio Dias — descerraram uma placa com o epitáfio: **Aqui jaz o tropicalismo**. A sepultura fica num lugar indeterminado — que não é de estranhar. Afinal, os seus pais defendiam a tese do sem lenço e documento, embora não tenha sido esse lema que entornou o caldo (CARVALHO, 18 out. 1975, p. 80, grifos do original).

O segundo álbum solo e quarto de carreira, *Caetano Veloso*, de 1969, apresentava uma capa com o extremo oposto do álbum de 1968. Se em 1968 Rogério Duarte usou de elementos *kitsch* e psicodélicos, em 1969 Caetano mostrou uma faceta minimalista com uma capa totalmente branca com sua assinatura em tinta preta no centro, conhecido como o seu “álbum branco”, uma referência ao álbum *The Beatles*, de 1968. Entre um álbum e outro, ocorreu um evento histórico responsável por essa e outras mudanças de rota dos tropicalistas: o Ato Institucional n.º 5 foi decretado em 13 de dezembro 1968. Logo após, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que já vinham sendo alvo de perseguição pelo regime, foram presos.

O capítulo sobre a prisão, do livro *Verdade Tropical* escrito por Caetano Veloso, misto de memórias e ensaios críticos, levou o título de “Narciso em Férias”. Inspirado no livro *Este lado do Paraíso* (1920), de F. Scott Fitzgerald, “se deve ao fato de que o escritor ficou sem ver

o próprio rosto no espelho durante todo o período em que esteve preso, o que, provavelmente, contribuiu para a percepção de que a única realidade existente era a do cárcere” (FRÁGUAS, 2022, p. 24). Durante a prisão, Caetano teve seus cabelos raspados e o regime militar classificou sua música como “subversiva e desvirilizante” (NARCISO..., 2020). Esteve cinquenta e quatro dias no cárcere e quatro meses em prisão domiciliar.

Proibidos de veicular suas imagens e avisados de que deveriam se retirar do país, Caetano Veloso e Gilberto Gil promoveram um show de despedida em Salvador, chamado *Barra 69*. A gravadora Philips produziu um álbum de cada um antes que se fossem, ambos sem fotografias dos artistas na capa. Enquanto Caetano optou pela capa em branco, Gilberto Gil usou rabiscos a caneta para compor uma cruz, cercada de escritos. Impedidos de sair de Salvador, ambos gravaram as vozes de seus discos e Rogério Duprat sobrepôs, depois, os instrumentos em estúdio, em São Paulo. Pela primeira vez, Caetano cantou canções em inglês, mesclando ritmos tipicamente brasileiros e melancolia, com inspirações de The Beatles e Jimi Hendrix. Das doze faixas do álbum, duas são em inglês: “*The Empty Boat*” e “*Lost in the Paradise*”. O tema náutico, a dissociação, o não pertencimento e a solidão são objetos para a maioria das canções em que o eu lírico parece estar à deriva. Mesmo nas canções mais alegres, o tom de voz Caetano é melancólico (FRÁGUAS, 2022).

A canção “*Lost in the Paradise*” começa com levada bossa nova que lembra “Garota de Ipanema”, e torna-se psicodélica, fechando com guitarras distorcidas. Na letra, o eu lírico recusa ajuda e só pede que possa dizer seu nome:

I am the sun, the darkness / My name is green wave death, salt / South America's my name / World is my name, my size / And honor my name / Hear my / My little grasshopper airplane / Cannot fly very high / Don't help me, my love / My brother, my girl / Just tell her name / Just let me say who am I / Don't help me, my love / My brother, my girl / Just tell her name / Just let me say who am I (VELOSO, 1969)⁷⁹

No exílio surgiu o disco *Caetano Veloso*, de 1971, gravado no Chappell's Studios de Londres, por meio do produtor musical Ralph Mace. Na capa, Caetano Veloso volta a aparecer, com uma fotografia de frente, focando em seu rosto. Vestindo um grosso casaco de pele, o qual aperta junto ao corpo num sinal de frio, Caetano aparece com os cabelos crescidos e um cavanhaque. O que impressiona é sua fisionomia abatida e seu olhar fundo, com olhos que parecem cansados. Ao fundo, desfocado, um pedaço de um céu azul pálido. O conjunto da foto

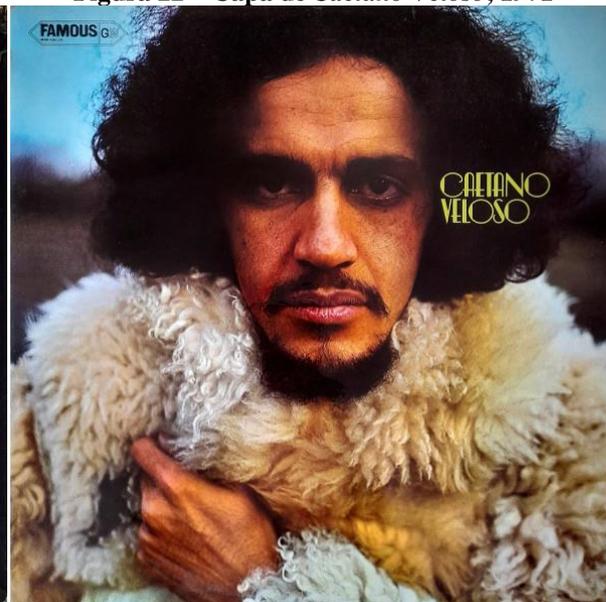
⁷⁹ “Eu sou o sol, a escuridão / Meu nome é onda verde morte, sal / América do Sul é meu nome / Mundo é meu nome, meu tamanho / E honro meu nome / Ouça meu / Meu pequeno avião gafanhoto / Não posso voar muito alto / Não me ajude, meu amor / Meu irmão, minha garota / Apenas diga o nome dela / Apenas deixe-me dizer quem sou eu / Não me ajude, meu amor / Meu irmão, minha garota / Apenas diga o nome dela / Apenas deixe-me dizer Quem sou eu” (VELOSO, 1969, tradução nossa).

de capa imprime o frio londrino e a melancolia do exílio. Das sete canções do disco, seis são composições de Caetano em inglês, com um cover de “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, fechando o disco. Algumas das canções em inglês possuem versos esparsos em português, como “*If You Hold a Stone*”, que possui o coro de “*Marinheiro Só*” – do disco anterior – e, após a metade, as músicas se fundem numa só.

Figura 21 – Contracapa de *Caetano Veloso*, 1971



Figura 22 – Capa de *Caetano Veloso*, 1971



Fonte: IMMUB. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/4877917-Caetano-Veloso-Caetano-Veloso-. Acesso em: 02 abr. 2022.

Em 1971, no início do ano, Caetano Veloso retornou ao Brasil a pedido de amigos e familiares para assistir à missa de aniversário de quarenta anos de casamento de seus pais. Sua chegada acendeu um alerta entre os militares, que o levaram à força do aeroporto e o submeteram a interrogatório. Exigiam, entre outras coisas, que Caetano Veloso escrevesse uma música em apoio à rodovia Transamazônica, projeto faraônico do governo Médici. Enquanto isso, o selo Pirata da gravadora Philips no Brasil, comandado por André Midani, permitiu a Nelson Motta produzir o disco ao vivo do show ocorrido no Teatro Castro Alves, em Salvador, nos dias 20 e 21 de julho de 1969. Assim, foi lançado *Barra 69: Caetano e Gil ao Vivo na Bahia*, em 1972. Na capa vermelha, uma foto de Caetano Veloso e uma de Gilberto Gil durante a apresentação. A banda que os acompanhou com os instrumentos foi Os Leif's, com Pepeu Gomes na guitarra, Jorginho Gomes na bateria, Carlinhos Gomes no baixo e Leif Erickson Lico na guitarra.

Ainda em 1972, Caetano lançou o álbum *Transa*. A palavra que dá nome ao álbum, na época do chamado “desbunde” no Brasil, era uma das gírias polissêmicas mais usadas. Não eram raras as vezes em que aparecia nos jornais, principalmente n’*O Pasquim*, cuja linha

editorial privilegiava uma escrita mais coloquial. “Transa”, na maioria das vezes, não possuía o significado de relação sexual que possui atualmente. Servia tanto como verbo quanto como substantivo, e seu sentido estava mais próximo de encontros, projetos em elaboração conjunta, acordos, negociações, algo que estivesse em processo de construção. Não era, certamente, a “transa-amazônica” que o regime militar esperava. A embalagem do álbum tornou-se icônica: o projeto gráfico tridimensional criado por Álvaro Guimarães foi pensado para ser um “discobjeto”. Uma foto em preto e branco de Caetano Veloso ao microfone ocupa menos de um terço da capa, com seu nome logo abaixo; o restante está preenchido pela cor vermelha. Quando aberta, a capa do disco forma uma pirâmide, com fotografias e detalhes elaborados.

Além da composição material, o conteúdo de *Transa* também foi consagrado pelo público e pela crítica, aumentando as expectativas sobre a qualidade musical que se esperava de Caetano Veloso dali em diante. O álbum foi gravado em Londres, mas a prensagem saiu pela Philips apenas no Brasil, quando Caetano retornou do exílio, o que ocorreu no início de 1972. Das sete canções, cinco são em inglês. Também os shows de *Transa* ocorreram quando Caetano voltou do exílio. De volta ao Brasil, tirou a barba que havia deixado crescer em Londres, mas manteve os longos cabelos cacheados. Para o show, vestiu uma blusa de babados lastex que deixava seu umbigo à mostra e uma calça brilhante de cetim em cintura baixa. Como 1972 foi um ano produtivo musicalmente, em novembro, Caetano Veloso e Chico Buarque, acompanhados do grupo MPB-4, fizeram um show no Teatro Castro Alves, em Salvador, lançado em disco logo em seguida: *Caetano e Chico – Juntos e ao Vivo*. No mesmo ano, Caetano começou a preparar ainda mais um álbum.

8.1 ARAÇÁ AZUL⁸⁰: UM DISCO PARA ENTENDIDOS

Em 1972, retornando do exílio, Caetano Veloso se livrou do frio londrino e dos casacos pesados. Abraçou o calor baiano e, em um forte contraste com o disco de 1971, se despiu para a capa do disco do ano seguinte. Lançou, no início de 1973, um álbum experimental que foi considerado pela crítica como diferente de tudo o que o precedeu. Se os seus trabalhos anteriores já eram consagrados pelos críticos e pelo público e agradavam a muitos, dessa vez sua abrangência foi reduzida: “Caetano Veloso gravara, em 1972, ‘um disco para entendidos’, *Araçá azul*, e, à vista da foto que consta da capa – com o artista metido numa sunga sumaríssima –, muita gente certamente se horrorizaria com seu ar pouco másculo, de resto reforçado pelas imagens que povoam o encarte” (PARANHOS, 2019, p. 11).

⁸⁰ Título do álbum e da canção composta por Caetano Veloso, lançados em 1973.

Se se tratava de um disco “para entendidos”, o jornal *O Fluminense* lançou a seguinte nota escrita pelo apresentador Chacrinha, curta e direta, na coluna “Chacrinha se comunica” informando pelo título que, na verdade, muitos “Não entenderam...”: “O novo LP do mano Caetano está na praça, provocando aquela discussão que é da maior palpitação. Caso seguinte: enquanto uns acham sensacional etc. e tal, outros confessam que não entenderam porque o Caetano, em vez de música, preferiu partir para experiências concretistas...” (CHACRINHA, 11 e 12 fev. 1973, p. 2).

O projeto da capa de *Araçá Azul* foi elaborado por Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. As fotografias são de Ivan Cardoso. Não há qualquer palavra ou informação escrita na capa, apenas a fotografia e, camuflado, o logotipo da gravadora Philips. O título e o nome do artista, bem como o logotipo da gravadora novamente, aparecem na contracapa. No encarte, recheado de fotografias de Caetano em sua sunga, aparecem mais inscrições: o título *Araçá Azul*, no canto superior esquerdo e, na extremidade superior ao centro, os dizeres “um disco para entendidos” e, logo abaixo, em letras vermelhas: “bolanieve-herminia silva-clementina de jesus-dinailton-d.morena-”. Na extremidade inferior, em letras verdes sobre uma faixa amarela, estão os nomes das canções e as respectivas informações.

Tal como um Narciso renovado admirando seu reflexo n’água depois de tempos conturbados, Caetano olha-se pelo espelho posto abaixo de sua cintura, segurado por alguém que só se observa um pé, um pedaço da bermuda preta e um vislumbre da cintura. O espelho é oval, de moldura branca. Em primeiro plano, o contorno da barriga e uma tira da sunga de Caetano é tudo dele que vemos fora do espelho. Uma parte de sua coxa, a sunga vermelha quase completa que calculadamente omite o contorno de seus genitais, a mão direita levemente apoiada na cintura, o tronco nu e metade de seu rosto encoberto pela sombra dos cabelos compõem sua imagem. Ao fundo, folhas de palmeiras divisadas pelo céu azul.

Na contracapa, junto às informações básicas do disco, uma foto de um araçá azul, pendendo sozinho de um galho da árvore sobre um fundo desfocado e também azul. O araçá é o fruto da árvore de mesmo nome, típica da Mata Atlântica, e que ocorre em toda a costa brasileira. Comparando com as demais fotos do encarte, a narrativa apresentada faz sentido, uma vez que Caetano está em ambiente costeiro. São diversos os tipos existentes de araçá, como o araçá-amarelo, o araçá-vermelho, o araçá-roxo, mas um araçá azul é algo que não existe na natureza. O trabalho gráfico usado na arte da capa é que transformou o araçá em azul, artificialmente. Assim, o disco traz elementos da natureza, mas, ao mesmo tempo, sobrepõe a ela elementos fantasiosos. Peter Dietrich (2003) levanta a etimologia da palavra em tupi e outros significados em latim:

Figura 23 – Contracapa de *Araçá Azul* de Caetano Veloso, 1973

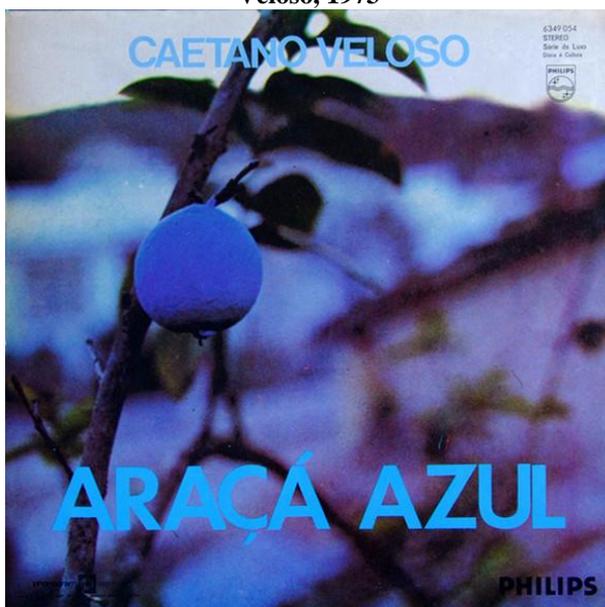
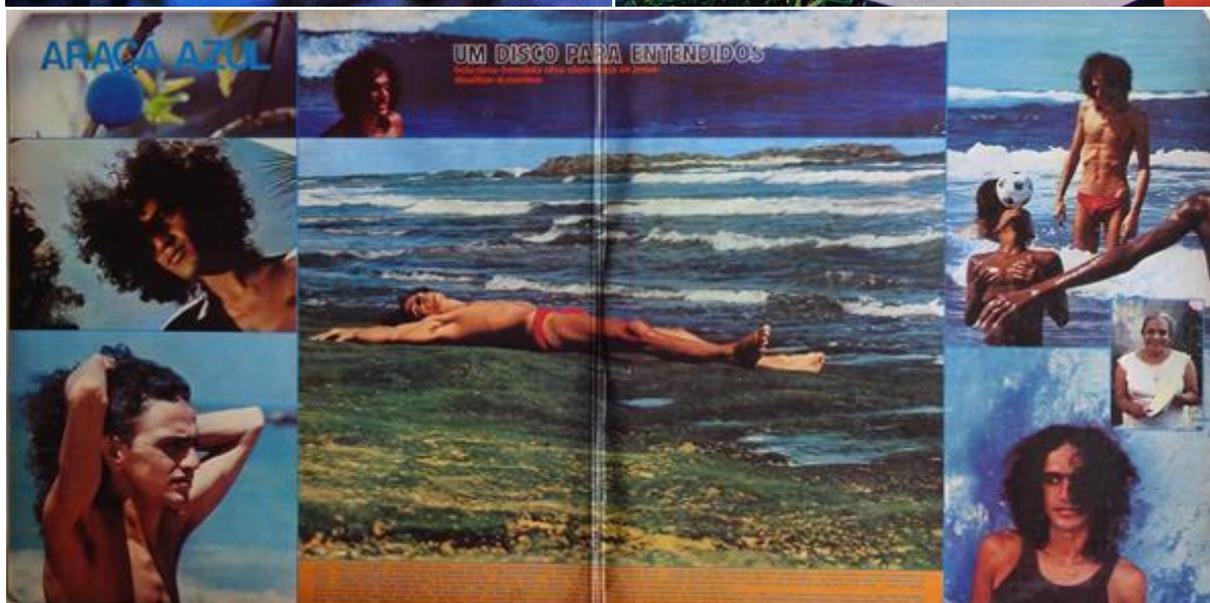
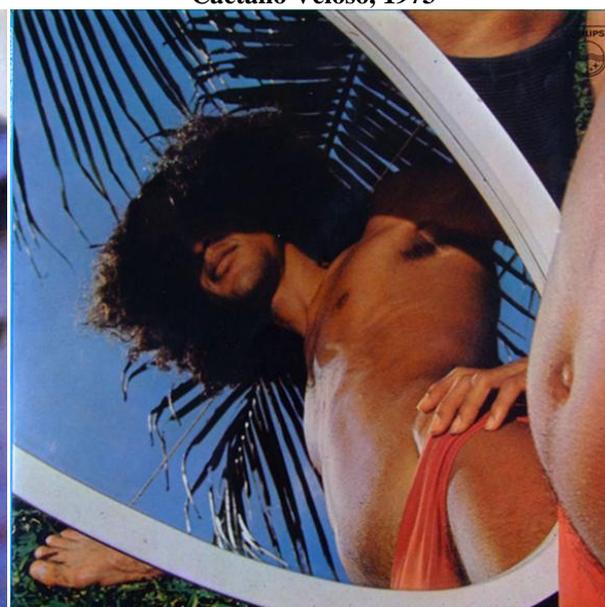


Figura 24 – Capa e encartes de *Araçá Azul* de Caetano Veloso, 1973



VOLTA MEU BEM
(Caetano Veloso)

vou te voltar pra te ver
tudo que tem, vida
e pra não me dar bem
e pra não me dar, e vida
e pra não me dar, e vida

CHAMO E CANELA
(Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

eu quero quem sempre
eu quero quem sempre
eu quero quem sempre
eu quero quem sempre
eu quero quem sempre

TU ME ACOSTUMASTE
(Caetano Veloso)

tu me acostumaste
a não me ver
a não me ver
a não me ver
a não me ver
a não me ver

OL MISTEROSO
(Caetano Veloso e Suzanir)

ol ol misterioso
ol ol misterioso
ol ol misterioso
ol ol misterioso
ol ol misterioso

DE PALAVRA EM PALAVRA
(Caetano Veloso)

QUERO ESSA MULHER ASSIM MESMO
(Milton Nascimento)

quero essa mulher assim mesmo
quero essa mulher assim mesmo

SUGAR CANE FIELDS FOREVER
(Caetano Veloso)

eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero

JULIA MORENO
(Caetano Veloso)

eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero

EPICO
(Caetano Veloso)

é bonito
é bonito
é bonito
é bonito
é bonito

ARACÁ BLUE
(Caetano Veloso)

eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero
eu quero eu quero

LISTA 1

1. VOLTA MEU BEM - com ESTY OLIVEIRA (1:50)
2. DE CONVERSA - Caetano Veloso (2:40)
3. CHAMO E CANELA - Milton Nascimento/Ronaldo Bastos (2:50)
4. TU ME ACOSTUMASTE - Caetano Veloso (2:40)
5. DE PALAVRA EM PALAVRA - Caetano Veloso (2:15)
6. DE CARIÓTIPO - Caetano Veloso (2:15)
7. EU QUERO ESSA MULHER - Milton Nascimento/Esty Oliveira (2:40)

LISTA 2

1. QUERO ESSA MULHER ASSIM MESMO - Milton Nascimento (2:40)
2. JULIA MORENO - Caetano Veloso (2:15)
3. EPICO - Caetano Veloso (2:15)
4. SUGAR CANE FIELDS FOREVER - Caetano Veloso (2:15)

POEMAS

POEMA - TERNURA
Caetano Veloso, Caetano Veloso
POEMA - TERNURA
Caetano Veloso, Caetano Veloso
POEMA - TERNURA
Caetano Veloso, Caetano Veloso
POEMA - TERNURA
Caetano Veloso, Caetano Veloso

Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/272805-Caetano-Veloso-Ara%C3%A7%C3%A1-Azul. Acesso em: 02 abr. 2022.

A palavra “araçá” vem do tupi-guarani (ara+çá). Em tupi, “ara” pode significar arara ou dia. Em latim, a mesma palavra “ara” tem outros significados. “Ara é um lugar reservado ao sacrifício, e também a pedra sobre a qual o sacerdote estende o corporal e coloca o cálice e a hóstia, para celebrar a missa. “Ara da cruz” é a cruz em que Jesus Cristo foi crucificado. Ao mesmo tempo, “ara” representa uma identidade nacional, e um lugar sagrado (DIETRICH, 2003, p. 47).

Fazendo uma análise semiótica do álbum *Araçá Azul*, Peter Dietrich identifica os componentes em torno da imagem da barriga de Caetano. Primeiro, está o destaque do umbigo, remetendo aos “elementos de origem”, como o nascimento. Em seguida, o tema do homem grávido, aqui relacionado com o processo de criação.

Circundando o elemento principal, temos três elementos secundários que caracterizam a fragmentação da imagem refletida. O que ocupa maior proporção é a imagem do abdômen do ator, no lado direito. É esta a imagem que está em primeiro plano, e a montagem leva a crer que esta é a imagem que dá origem à imagem refletida. São dois os componentes que podem ser destacados dessa imagem: o umbigo e a gestação. O destaque para o umbigo, cicatriz deixada pela queda do cordão umbilical, remete à ligação com os *elementos de origem*. A gestação é metáfora do *processo de criação*, ou ainda, da criação em estado embrionário. Com essa imagem, Caetano circunscreve um espaço dotado de historicidade, onde convivem tanto sua obra como sua origem. Além disso, a gestação reforça a idéia de projeto em andamento, de processo. Desta maneira, o compositor está refletindo não só sobre a sua individualidade, mas também sobre a sua obra – e ambas nos são apresentadas pela imagem refletida no espelho. É interessante o efeito de sentido criado por esse paradoxo: ao mesmo tempo em que Caetano exhibe o seu interior despido, sua essência só nos é apresentada a partir da sua imagem refletida, provocando um efeito de revelação e, ao mesmo tempo, de mistério (DIETRICH, 2003, p. 40-41, grifos do original).

O tema do homem grávido aparece historicamente como um dos que estão relacionados com a androginia, sendo a própria gravidez masculina um sinal de androginia. Estar grávido, nesse caso, não significa que Caetano trocou de lugar com uma mulher, mas sim que está passando por um processo criativo intenso gerado em suas entranhas, o qual em breve irá parir. Se o filho desse processo é o próprio *Araçá Azul* é algo que não fica claro. Por outro, marcou na carreira de Caetano um momento de ruptura, uma quebra de expectativas, em que Caetano rompeu o cordão umbilical pelo qual alimentava seus fãs e causou-lhes o primeiro trauma de separação. O renascimento foi do próprio artista, buscando se reinventar e se redescobrir por meio dos sons.

No encarte, a fotografia central chama atenção pelo seu tamanho e pela cena. Ocupando mais de metade do espaço, a fotografia mostra Caetano estirado ao chão, com os braços abertos e o rosto levemente tombado para o lado sobre a grama. Os pés parecem pender, apesar de apoiados, e a palma da mão direita – única visível – volta-se para baixo, tocando o chão. Seu corpo magro e nu está vestido apenas com a mesma sunga vermelha. Dietrich observa na imagem mais uma referência cristã: “Caetano aparece deitado na praia, de braços abertos, como que crucificado” (DIETRICH, 2003, p. 45). Se há religiosidade na obra, não é, entretanto, um

cristianismo ortodoxo. Ao fundo de Caetano deitado, vê-se as ondas do mar acentuando a horizontalidade da composição: “Caetano está alinhado com os elementos naturais que formam a sua paisagem de origem” (DIETRICH, 2003, p. 49).

Em entrevista de José Ramos Tinhorão⁸¹ ao jornal *O Pasquim* em 1973 surgiu, no meio do assunto, o disco de Caetano. Tinhorão explicava sua implicância com o homem de classe média e suas expectativas de ascensão social – que não se realizarão – bem como sua falta de reconhecimento social com a população mais pobre, sua realização pessoal baseada na posse de bens materiais e suas angústias pela incapacidade de alcançar suas ambições maiores, fatores que o levariam a procurar um psicanalista. Tinhorão seguia esse raciocínio quando interferiu, de maneira ácida, Sérgio Augusto, um dos entrevistadores, com a pergunta: “Ou então [o homem de classe média] deita numa praia da Bahia e grava um elepê chamado *Araçá Azul*. É isso que você quer dizer?”, incitando a crítica.

TINHORÃO – Ele está se referindo ao último disco de Caetano Veloso lançado pela Philips. O disco é muito engraçado, porque, você abre, é um tipo de álbum, e está escrito assim: “Um disco para entendidos”. Ora, os entendidos, se eu bem entendo, tem duas acepções. Tem aquela velha acepção da palavra “entendido”, que é o conhecedor de alguma coisa; e tem aquela outra da gíria...

Millôr – O expert específico.

TINHORÃO – Então, eu estou muito curioso para saber quanto a Philips vai vender, para aferir estatisticamente quantos entendidos o Brasil tem.

Jaguar – Deveria ser um disco para enrustidos.

Ivan Lessa – Entendido é aquele cara que ainda não se definiu como passivo nem como ativo, mas que já pratica (CABRAL, 1973, p. 10).

E voltaram a discutir a classe média, após essa pausa para esclarecer o que entendiam por “entendidos”. Sérgio Augusto intencionava fazer com que Tinhorão associasse Caetano Veloso à crítica de classe média que estava tecendo, com Caetano sendo um exemplo da descrição. Augusto, com isso, intentava dizer que o produto musical *Araçá Azul* era fruto de um homem de classe média, cujas preocupações materiais já supridas o faziam procurar assuntos supérfluos para se preocupar, como compor um disco experimental à beira-mar, sem

⁸¹ Na introdução da entrevista, o autor e um dos escritores d’*O Pasquim*, Sérgio Cabral, apresenta quem é o entrevistado da semana, José Ramos Tinhorão. Como jornalista e crítico, também Tinhorão não foi isentado de ser criticado muitas vezes por suas resenhas. Por isso, *O Pasquim* apresenta as suas breves excusas: “Se o leitor se der ao trabalho de dar uma olhada na coleção d’O PASQUIM, verificará que José Ramos Tinhorão já foi citado várias vezes não só por entrevistados como por colaboradores, sempre como um sujeito ranheta e sectário. Pode ter acontecido até de um leitor ter perguntado a outro quem era o Tinhorão e receber como resposta a informação de se tratava de ‘um velho que escreve uns livros’.

Tudo errado, meu chapa. E o erro vem do fato de que Tinhorão sempre foi julgado pelo supérfluo e nunca pelo fundamental: ele é, na verdade, um grande historiador, um redator admirável, um estudioso que vê com lucidez as coisas da cultura brasileira e, sobretudo, um camarada muito honesto. O problema é que tomou partido – o da cultura popular – e isso irrita muita gente, principalmente os preocupados com os supérfluos da vida. É verdade também que, às vezes, comete suas injustiças, o que fica por conta daquilo que o poeta Ferreira Gullar lhe acusou certa vez: a falta de um certo molejo dialético” (CABRAL, 1973, p. 9).

qualquer compromisso com a materialidade histórica. Tinhorão embarcou no assunto Caetano, mas como outro tema, e não confirmou a provocação de Sérgio Augusto. Este, entretanto, voltou a nomear o *Araçá Azul* outras vezes n’*O Pasquim*, demonstrando seu desapontamento com o álbum. Exemplo disso é a nota que publicou na edição seguinte do jornal com o título “Tu (no) me acostumaste”: “Gosto muito das músicas de Caetano, sou melômano e tenho excelente ouvido. Ouvi ‘O Araçá azul’ e cheguei à seguinte conclusão: não sou um entendido. Nos dois sentidos. Perdão, Julio Hungria. Perdão, Oscar Wilde. – (Sérgio Augusto)”⁸² (AUGUSTO, 1973, p. 26).

Julio Hungria, produtor musical da gravadora Philips e jornalista d’*O Pasquim*, foi quem primeiro mencionou *Araçá Azul* no jornal como mais um exemplo de “retorno ao passado” da música brasileira nesse início da década de 1970.

Nostalgia – um fenômeno reconhecido e não só no Brasil nesses primeiros anos 70 – se confunde, então, com a volta consciente ao passado. Não só se confunde – uma coisa se mistura a outra e não há mesmo porque muito distinguir, quando a nostalgia é saudavelmente acompanhada, nessa visita, pelo interesse da busca da informação (Caetano, desde o show de um ano antes no João Caetano – a volta definitiva ao Brasil – até o recente LP para a Phonogram – *Araçá Azul* é uma nova busca do inquieto artista – não fez outra coisa do que, principalmente, visitar o repertório brasileiro do passado, especialmente o até hoje sempre marginalizado repertório dos anos 40) (HUNGRIA, 1973, p. 15).

A nostalgia e o retorno ao passado estão, no texto de Hungria, no sentido musical. Trata-se de buscar na história da música brasileira inspiração para novas composições. Mas o retorno ao passado apareceu como uma preocupação no texto de Valdemar Zuzman, quando propôs sua reflexão sobre “O Renascer da Juventude” no *Jornal do Brasil*, em 29 de abril de 1973. Zuzman defendia a tese de que a juventude do início dos anos 1970 seria marcada pela regressão, da qual uma das características é a androginia. A nostalgia, para os críticos do comportamento da juventude, poderia parecer um sintoma patológico de retorno a estágios menos desenvolvidos da sociedade. Para os saudosistas apreciadores da música, a nostalgia era uma característica a ser valorizada, para “resgatar” um tempo passado em que tudo era bom, ou assim lhes parecia. Para os críticos musicais, a depender da forma de se utilizar, a nostalgia parecia indicar falta de novidade. Caetano, em *Araçá Azul*, não estava preocupado com nenhum deles. Sua intenção era fazer um disco, antes de tudo, para si mesmo (VELOSO, 1997).

⁸² O escritor Oscar Wilde é mencionado como o exemplo que Sérgio Augusto tem de “entendido”, no sentido de homossexual. Provavelmente por ser o homossexual mais conhecido, por conta de sua história trágica em torno de seus romances proibidos, e por ser um grande escritor – tendo escrito *O Retrato de Dorian Gray* –, Wilde tornou-se a referência mais comum de homossexualidade quando se queria mencionar o assunto sem, de fato, mencionar o assunto. A homossexualidade fica subentendida no contexto, mas, ao não dizer as palavras exatas, há uma certa autocensura, pois o tema era ainda um tabu.

A repercussão do disco tomou proporções não imaginadas pelo seu autor. Que não fosse popular nem sucesso de vendas já era esperado, mas que se tornasse uma referência, não. “Araçá azul” tornou-se, por um tempo, uma expressão popular: “Pra mim tu é meio chegado a um araçá azul, certo meu boneco?” (AS CARTAS, 1973, p. 2). Nesta frase, por ser antecedido da expressão “tu é chegado”, subentende-se que o autor desconfia da homossexualidade de seu interlocutor. Em outra entrevista d’*O Pasquim*, dessa vez com Guilherme Araújo, “o dono do Araçá Azul (e do Gil, Caetano e Gal)”, discutiu-se:

Ezequiel Neves – Vocês falaram aí de Carmem Miranda e eu me lembrei de uma coisa que eu queria perguntar pra você: é verdade que quando chegou em Londres, você foi procurado pelo David Bowie, então um quase desconhecido, e ele pediu para você trabalhar com ele, transformá-lo numa Carmem Miranda inglesa?

(*Novo tumulto. Julio Hungria explica que se trata de um dos artistas do elenco do rock bissexual, Ivan Lessa pergunta o que é bissexual e Sérgio Augusto explica que é uma fruta parecida com o Araçá Azul.*)

GUILHERME – Olha, não é verdade. De fato houve uma sondagem do empresário do David Bowie mas eu não estava interessado. Eu estava querendo era abrir caminho para Caetano e Gil (HUNGRIA, 1973, p. 13).

Araçá Azul apareceu, nesse ano de 1973, também em muitos outros contextos, alguns não diretamente relacionados ao questionamento da sexualidade. Tornou-se uma espécie de piada comum àquilo que fosse incomum, experimental, não ortodoxo, diferente e até mesmo incômodo. Em vários textos de jornais é difícil até mesmo entender o que o autor está tentando dizer com o uso da expressão, mesmo compreendendo o contexto do conjunto do texto⁸³. Como disse Robert Darnton em *O Grande Massacre de Gatos* – guardadas as diferenças de temas e momentos históricos –, o humor se perdeu com a distância temporal e, principalmente, cultural:

(...) os antropólogos descobriram que as melhores vias de acesso, numa tentativa para penetrar uma cultura estranha, podem ser aquelas em que ela parece mais opaca. Quando se percebe que não se está entendendo alguma coisa – uma piada, um provérbio, uma cerimônia – particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, a fim de decifrá-lo (DARNTON, 1988, p. 106).

Se hoje tem-se um estranhamento com o que queriam dizer os conteúdos que comentavam o *Araçá Azul*, pode-se dizer que, em contrapartida, o disco provocou semelhante estranhamento em seu próprio momento histórico. Com duração de um minuto e vinte segundos, a última canção que dava nome ao disco, a “Araçá Azul”, não pretendia esclarecer as questões que colocara: “É sonho-segredo / Não é segredo / Araçá azul fica sendo / O nome mais belo do medo / Com fé em Deus / Eu não vou morrer tão cedo / Araçá azul é brinquedo”.

⁸³ Por exemplo, o uso da expressão na frase “Mas todo mundo sabe que deve ter algum araçá azul na história”, em meio a um texto de conteúdo político escrito por Sérgio Augusto n’*O Pasquim*. No caso, a expressão é comparável a ter algo errado, algum detalhe não contado ou algo destoante que ainda está oculto.

8.2 JÓIA⁸⁴: O SEXO DOS ANJOS

A capa do álbum *Jóia* (1975), de Caetano Veloso, carrega forte semelhança com o álbum *Two Virgins* de John Lennon e Yoko Ono, tendo Caetano explicitamente se inspirado no disco do ex-Beatle. Tal como o álbum de John e Yoko, a imagem da capa de Caetano faz uma alusão à androginia primordial com o primeiro homem e a primeira mulher segundo os textos bíblicos. Na foto, Caetano e Dedé Gadelha, sua primeira esposa, posam nus, com a presença de seu filho Moreno Veloso também nu, elemento que não está presente no álbum de Lennon. A capa foi, entretanto, encoberta com algumas pombas brancas voando – seria o Espírito Santo? A ave de Oxalá ligando o céu e a terra? Ou um símbolo da paz? – com as asas abertas, acima de onde estariam seus genitais. O único que se vê todo nu é Moreno, a criança.

Figura 25 – Contracapa de *Jóia*, 1975

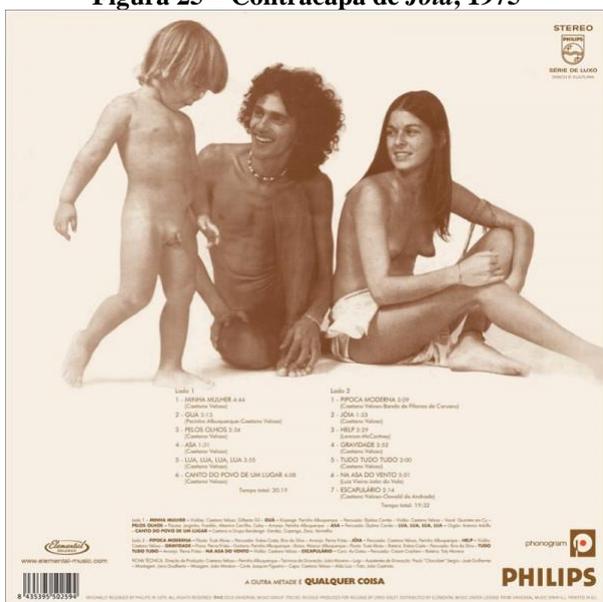
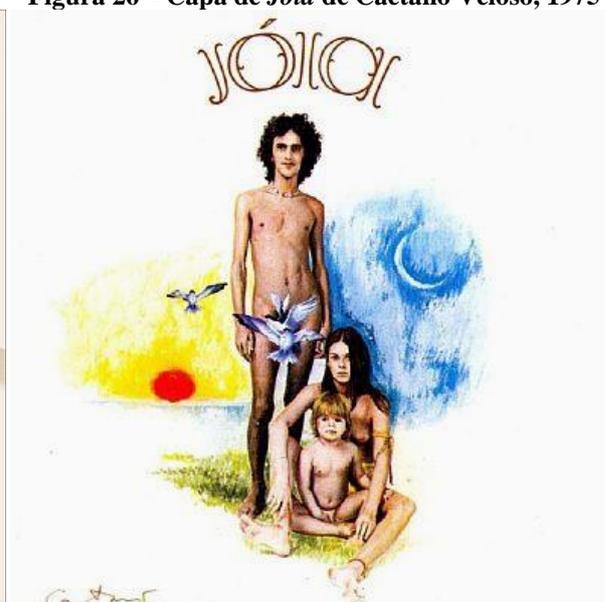


Figura 26 – Capa de *Jóia* de Caetano Veloso, 1975



Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/joia>. Acesso em: 15 jul. 2021.

A capa usa um estilo de pintura para colorir a imagem, dando uma sensação vivaz de ser menos real que uma fotografia em cores, de ser um desenho idílico a lápis de cor. Nelson Motta escreveu uma nota no jornal *O Globo* com o trocadilho do título “Capa sem capa”, referindo-se à capa do álbum em que a família aparece nua, “sem capa”. No pequeno texto, comenta o processo criativo de Caetano enquanto fazia suas ilustrações, preparando para o lançamento do LP.

Capa sem capa

Terminadas as gravações de seu próximo Lp, que a Phonogran vai lançar em breve, Caetano Veloso tem se dedicado a pintar e criar mil transações visuais para a capa

⁸⁴ Título da canção e álbum lançados por Caetano Veloso, 1975.

deste referido disco. Caetano está desenhando em cima de fotos dele, sua mulher Dedé e do filhote Moreno, inteiramente nus. Para os “vouyeurs” mais afoitos contudo, é preciso avisar que a peladisse do compositor e sua família é absolutamente discreta, sutil e artisticamente encoberta pelos desenhos que Caetano está fazendo no momento (MOTTA, 15 maio 1975, n. p.).

Motta (1975) adverte que, apesar de nus, nem tudo seria mostrado. Caetano confirma que a fotografia original em preto e branco foi colorida a lápis de cor por ele mesmo, precavendo-se da repercussão que teria e tentando evitar, com esse subterfúgio, a censura:

A capa do disco *Jóia* me trouxe alguns problemas com a censura. Fizemos a foto — eu, Dedé e Moreno —, eu e Moreno nus e Dedé usando uma saia de pano cru. Usei a fotografia e pinteí em cima com lápis de cor. Pedi ao artista da gravadora para desenhar um pássaro, a ser colocado em cima do meu sexo, para não ficar com a genitália exposta (VELOSO, 2002, p. 46).

Assim, acrescentou com as cores amarelo e laranja o sol se pondo do seu lado direito e, com a cor azul, a lua crescente do seu lado esquerdo. Abaixo, acrescentou um trecho de grama, apenas o suficiente para insinuar um chão. E os detalhes das cores e sombreamentos dos corpos foram coloridos com variações de tons de pele e cabelos. Quanto à pomba, Caetano não relata se há um sentido especial para ele, mas diz que foi um pedido que fez à gravadora de que se desenhasse um pássaro para ocultar sua nudez e deixar a foto menos explícita.

Na contracapa, sem as cores e com a fotografia em preto e branco como foi originalmente tirada durante a sequência de fotos que fizeram para o disco, Caetano e sua esposa aparecem sentados, ainda nus, dessa vez descobertos de pombas, porém com seus genitais cobertos pelo ângulo da foto. Moreno aparece de pé e é o único de quem a nudez não foi disfarçada. Dedé também deixa um pouco expostos os seios. A presença da criança e talvez das pombas remete a uma inocência daquele que não conhece o pecado, representada pela própria infância. Não passa também uma conotação sexual, mas uma ideia de pureza – pelas pombas, pela criança, pela nudez – e alegria compartilhadas pela família.

A presença de Moreno não consiste na simples diferenciação entre as capas de Lennon e Veloso. A criança auxilia na construção da simbologia da capa. A menção da infância produz a evocação de uma pureza e inocência infantis, prévias ao conhecimento do pecado. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020), a “[i]nfância é símbolo de inocência: é estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 358). Este estado em que se encontrava a humanidade antes da queda era o momento da existência mítica do ser andrógino. A relação da infância com a androginia está ainda justamente na indefinição do antigo problema do “sexo dos anjos”. As crianças, recém-

chegadas ao mundo material e, portanto, mais próximas do “outro mundo” do qual vieram, conservam por um tempo a inocência angelical (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020).

Caetano usa as imagens do sol e da lua na capa de seu álbum *Jóia* como símbolos da dualidade presente em suas canções. Essa dualidade está também na presença do masculino e do feminino, ele e sua esposa. “O mito do andrógino reúne, na obra de C. Veloso, o feminino e o masculino, a lua e o sol, a terra e o céu, a água e o fogo. Ele é flagrante no seu gesto e expressão, no seu estereótipo artístico, no seu comportamento e também em suas canções” (MELLO, 1993, p. 135). A lua comumente representa o princípio feminino, enquanto o sol representa o princípio masculino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020). Assim, Dedé está em contato com o lado azul onde se posiciona a lua, enquanto Caetano está em contato com o amarelo do sol. Em toda a sua obra, considerando as artes das capas e as letras das canções de seus álbuns, está presente a noção de complementaridade.

Em seu dinamismo equilibrador, as tensões e contradições evidenciadas pelas polaridades expressas nestas canções colocam frente a frente ou lado a lado símbolos e imagens antagônicas tais como: pés e mãos; cabeça e coração; masculino e feminino; vôo alto e chão; lobo e irmão; prazer e dor; bandido e herói; lua e sol; mistério e luz; direita e esquerda; vermelho e verde; pantanal e caatinga; morrer e matar, etc; e concorrem para a atualização da obra caetânica, dotadas que são de um caráter sistêmico (MELLO, 1993, p. 95).

A androginia que permeia toda a capa de Caetano se materializa em seu filho: a junção de seus corpos deram origem a um terceiro ser, este ser inocente e puro que é a criança. Assim, Moreno está em contato somente com o verde da grama da terra. Seguindo o exemplo do mito platônico, Caetano seria o filho do Sol, Dedé a filha da Lua e Moreno o filho da Terra, o ser andrógino que contém em si ambos os elementos.

Como descreveu a seguinte mistura de crítica e elegia sobre o período da Tropicália, “(...) era o tempo das resfolegantes discussões sobre a androginia do messias (seus olhares, seus trejeitos, suas roupas, horrorizando as donas-de-casa)” (MEDEIROS, 10 set. 1977, p. 2). A carta do leitor Carlos Medeiros ao *Jornal do Brasil* sobre a MPB e, principalmente, sobre Caetano Veloso, associa-o à figura do messias, condutor do movimento messiânico das massas, da “geléia geral”. A androginia tratava-se de uma característica que vinha acompanhando Caetano em sua carreira desde antes da Tropicália e não passava despercebido. Tampouco era desconhecido do próprio cantor.

Segundo informações do site do Instituto Memória Musical Brasileira sobre o disco *Jóia* (1975), “A capa original deste disco, que apresentava o artista, sua esposa e filho nus, foi proibida pela censura e recolhida às lojas logo após o lançamento. O relançamento em CD traz esta capa original”, corroborando a declaração de Caetano:

O resultado até que ficou suave e familiar, mas fizeram um escarcéu danado, recolheram os discos das lojas e até ameaçaram tirar o Moreno de nossa guarda. Tive que dar explicações a Polícia Federal, juntamente com o André Midani, que dirigia a gravadora. Disse aos censores que a idéia de capa era minha, que ela não tinha nada de ofensivo, não aparecia órgão sexual nenhum. A capa foi recolhida e tivemos que fazer outra, somente branca e com os pássaros espalhados por ela, juntamente com a minha assinatura (VELOSO, 2002, p. 46).

A censura só ocorreu, entretanto, quando os discos já haviam alcançado as lojas e muitos exemplares já tinham sido comprados. Diferentemente do que ocorreu com o *Two Virgins* de John Lennon e Yoko Ono, cuja capa original se manteve e lhe foi acrescentada uma luva, para o disco de Caetano teve que ser confeccionada nova proposta de capa para que retornasse às lojas. A nova capa aproveitou a ideia dos pássaros e adicionou três deles, azuis, bem pequenos, sobre o fundo branco da imagem. Acima, o título *Jóia*. Na contracapa, os dois pássaros que aparecem sobrepostos na capa, reaparecem, em preto e branco e ampliados.

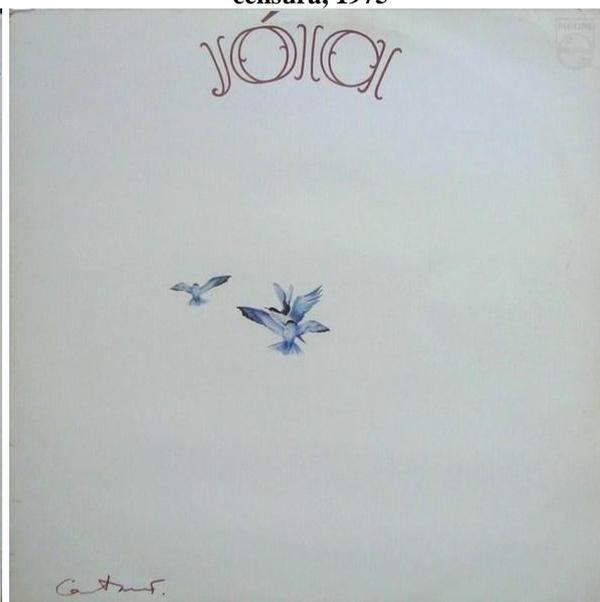
Figura 27 – Contracapa de *Jóia* de Caetano Veloso, após censura, 1975



Fonte: IMMUB. Disponível em:

<https://immub.org/album/joia>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Figura 28 – Capa de *Jóia* de Caetano Veloso, após censura, 1975



Fonte: IMMUB. Disponível em:

<https://immub.org/album/joia>. Acesso em: 15 jul. 2021.

Ao mesmo tempo do lançamento de *Jóia* (1975), Caetano lançou o álbum *Qualquer Coisa* (1975), discos sonoramente contrastantes, segundo a própria interpretação de Caetano: “As capas correspondem ao tipo das canções. **Jóia** tem mais canções minhas novas, muito simples, simplificantes, reduzidas a um sonho de pureza original. As músicas são desligadas das coisas da cidade, há um clima de paraíso terrestre” (AUTRAN, 19, ago. 1975, p. 34, grifos do original). Se em *Jóia* propunha um som mais limpo e calmo, em “Qualquer Coisa é como a capa – meu rosto em várias fotos superpostas, com roupa, com todo o peso da realidade cotidiana. Tem músicas mais longas, mais urbanas” (AUTRAN, 19, ago. 1975, p. 34) contando

com músicas de Chico Buarque, José Messias, Jorge Ben e até mesmo dos Beatles: “Os Beatles porque adoro, sempre adorei. Cantava na Record, canto em casa, muito” (AUTRAN, 19, ago. 1975, p. 34), afirmou Caetano. Junto de cada disco, a imprensa recebeu um manifesto com o título referente a cada LP como um “movimento” inventado: *Manifesto do Movimento Qualquer Coisa e Manifesto do Movimento Jóia*.

Caetano não esclareceu as motivações que o levaram a esses títulos pouco usuais para os discos gêmeos, que saíram separadamente e não em disco duplo, como o cantor fez questão. A especulação, à época, estava de em que os títulos supostamente se inspiraram em uma declaração de Gilberto Gil que dizia sobre “(...) a necessidade de se sacudir o marasmo cultural do país através de um movimento ‘qualquer coisa’. Embora um tanto difuso, o pensamento de Gil foi batizado de ‘jóia’. E, a partir daí, tudo pode ser, concomitantemente ou sucessivamente, ‘jóia’ e ‘qualquer coisa’” (COISAS..., 2 jul. 1975, p. 60). O texto do *Manifesto do Movimento Jóia*, escrito todo em letras minúsculas, fazia um jogo de palavras e cores:

Manifesto do Movimento Jóia

respeito contrito à idéia de inspiração. alegria. saber a calma para ir perder a pressa para estar. inspiração quer dizer: todo esforço em direção a esforço nenhum, nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a esforço nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum. todo esforço em direção a nenhum esforço em direção a todo esforço em direção a nenhum esforço em direção ao todo.

nenhum círculo é vicioso a ponto de impossibilitar o verde, o aparecimento do verde, a esperança do aparecimento do verde, escrevo livre da insensatez azul e do equilíbrio amarelo.

respeito contrito à idéia de inspiração. jóia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio.

inspiração: águas de março.

o sexo dos anjos. e não fazemos por menos.
(VELOSO, 1977, p. 163).

A palavra “joia”, de origem francesa, provém de “(...) *bijou* (joia) e *joyau* (gema) derivam ambas do vocábulo *joie* (fr. arc.: jóia; fr. mod.: alegria, júbilo, contentamento etc.) que é um substantivo formado do verbo francês *jouir* (gozar, desfrutar, fruir etc.)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 588), com seu campo simbólico voltando-se para o estado de alegria e o ato de fruição. A palavra foi ganhando novos significados a partir da Idade Média, “(...) quando se começa a fazer referência às mulheres de vida alegre (fr. *filles de joie*, meretrizes, prostitutas), a concupiscência e a atração recíproca dos sexos fazem com que cada um dê ao instrumento (de gozo sexual) do outro a denominação de *bijou*, ou melhor, de *Le Bijou* (A Joia),

no sentido mais anatômico e funcional do termo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 588), segundo a atribuição da cultura popular.

Mais tarde, com a ajuda da moral e do puritanismo, do mesmo modo que o fr. arc. *joie* (joia) passa a designar “o prazer da alma” (Littré), descobre-se para o *bijou* — a partir do momento em que se começa a pregar a vaidade das coisas terrenas — um novo sentido esotérico, que pode chegar até o ponto de fazer dele um substituto ou uma figuração da alma, no sentido junguiano do termo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 588-589).

Considerado julgar, o puritanismo deslocou o termo da valorização dos órgãos genitais e do prazer carnal para o “prazer da alma”, em um movimento de purificação da joia, passando-a da mundanidade para a transcendência. A associação das joias preciosas com a vaidade e a riqueza material é uma corrupção recente:

O fato de que a jóia se tenha tornado um dos símbolos da vaidade das coisas humanas e dos desejos só pode ser oriundo de uma visão degradada do símbolo. Por suas pedras preciosas, seu metal e sua forma, as jóias simbolizam o conhecimento esotérico. E, tendo como ponto de partida a *alma* junguiana, chegam a representar as riquezas desconhecidas do inconsciente. Tendem a passar do plano do conhecimento secreto ao da energia primordial: pois elas são energia e luz. Muitas lendas pretendem que as pedras preciosas nasçam na cabeça, no dente ou na saliva das serpentes (...), tal como a pérola nasce dentro da ostra. Retorna-se sempre à união dos opostos: o precioso e o terrível. No entanto, essa origem lendária indica que o brilho do diamante ou das pedras de joalheria é uma luz ctoniana, e sua dureza, uma energia que provém do mundo subterrâneo. Sob este aspecto, e apesar de sua dureza, elas evocam paixões e ternuras que têm algo de maternal e protetor, assim como a terra e a caverna (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 589).

A joia é ainda trabalho do ourives, do artesão que a manipulou e esculpiu. O *Jóia* (1975), de Caetano Veloso, é um trabalho também artesanal, desde sua concepção musical à confecção à mão da pintura da capa, transformado em produto. Une os simbolismos terrenos da relação com os genitais que, mesmo ocultados, causaram choque ao moralismo do regime, com a sua sublimação na alma pela evocação do retorno à androginia.



Figura 18 – Ney Matogrosso em performance do Secos & Molhados, c. 1975 (página anterior)

Foto: Madalena Schwartz. Fonte: IMS. Disponível em: https://ims.com.br/eventos/vamos-ver-juntos-madalena-schwartz-as-metamorfozes-2021-agosto/?utm_source=canva&utm_medium=iframe. Acesso em: 30 maio 2022.

9 SANGUE LATINO⁸⁵: ANDROGINIA ANTROPOFÁGICA

João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto nasceu em 21 de novembro de 1949 em Portugal, com uma irmã gêmea que não sobreviveu. Filho de Maria Fernanda e do jornalista e poeta João Apolinário Teixeira Pinto, ganhou, pouco depois, uma irmã. O pai, de tendência marxista e crítico ao governo ditatorial de António Salazar, foi perseguido politicamente, preso e torturado. A família exilou-se em 1963, escolhendo o Brasil como destino, pouco antes do golpe de Estado que iniciou o regime militar. Em São Paulo, João Apolinário foi empregado como jornalista do jornal *Última Hora*, onde assumiu a seção sobre artes e espetáculos como editor e escritor de crítica cultural. Em uma tentativa de resistência no âmbito cultural em seu novo país, uma vez que retornar a Portugal não era ainda uma opção, João Apolinário associou-se à Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) e articulou a mudança de rumo da associação, rebatizada de Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) para ampliá-la a outros setores e agregar novas categorias culturais, tornando-se seu presidente (ALMEIDA, 2019).

Findando a adolescência e iniciando sua vida adulta no Brasil, João Ricardo seguiu os passos do pai no jornalismo, entrando para a equipe de redação do *Última Hora*. Trabalhava ainda em outros dois empregos: na Rede Globo à tarde e na Rede Record à noite. Enquanto isso, fazia várias tentativas de colocar em prática seu sonho de viver da música, inspirado em bandas de *rock n' roll* como The Beatles e The Rolling Stones, mas também do *folk rock*, como Crosby, Stills, Nash & Young. João Ricardo e Gérson Conrad conheceram-se em 1968. Vivendo na mesma vizinhança, João frequentava o salão de jogos do prédio de Gérson, mas foi o interesse pela música que os aproximou. Gérson Conrad, nascido em 15 de abril de 1952 e o mais jovem da futura banda, possuía a técnica instrumental que faltava a João. Pertencente a uma família de músicos, Gérson estudou piano e violão clássico por anos, ainda que a contragosto, já que seu interesse era pelo *rock*.

A formação de uma banda pelos dois amigos, o embrião do Secos & Molhados, levou o nome de Trio Erick Expedição, sendo uma junção dos nomes de seus três integrantes: Eduardo, Ricardo e Conrad. Gérson, entretanto, retirou-se da banda ao completar dezoito anos e se ver obrigado a ingressar no serviço militar. Logo em seguida, em 1971, iniciou os estudos no curso de Arquitetura, o qual concluiu no final da década de 1970. João Ricardo, por outro lado, continuava a investir na música e formou uma nova banda, desta vez chamada de Secos & Molhados. O nome foi escolhido por João em uma viagem que fez a Ubatuba, onde passou em

⁸⁵ Composição de Paulo Mendonça para o primeiro disco do Secos & Molhados, 1973.

frente a uma bodega de onde pendia a placa com os dizeres “secos e molhados”, informando o tipo de produtos que vendia. Os demais membros – bem como os membros da formação consagrada – não se animaram com a ideia, mas João Ricardo fez valer sua decisão.

O Secos & Molhados estreou com sua primeira formação na casa noturna Kurtisso Negro com Fred na percussão, Antônio Carlos de Lima, o Pitoco, nos vocais, e João Ricardo no violão. A banda não vingou e se desmanchou novamente quando Pitoco, músico experimentado, saiu para gravar seu primeiro – e único – compacto solo. João, com um cabelo comprido ao estilo de John Lennon e uma clara admiração pelos Beatles, era apenas uma das peças necessárias, pois “naquela formação ainda não havia Ney Matogrosso e sua dança desestabilizadora, tampouco a pintura andrógina e os gestos desafiadores e de sexualidade difusa. Foi mais um show para dar a João Ricardo a chance de realizar experiências musicais” (ALMEIDA, 2019, p. 60). O show foi decisivo, entretanto, para que Luli⁸⁶ entrasse na configuração. Luli, carioca de passagem por São Paulo devido ao trabalho de fotógrafo de seu marido Luis Fernando Borges da Fonseca, assistiu à banda e aproximou-se de João Ricardo.

Luli relatou a Charles Gavin, em entrevista, como foi seu encontro com João Ricardo e as composições que de imediato resultaram:

Adorava Beatles, como eu adoro Beatles. E ficamos colegas. Eu ia pra casa dele, a mãe dele fazia aquelas bacalhoadas, né? Portuguesa. E a gente ficava tocando. E ele me mostrou uns roquezinhas e eu fiz umas letras. Fiz umas sete, mais ou menos... sete ou oito músicas com ele. Três foram gravadas: “O Vira”, “Fala” e depois, no segundo disco, “Toada & rock & mambo & tango e etc”. Uma bobagenzinha. As outras não chegaram a ser gravadas, porque o grupo acabou antes disso. E ele me contou dá vontade que ele tinha de fazer um trabalho, pegando poemas famosos virgula consagrados veicula que fossem de protesto social, numa época de profunda censura, em que a Censura censurava tudo. Tudo o que tivesse algum contexto social, mais político, né? E hoje em dia as pessoas não têm noção do que é censura, mas era uma barra muito pesada pra nós artistas. Era muito difícil lidar com isso. Então era uma forma de burlar a Censura. Eram poemas já publicados. E dessa forma, com um rock muito simples sobre poemas muito bons de fundo de protesto, ele queria fazer esse disco (LUHLI, 2017, p. 80-81).

Na capital paulista, João Ricardo, então com vinte e dois anos, convocou Gérson Conrad, com dezenove anos, para que retornasse a ser membro de sua banda, na qual ambos tocavam instrumentos, mas, com a saída de Pitoco, faltava-lhes um vocalista, que João insistia que tivesse voz aguda e não fosse uma mulher. Por indicação da amiga Luli, ambos deslocaram-se ao Rio de Janeiro e conheceram Ney Matogrosso, um *hippie* e ator de trinta anos que fazia artesanato. Sua voz encaixou no que imaginava João Ricardo para a banda e Ney aceitou

⁸⁶ Na época, a compositora e cantora Heloisa Orosco Borges da Fonseca assinava seu nome artístico como “Luli”, quando fazia parte da dupla Luli e Lucina. Foi apenas a partir dos anos 1990 que acrescentou um “h” e passou a assinar como “Luhli” (MARIA, 2021, p. 71).

participar, mudando-se para São Paulo meses depois, onde começaram seus shows em bares, teatros e restaurantes da vida noturna (ALMEIDA, 2019). A banda criada e batizada por João Ricardo de “Secos & Molhados” entre o final de 1972 e início de 1973 tornou-se um fenômeno nacional. Mas percorreu um caminho de horas de preparação e encontros afortunados para alcançar este feito.

9.1 DELÍRIO...⁸⁷: NEY, DE PEREIRA A MATOGROSSO

Ney de Souza Pereira nasceu no município de Bela Vista, no Mato Grosso, em 1 de agosto de 1941. Filho do 2º Sargento Antônio Matto Grosso Pereira e da descendente indígena Beita de Souza Pereira, foi o segundo dos cinco filhos do casal. Teve uma infância itinerante por conta das convocações do exército recebidas pelo pai, que inclusive serviu na Itália durante a II Guerra Mundial. Esteve em São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro e de volta a Mato Grosso antes dos dezoito anos, quando o próprio Ney se alistou para servir como soldado da Aeronáutica no Rio de Janeiro. Com isso, afastou-se dos conflitos domésticos e dos castigos impostos pelo pai, que desde a infância tentava reprimir no filho os vestígios de homossexualidade que observava. Depois de dois anos, foi liberado do serviço militar e mudou-se para o Distrito Federal com um primo, que lhe conseguiu um emprego no Hospital de Base em um laboratório de biópsias. Pouco depois, Ney mudou para a ala pediátrica, onde proporcionava um momento de diversão a crianças em tratamento.

A maior ambição de Ney para as artes era ser ator; contudo, era muito tímido nas interações sociais e inscreveu-se na Escola Brasiliense de Arte e Cultura (EBAC) para ganhar desenvoltura. O grupo de teatro para o qual entrou ensaiava para a estreia da peça “A Invasão”, de Dias Gomes, quando deu-se o golpe de 1964 e a exibição da peça foi cancelada pela censura. Ney seguiu fazendo musicais infantis em que tinha a necessidade de cantar, o que considerava uma qualidade necessária ao ator, mas não enxergava como uma profissão exclusiva. Na primeira vez em que cantou em público, Ney conta que houve uma reação de estranheza da plateia com a sua voz: “A primeira vez, eu não estava fantasiado, eu estava vestido normal, mas a minha voz eles estranharam. A minha voz eles estranharam, e uma pessoa na plateia começou a me chamar de bicha” (MATOGROSSO, 2017, p. 17). Imediatamente, Ney parou a música e enfrentou a pessoa da plateia, que não mais se manifestou. Apenas ao abrir os lábios, a sexualidade de Ney foi posta em evidência, no intuito de ofendê-lo ao usar o termo “bicha” para

⁸⁷ Composição de Gerson Conrad e Paulinho Mendonça, presente no segundo álbum *Secos & Molhados*, 1974.

denotar homossexualidade. Não havia ainda qualquer outro elemento que indicasse androginia, a não ser o timbre singular de sua voz: “Mas era a voz, apenas a voz. Porque eu não estava dançando, eu não estava fazendo nada, eu estava vestido normal, eu não estava fantasiado” (MATOGROSSO, 2017, p. 18).

Em 1966, Ney voltou ao Rio de Janeiro, onde conheceu Luli que, na época, dava aulas de música em sua garagem e reunia amigos. Ney passou a fazer peças de artesanato que vendia para sobreviver, mas que, muitas vezes, não era suficiente. Passou momentos de penúria e aderiu de vez ao estilo de vida *hippie*, podendo contar com amigos que lhe ofereciam um canto para dormir e um prato de comida quando precisava. Trabalhando também como ator, nem sempre recebia pagamento pelas exposições das peças. Luli incentivava-o a seguir com a música, com Ney ainda relutante. Participou da trilha sonora do filme *Pra quem fica... tchau!* (1971), com roteiro e direção de Reginaldo Faria, sua primeira gravação profissional⁸⁸. Quando João Ricardo e Gérson Conrad chegaram ao Rio de Janeiro após viajar uma noite inteira para encontrá-lo, Ney aceitou a proposta e mudou-se para São Paulo meses depois, com a apresentação da peça, tendo conciliado o teatro com os ensaios da banda por mais um ano.

Quanto ao nome artístico, que até então se resumia a “Ney” ou “Neyzinho” foi decidido em um momento quase ritualístico de passagem para a nova vida. Ney e seus amigos passaram dias no litoral de Búzios sob o efeito de LSD e conversavam sobre os rumos que tomariam. O nome de Ney não era impactante o suficiente, achavam os amigos, que recusaram “Ney de Souza” e “Ney Pereira” como opções. Sugeriram que um exemplo de nome forte era o de Cláudio Tovar e, portanto, ele deveria trocar de nome com Ney. Sob o efeito do ácido, a ideia pareceu aterrorizadora a Tovar, como se junto do nome lhe roubassem a identidade, e recusou-se. De fato, Tovar precisou de seu nome quando, depois dali, integrou o grupo teatral Dzi Croquettes (ALMEIDA, 2019). A Ney, sugeriram usar o sobrenome de seu pai, Matto Grosso, inventado pelo avô para nomear os filhos em homenagem ao território fronteiro e conflituoso que os acolheu no centro-oeste brasileiro (MARIA, 2021).

Ninguém no Rio, em Brasília ou em São Paulo falava do Centro-Oeste até aquele início dos anos 1970 e, por alguma razão, Ney sentiu que poderia fazer as pessoas olharem para o outro Brasil. Mais até, Matogrosso representava não um nome, mas um estado de coisas. Era selvagem, indígena e místico, algo que poderia defini-lo e explicar a sua facilidade de abrir portas para tudo o que não parecesse ser deste mundo (MARIA, 2021, p. 98).

Pelas águas de Búzios e pelo ácido, estava batizado Ney Matogrosso.

⁸⁸ Na trilha sonora do mesmo filme, *Pra quem fica... tchau!* (1971), constam as canções “O Burro Cor de Rosa”, escrita por Luiz Carlos Sá, e “Ouriço”, escrita por Paulinho Machado, ambas interpretadas por Serguei (Cinematoteca Brasileira. Disponível em: <https://shre.ink/mT23.pft>. Acesso em; 17 jun. 2022).

9.2 ASSIM ASSADO⁸⁹: MAQUIAGEM, ESTREIA E ASCENSÃO

A estreia do Secos & Molhados com João Ricardo, Gérson Conrad e Ney Matogrosso com repertório quase completo e devidamente ensaiados ocorreu na Casa de Badalação e Tédio, anteriormente chamado de Teatro do Meio, nas instalações do Teatro Ruth Escobar. A atração estava prevista para o dia 7 de dezembro e duraria três noites. No mesmo prédio, Ney interpretava um marinheiro português na peça *A Viagem* e convidou todo o elenco para prestigiar sua estreia no *rock*. De sua parte, João Ricardo convidou jornalistas e colegas do pai no *Última Hora*. Entre eles, estava o jornalista e produtor musical Moracy do Val, que se ofereceu para ser o empresário do grupo logo após o show. Além dos convidados, havia algum público no primeiro dia. Ney saiu de sua peça, que terminou com um pouco de atraso, e foi direto para o show seguinte. Como faziam uma peça infantil, a esposa de Paulo Mendonça, Maria Alice, deu a Ney vários frascos de pó de purpurina que utilizava no teatro. No camarim da Casa de Badalação e Tédio, Ney tinha poucos minutos para se preparar e subir ao palco e, nesse meio tempo, livrar-se dos resquícios do personagem português tanto quanto fosse possível. Vestiu a calça de cintura baixa de cetim branco que encomendara para a ocasião, colocou uma grinalda sobre a cabeça e espalhou a purpurina sobre o rosto: pó dourado para toda a face, vermelho para os lábios e azul para os olhos.

Ao subir no palco, Ney fez uso do seu metro quadrado de espaço para mover-se conforme seu corpo sentia que deveria. A dança foi uma surpresa para os demais membros da banda, uma vez que não estava presente ainda nos ensaios; foi um ato espontâneo de Ney ao vivo. Quanto ao uso da maquiagem pelos outros integrantes, há algumas discrepâncias nos relatos das memórias que os envolvidos possuem daquele dia. Em entrevista a Charles Gavin, Gérson Conrad reconstitui o episódio do uso da purpurina:

(...) no dia da nossa estreia, na Casa de Badalação e Tédio, o espetáculo de teatro atrasou e o Ney quando subiu, subiu com o rosto sujo da maquiagem de teatro que ele usava, aí ele falou assim: “a coisa tá atrasada, não dá tempo de tirar essa pasta toda do rosto”. Aí a Luhli, que tinha vindo do Rio para nos prestigiar, ela trazia providencialmente purpurina, sabe, na bolsa, e falou assim: “olha eu tô trazendo, tem isso aqui porque o Cláudio Tovar, o Paulinho Mendonça, e tal não sei o quê, estão com o espetáculo no Rio, sabe assim, muito colorido, muito brilho, chamado *Jardim das Borboletas*. Por que, ao invés de tirar vocês não brincam com essa coisa”. E a maquiagem do Secos & Molhados nasceu de uma certa forma assim. Claro, a gente já vinha estudando isso, amadurecendo isso, como a ideia do Secos & Molhados era trabalhar com uma proposta de literatura muito forte, tanto que musicamos poetas, mas a linguagem teatral era marca também, né, era uma coisa que a gente vinha amadurecendo e vinha estudando e a máscara... (CONRAD, 2017, p. 60-61).

⁸⁹ Composição de João Ricardo, presente no primeiro álbum *Secos & Molhados*, 1973.

Nesse trecho, Gérson afirma que o grupo como um todo já pensava na possibilidade de apresentar algo mais teatral, como o uso da maquiagem ou de uma máscara. Pela sua fala, parece que havia muito mais intenção do que relata Ney, pois supostamente já pensavam – incluindo a si e ao João – em algo do tipo, só que não exatamente purpurina, esta sim sendo inserida por acaso. Gérson afirma que pensavam sobre máscaras, primeiro inspirando-se no teatro grego, depois no teatro japonês:

(...) a gente começou com a ideia da máscara do teatro grego mesmo, que é aquela da coisa que não, não é que impedia movimento de mão, daí a coisa do teatro Nô japonês, que era uma coisa mais agressiva, mais colorida, mas já era mais de movimento fixo, e nada até então, sabe assim, era muito, como se diz, *brainstorming*, mas nada que acontecesse realmente como definitivo, né, o que aconteceu como definitivo foi puramente casual que eu falava neste momento. O Ney subiu com o rosto sujo de graxa e a Luhli falou assim, não tire isso, jogue um brilho nisso, jogou a purpurina na mão dele, e para que ele não entrasse sozinho, né, em cena com aquela coisa, nós nos, sabe, improvisamos uma maquiagem qualquer, com aquela purpurina, e o que eu sei, que eu tenho na minha memória é que o choque de público foi tão grande quando nos viu com aqueles rostos todos pintados que é no dia seguinte a gente tinha o dobro de pessoas para nos ver (CONRAD, 2017, p. 61-62).

Ney Matogrosso, por outro lado, afirma que as maquiagens de Gérson e João Ricardo vieram depois, quando os shows começaram a repercutir. A ideia inicial deles seria usar uma boina, ao estilo de Che Guevara, com calças jeans que, aliadas aos cabelos compridos e barbas, daria ao grupo uma aparência de revolucionários, visual que Ney se recusou a usar dizendo que não fazia seu estilo. A maquiagem e a dança foram, segundo Ney, motivo inclusive de conflito no início do grupo. João e Gérson, acompanhados de Moracy do Val, convocaram Ney para uma reunião e foram incisivos ao dizer que as suas atitudes prejudicavam a imagem do grupo, pois estavam sendo considerados homossexuais. O componente andrógino que Ney agregava incitava o preconceito arraigado pela homossexualidade – tanto por parte da plateia quanto pelos próprios membros, pelo menos no princípio – e pediram a Ney que abandonasse tudo isso: “estavam dizendo que nós éramos um grupo de homossexuais. Eu disse: ‘É muito simples, vocês digam que vocês não são e está resolvido’” (MATOGROSSO, 2017, p. 27).

Ney se recusou a acatar e ameaçou deixar o grupo no começo, pois isso eliminaria a sua liberdade artística. Como o sucesso começava a acontecer, o grupo seguiu o caminho inverso e todos passaram a se vestir e a se maquiar de maneira andrógina, tomando como uma forma transgressora de se apresentarem. Gérson Conrad afirma não se recordar desse episódio (ALMEIDA, 2019). Esses detalhes podem ter se perdido nos meandros da memória de Gérson, após tantos anos e tantos acontecimentos. Pode até ter se envergonhado do ocorrido e preferido não rememorar-lo, uma vez que a maquiagem e a dança foram fundamentais para o sucesso do grupo. Apesar disso, parece verossímil que dois jovens homens heterossexuais do início de

1970 fossem reticentes a usar maquiagem publicamente como parte de sua arte, preocupados com suas imagens, o que embasa o relato de Ney.

Depois da purpurina, Ney concluiu que não haveria limites para sua composição no palco e passou a agregar cada vez mais elementos, mudando a cada apresentação. Não seguia qualquer padrão de maquiagem, a cada dia reinventando seu figurino.

Então, nesse primeiro dia eu me pintei com essa purpurina, no segundo dia também e no terceiro dia também. Aí depois eu entendi que sem a purpurina eu podia ir muito mais longe, né, eu podia fazer uma coisa muito mais teatral mesmo, né? Então eu parti para isso, para essa coisa do teatro Kabuki porque era a minha possibilidade assim, primeiro de me ocultar e segundo de pirar, a cada dia eu fazia uma cara diferente e meus figurinos... bom, no primeiro dia que nós fizemos lá, no dia seguinte o elenco todo me levou, estrelas, broche, fita, trapos, pedaços de pele, não sei o quê, porque eles viram que tudo seria útil pra mim, não é? E a partir daí eu fui tendo, eu não tinha uma imagem fixa... Uma que se fixou na cabeça das pessoas é aquela da franja, mas aquela era apenas uma entre tantas, porque eu mudava todo dia, né (MATOGROSSO, 2017, p. 25-26).

A inspiração no teatro japonês trazia para Ney Matogrosso a segurança do tipo de palco que conhecia – e que lhe aprazia –, o teatro. Sentia cada vez mais liberdade criativa ao não ser “ele mesmo”, mas ser outro, outro ser, outra coisa, no palco.

Eu não reproduzi o teatro Kabuki, mas eu me inspirei no teatro Kabuki, aquela coisa daquela cara exageradamente maquiada, só que eles se pintam de várias cores, eu optei por fazer preto e branco, exageradamente. Eu fui percebendo que na medida em que eu não era eu, eu tinha uma liberdade física absoluta e que essa liberdade provocava demais as pessoas, e aí quanto mais eu fui entendendo que a minha liberdade física provocava, mas eu exacerbava. Porque ao mesmo tempo que eu via que em algumas pessoas provocava um impacto assim de assustar, em outras era como se fosse uma válvula de escape para elas, sabe? Por que ninguém podia se expressar, ninguém podia se manifestar, ninguém podia dizer o que pensava da vida e eu disse assim, “eu estou dizendo o que penso, eu estou sendo eu”, sabe? (MATOGROSSO, 2017, p. 23).

A notícia se espalhou e os dois dias seguintes lotaram os oitenta lugares da casa. No terceiro dia, o *Jornal da Tarde* publicou uma matéria com entrevista de quase meia página com os integrantes da banda. Os três dias de apresentações se converteram em mais quinze dias até o final do ano. Em janeiro, retornaram para mais uma temporada, com a capacidade máxima do local preenchida. Dentre os apetrechos que ganhava para suas apresentações, Ney Matogrosso recebeu a pele de um jacaré que usou no último dia. Seu corpo ficou envolto na pele do animal, com a calda pendendo e arrastando-se pelo chão toda vez que Ney se abaixava, explorando as possibilidades performáticas daquele animal. Chocando a plateia, na qual estava Ruth Escobar, a atriz e dona do edifício cultural que leva seu nome, terminou a temporada do Secos & Molhados na Casa de Badalação e Tédio.

Moracy do Val levou a fita cassete do grupo para o então presidente da gravadora Continental, Alberto Byington Neto, na época especializada em distribuir discos de música

sertaneja por todo o Brasil. Conseguiu um contrato com a gravadora, com um orçamento reduzido e uma tiragem mínima. Em dois meses, entraram no estúdio com parte da banda de apoio formada pelos músicos da peça *A Viagem* que os assistiram no primeiro dia. Ficou assim composta: Ney Matogrosso nos vocais; João Ricardo no coro e nos violões de seis e doze cordas; Gérson Conrad também nos violões e na voz; Marcelo Frias na bateria e percussão; Willy Verdaguer no baixo – estes dois últimos haviam sido integrantes do grupo The Beat Boys, a banda que tocou com Caetano Veloso em “Alegria Alegria” no Festival de 1967 –; John Flavin na guitarra e violão de doze cordas; Emilio Carrera no piano; e Zé Rodrix também no piano e no sintetizador, ele que também havia participado do Festival da Canção de 1967, tendo acompanhado a canção vencedora “Ponteio”, interpretada por Edu Lobo, e integrava o trio de rock rural de Sá, Rodrix e Guarabyra.

No estúdio, chegaram com o repertório bem definido, o qual pôde ser trabalhado durante as apresentações de janeiro. Precisaram preparar os arranjos, já que no palco da Casa de Badalação e Tédio os Secos & Molhados soavam quase acústicos, devido aos instrumentos reduzidos. Os músicos da banda, guiados por João Ricardo e Gérson, cujo conhecimento musical era mais refinado do que do líder, produziram as canções e preencheram o tempo de cada uma com o que consideraram estar na medida. As composições, em grande parte, eram poemas musicados, portanto textos já publicados. Isso não impediu, entretanto, de terem problemas com a censura. Três canções foram vetadas e impedidas de serem gravadas para o disco: “Pasárgada”, poema de Manuel Bandeira, “Tem gente com fome”, de Solano Trindade e “Tristeza militar”, escrita pelo próprio João Ricardo.

Nós chegamos muito convictos do repertório assim, embora muita coisa boa tenha sido proibida pela Censura, como uma música chamada “Passárgada” era porque falava que em “Passárgada tinha alcaloide à vontade”, eles diziam que isso era, como é que chama? (...) Apologia às drogas. Que “alcaloide à vontade” era apologia às drogas. Proibiram, era uma música linda. O “Tem gente com fome foi” proibido também aí e que eu só consegui gravar na década de 80, no final dos anos 80 (MATOGROSSO, 2017, p. 28-29).

Por outro lado, as demais músicas passaram sem veto. Moracy do Val diz que pediu a uma amiga, que então era secretária do Ministro da Educação, para que intercedesse por ele com os censores (MARIA, 2021). Se houve intercessão ou não, Moracy não teve o retorno, mas a maioria das músicas foi liberada sem cortes, inclusive a forte “Sangue Latino”, escrita por Paulo Mendonça.

Enviada em 23 de janeiro, “Sangue latino” seria um risco nas mãos de um censor minimamente sagaz. Seu autor Paulo Mendonça fazia confissões e deitava angústias nos versos que refletiam o fato de se sentir um traidor de si mesmo por ter aceitado

um emprego na Marinha, onde trabalhara em 1968 como analista de sistemas e onde agora, aos 22 anos, chefiava a divisão de software (MARIA, 2021, p. 126).

A consciência de Paulo Mendonça pesava por trabalhar para a Marinha em uma corporação militar que era estreitamente conectada com os Estados Unidos desde que os militares subiram ao poder em 1964. Além de expressar sua confissão, por se sentir um *hippie* desertor do movimento para trabalhar com os sistemas de informação daqueles que estavam no poder, rejeitava a influência estadunidense: “Jurei mentiras e sigo sozinho / Assumo os pecados / Os ventos do norte não movem moinhos / E o que me resta é só um gemido”. Por outro lado, manteve-se vivo e resistindo de outras maneiras que, pela história de vida de Mendonça, se davam no âmbito cultural e nos muitos projetos artísticos em que esteve envolvido: “Rompi tratados, traí os ritos / Quebrei a lança, lancei no espaço / Um grito, um desabafo / E o que me importa é não estar vencido”. Nessa oposição e recusa – de alguém que criticava o regime pelo lado interno –, Mendonça valoriza a perspectiva da América Latina: “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos / Meu sangue latino / Minh'alma cativa”, uma identidade latino-americana não incorporada completamente pelos brasileiros. Mendonça afirma: “Fazia parte das minhas preocupações na época... E eu acho essa questão do latinismo, a metáfora pelo momento político (...) Eu acho que eu sempre estive muito engajado com esse olhar latinista (...)” (MENDONÇA, 2017, p. 108).

As outras canções, com letras não tão camufladas, também voltaram com a aprovação da censura. O “guarda Belo” de “Assim assado” lembrava a série de desenhos animados do início dos anos 1960 *Manda-Chuva*, onde o personagem Guarda Belo é um policial que reprime a turma do gato de rua Manda-Chuva e seus amigos, os gatunos malandros de vida noturna. Na canção escrita por João Ricardo, os personagens não são gatos, mas um homem velho pobre, talvez sem lar, perambulando pela rua: “São duas horas da madrugada de um dia assim / Um velho anda de terno velho assim assim / Quando aparece o guarda belo / Quando aparece o guarda belo”. O guarda faz cena, apontando algo na cara do velho e o velho é, provavelmente, negro: “É posto em cena fazendo cena um treco assim / Bem apontado ao nariz chato assim assim / Quando aparece a cor do velho / Quando aparece a cor do velho”. O desfecho da história deixa a entender que a existência do velho não estava de acordo com a norma e sua morte foi recompensada ao guarda, possivelmente seu algoz: “Mas mesmo assim o velho morre assim assim / E o guarda belo é o herói assim assado / Por que é preciso ser assim assado / Por que é preciso ser assim assado”.

A canção composta por Luli que se tornou o maior sucesso da banda, ao lado de “Sangue Latino”, foi “O Vira”. Esta, diferentemente das outras, não tinha inspiração política nem

mensagem de cunho social. Falava sobre gatos pretos, crendices populares, mitos brasileiros, sortilégio e seres encantados: “O gato preto cruzou a estrada / passou por debaixo da escada / e lá no fundo azul na noite da floresta / a lua iluminou, a dança, a roda, a festa / vira, vira, vira / vira, vira, vira homem / vira, vira / vira, vira lobisomem”. Enfim, a canção versava sobre a cultura popular e os seres fantásticos que a povoam. Luli relatou que a letra lhe surgiu quando ouvia uma brincadeira de bar de virar o Chopp, enquanto uma pessoa bebia e os outros diziam “vira, vira, vira” (LUHLI, 2017). Entretanto, “O Vira” recebeu uma associação não intencional da letra com o visual da banda:

Tinham as pessoas que relacionavam também a questão da ambiguidade visual com a ambiguidade da letra, mas que na verdade isso aí foi feito muito antes da gente se apresentar e muito antes de eu sequer imaginar que eu ia me pintar e que eu ia, não é? Então eu nunca olhei pra ela dessa manei... Pra mim era uma brincadeira, é uma música para crianças, que foi na verdade a música que fisgou as crianças (MATOGROSSO, 2017, p. 31).

Ou seja, associou-se o “vira homem / vira lobisomem” como um eufemismo para se referir à homossexualidade. Supostamente, alguém estaria tornando-se – “virando” – homossexual. A banda, quando a canção foi escolhida para o repertório, não tinha isso em mente, pois até aquele momento não imaginavam a presença estética que viriam a assumir. A música teve grande repercussão entre as crianças, que, em uma interpretação inocente, viam as criaturas mágicas ali cantadas. Para as crianças que os viam pela televisão, o Secos & Molhados era “um desenho animado, uma coisa assim sabe, que eles imediatamente gostaram, eu acho que as crianças foram salvo conduto pra gente, (...) Porque era tarde, nós já tínhamos ocupado a mente das crianças, não é? Aí como é que você tira isso do ar e explica pra algumas gerações que estavam ali...” (MATOGROSSO, 2017, p. 25). Para Ney, a atração que a banda exerceu sobre as crianças e as famílias foi o que impediu uma censura mais incisiva sobre o grupo.

Julio Maria comenta algumas das letras desse primeiro álbum:

Da mesma forma voltaram “Assim assado”, sem considerações sobre o “guarda belo”, que não só parecia ser para eles mesmos, os censores, como de fato era; “O patrão nosso de cada dia”, uma crítica aos militares disfarçada de cantiga de amor (“Eu vivo preso/ À sua senha/ Sou enganado// Eu solto o ar/ no fim do dia/ Perdi a vida”); “Primavera nos dentes”, um morteiro sem disfarce (“Quem tem consciência para ter coragem/ Quem tem a força de saber que existe/ E no centro da própria engrenagem/ Invento contra a mola que resiste”); “Rosa de Hiroshima”, um ataque à política bélica dos aliados do Norte (“Pensem nas crianças/ Mudam telepáticas/ Pensem nas meninas/ Cegas inexatas”); e “Mulher barriguda”, pondo em dúvida o futuro de uma criança a qual os censores não entenderam que representava uma nação chamada Brasil (“Mulher barriguda que vai ter menino/ Qual o destino/ que ele vai ter?/ Que será ele/ quando crescer?// Haverá guerra ainda?/ Tomara que não”). Era inacreditável o fato de todas terem sido aprovadas (MARIA, 2021, p. 126-127).

Nestes anos iniciais da década de 1970, o disco como produto passou a receber atenção redobrada da indústria cultural brasileira: “Pela primeira vez, o Brasil teve uma indústria musical competitiva” (BARCINSKI, 2014, p. 9). Nesse cenário, os Secos & Molhados destacaram-se pelo seu potencial:

No começo da década de 1970, a música brasileira se descobriu também um produto de mercado, capaz de movimentar poderosas quantias de dinheiro, e esse fato foi determinante na história do sucesso do Secos & Molhados. Mais do que qualquer artista do período, o grupo cavalgou uma engrenagem ainda em formação. As belas canções e arranjos contemporâneos, a voz de Ney, a postura andrógina, desembocaram naquilo que a florescente indústria cultural brasileira buscava: a junção ainda inédita de modernidade e apelo popular (ALMEIDA, 2019, p. 118).

As mil e quinhentas cópias do disco distribuídas pela Continental foram divididas para duas finalidades: quinhentas para as rádios, afinal Moracy do Val acreditava na importância da publicidade, e mil cópias para as lojas. Os exemplares nas lojas esgotaram em duas semanas. Em meio à crise do petróleo, matéria-prima para a produção de discos de vinil, a gravadora não conseguia dar conta de repor os pedidos das lojas. Foi preciso derreter uma boa parte do estoque, de discos já gravados e que vendiam menos, para prensar novos exemplares de *Secos & Molhados*.

9.3 PRECE CÓSMICA⁹⁰: HIPPIES ANDRÓGINOS

Quem entrasse em uma loja de discos no Brasil em 1974 poderia imaginar que o país tinha enlouquecido. Na capa de um LP, veria a cabeça maquiada de quatro hippies andróginos, expostas em bandejas sobre uma mesa, como pratos de um banquete macabro. Outra capa trazia um desenho em que Sol e Lua apareciam no mesmo horizonte, ao lado de um estranho portal arqueado e de um texto enigmático: “A causa do ser humano é o micróbio”. Outro disco reproduzia ilustrações atribuídas a Nicolas Flamel, alquimista francês do século XIV que, segundo alguns, havia desvendado o segredo da pedra filosofal, transformando chumbo em ouro e tornando-se imortal. Havia ainda uma psicodélica pena de pavão que ilustrava a capa de um disco de sucesso – uma de suas músicas se tornaria, inclusive, tema da novela *Saramandaia*, da Rede Globo. Por fim, uma capa exibia um sujeito magro e cabeludo, de óculos Ray-Ban e boné à Che Guevara, empunhando uma guitarra vermelha reluzente e levantando o dedo indicador. Entre o sagrado e o profano, parecia um misto de guerrilheiro e profeta (BARCINSKI, 2014, p. 22-23).

Os quatro *hippies* andróginos cujas cabeças maquiadas estavam sendo servidas sobre bandejas na capa de seu primeiro LP eram os Secos & Molhados (Figuras 29 e 30). Os demais álbuns descritos pelo jornalista André Barcinski são, em sequência: *Tim Maia Racional, Volume 1* (1975) em que as músicas de Tim Maia divulgavam a seita Cultura Racional; *A Tábuca de Esmeralda* (1974) de Jorge Ben, em homenagem ao texto fundador da Alquimia atribuído a

⁹⁰ Composição de João Ricardo e Cassiano Ricardo, álbum “Secos & Molhados”, 1973.

Hermes Trismegisto; *O romance do Pavão Mysterioso* (1974) de Ednardo, inspirado no livreto de cordel de José Camelo de Melo Rezende; e *Gita* (1974) de Raul Seixas, cujo título se refere ao *Bhagavad Gita*, livro sagrado do hinduísmo (BARCINSKI, 2014).

Figura 29 - Capa do álbum de estreia *Secos & Molhados*, 1973

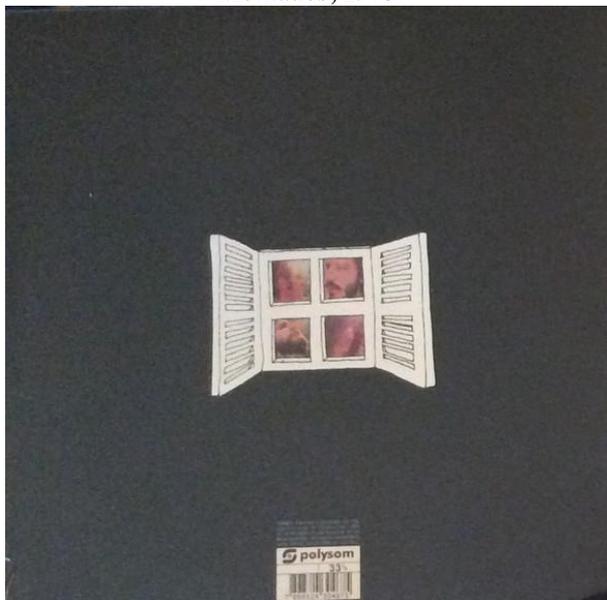
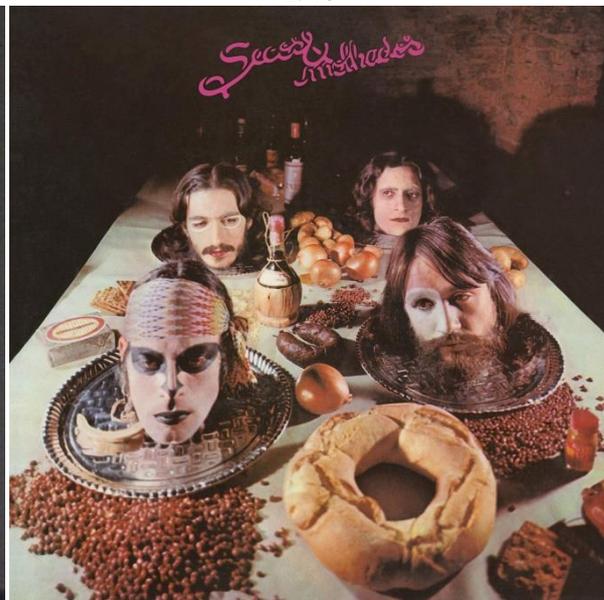


Figura 30 - Contracapa do álbum *Secos & Molhados*, 1973



Fonte: IMMUB. LP/CD Secos & Molhados. Disponível em: <https://immub.org/album/secos-molhados>. Acesso em: 12 out. 2021.

Quando o produtor musical Moracy do Val conseguiu um contrato com a gravadora Continental para realizar o disco da banda, seguiu-se, após as sessões no estúdio, a etapa de produção da capa. O fotógrafo Antonio Carlos Rodrigues, amigo do pai de João Ricardo, foi o escolhido para efetuar o registro com os poucos recursos restantes, que resultaram em pagamento nulo pela arte. O cenário foi montado em sua própria casa, com objetos de mesa que adquiriu de seu bolso para fazer a foto, pensando no nome da banda. Quando chegaram, João Ricardo, Ney Matogrosso, Gérson Conrad e Marcelo Frias – recém-incorporado ao núcleo oficial da banda, deixando de ser parte da banda de apoio –, o fotógrafo os surpreendeu com a ideia que era, na verdade, uma extensão de uma foto já feita com sua esposa como modelo. Rodrigues relatou a Miguel de Almeida suas lembranças daquele dia:

Diante do quarteto, para a aflição de todos, exceto Ney, o fotógrafo deu a eles uma bolsa com diversos tipos de maquiagem. Disse que gostaria que estivesse todos pintados. Pensando na foto, Ney levou colar, brincos e uma bandana com motivos geométricos, para colocar na cabeça. Logo começou a se maquiar. Rodrigues conta que sugeriu o recorte dos olhos mais marcados, em preto. Ney já havia pensado em algo semelhante tendo os personagens do teatro Nô como inspiração. Ali, tratou de reforçar o contraste entre o preto e o branco – de acordo com o modelo japonês. “Eu fui orientando ele, dizendo como ficaria melhor. Ele também contribuiu bastante.” E tinham como guia a foto feita para a revista *Fotoptica*. A diferença é que no primeiro registro havia apenas a maquiagem e a cabeça cortada na mesa, mas sem a comida, os

pratos de alumínio. “Isso entrou por conta do nome do grupo”, conta. (ALMEIDA, 2019, p. 180).

Como não havia cachê, Rodrigues usou o trabalho como um espaço de experimentação de suas ideias (MARIA, 2021). Com os elementos secos e molhados dispostos para compor a cena sobre a mesa, precisou abrir quatro buracos em uma mesa de madeira que possuía e cortou quatro pratos de papelão, imitando bandejas de prata, para encaixar as cabeças. Os integrantes da banda ficaram apoiados sobre tijolos debaixo da mesa, sentindo o frio da madrugada adentro. Em seus rostos, as luzes ardiavam de calor. Dezenas de fotos foram produzidas para que, por fim, fosse escolhida essa: com Ney sério e firme, olhando fixamente à frente, como fazia nos shows; João Ricardo pendendo levemente para o lado, com metade do rosto pintado e olhar desolado; Gérson olhando na direção de João, com as pálpebras baixas e o queixo apoiado, como se a cabeça lhe pesasse; e Marcelo Frias, usando menos maquiagem que os demais, olhando para o horizonte e parecendo aborrecido com a situação. E de fato estava.

Haviam ofertado aos músicos de apoio que assinassem um contrato para fazer parte da do Secos & Molhados, inclusive com participação nos lucros, desde que se apresentassem também caracterizados, como uma grande banda. Todos recusaram – temerosos de terem suas sexualidades questionadas e de serem impossibilitados de gravar com outros músicos, sem saber do sucesso que a banda faria – exceto o baterista Marcelo Frias, que aceitou. Poucos dias após o ensaio fotográfico, Marcelo decidiu sair do núcleo principal e continuar como parte da banda de apoio. Porém a capa já havia sido enviada para a gráfica e sua breve estadia ficou eternizada, o que fez com que os Secos & Molhados fossem confundidos com um quarteto.

Na contracapa preta, bem ao centro, surge uma pequena janela branca com as portas de madeira abertas e a parte interna dividida em quatro vidraças, cada uma exibindo um dos integrantes sem suas maquiagens, com os rostos refletindo em dia de sol. A composição lembra a capa de *Let it Be* (1970), de The Beatles, em tamanho reduzido. Mostrar seus rostos através do vidro era uma outra forma de ocultá-los, como uma camada de véu que os recobria sem a maquiagem. Assim, mesmo na contracapa, não era possível vê-los de fato. Seus rostos aparecem apenas através da mediação da maquiagem ou da transparência do vidro.

Ney Matogrosso relata sua impressão sobre a ideia da capa:

O João Ricardo viu umas fotos desse fotógrafo, Antônio Carlos Rodrigues, que tinha feito um ensaio com a mulher dele, a cabeça dela nos pratos, só que era uma outra, uma outra busca, não é? É... O João Ricardo trouxe a ideia e eu achei a ideia maravilhosa exatamente por isso, porque tinha uma coisa assim de... São João Batista, mas ao mesmo tempo tinha uma coisa agressiva para o momento que a gente vivia... Aquelas cabeças decepadas... E, ao mesmo tempo, ela não é trágica, ela não é gótica. Ela está misturada com arroz e feijão, com pão, com manteiga... Estamos sendo servidos como qualquer outra coisa que estava sendo servida ali. Então ela é bastante

ambígua também. Eu acho isso também, eu acho que faz parte disso que eu acabei de dizer, tudo, o contexto todo se juntou pra que tudo fosse uma coisa interessante que não nos mostrava, não nos mostrava... [sem maquiagem] (MATOGROSSO, 2017, p. 36).

A passagem bíblica, mencionada por Ney Matogrosso, refere-se à história de São João Batista. Primo de Jesus, João prenunciava a vinda de um Messias e batizava o povo para prepará-lo e para purificar as almas pela imersão nas águas. João Batista abominava os atos de Herodes Antipas, rei da Judeia, que se casou com a esposa do irmão, Herodíade. João foi preso, acusado de estar liderando algum tipo de revolução dos judeus. No aniversário de Herodes Antipas, a filha de Herodíade, a menina Salomé, dançou para ele e seus convidados e o rei lhe prometeu entregar qualquer coisa que lhe pedisse. A mando da mãe, Salomé pediu que lhe desse a cabeça de João Batista sobre uma bandeja. A imagem de João Batista representado sobre um prato ou bandeja, por vezes de prata, atravessou séculos: “durante os séculos XIV e XV, a bandeja com a cabeça de São João Batista tornara-se urna imagem devocional isolada (...) muito popular nos países nórdicos e no Norte da Itália” (PANOFSKY, 1991, p. 62). O último dos profetas tornou-se um símbolo de martírio ao se levantar contra o poder vigente.

A inspiração de São João Batista está, então, presente na capa do *Secos & Molhados*, contendo mais mensagens do que o choque inicial que causava aos incautos. Ao mesmo tempo, há os elementos que inferem uma ceia, um espaço de comunhão – que, por sua vez, refere-se a um episódio bíblico pouco posterior à morte de João Batista, a santa ceia – com a estranheza de que não há convidados. Na imagem, são os integrantes da banda que estão sendo servidos, com suas cabeças decapitadas dispostas como pratos principais. Sustentar uma capa como essa no final dos anos de chumbo era para “quem tem consciência para ter coragem”, produzindo algo transgressor no “centro da própria engrenagem”. Como disse Ney, não é, contudo, uma imagem de gótica nem de pesar, já que apesar de estar “envolto em tempestade, decepado / entre os dentes segura a primavera”, uma vez que, não tendo mais as mãos, restam os dentes.

As maquiagens, principalmente a de Ney Matogrosso, deixam em dúvida se se tratam de seres humanos, de animais ou de aparições fantasmagóricas. Com isso, há algo que conecta a capa com as cosmologias indígenas latino-americanas, que serão mais exploradas na carreira solo de Ney. Mesmo sendo uma imagem que evoca a morte, evoca também a manutenção da vida pelo ato de comer. A montagem da imagem demonstra uma inspiração antropofágica em seu sentido literal, com a banda posta à mesa para ser devorada. Mas também em sentido figurado, com o álbum a postos para a apreciação do ouvinte faminto. De qualquer forma, a cena ritualística exposta faz crer que, ao consumir a obra, estará se adquirindo as forças daqueles personagens ou ao menos projetando-se sobre eles.

Nas apresentações ao vivo que se seguiram, Ney Matogrosso relata que sentia que seu momento no palco era catártico, tanto para si quanto para a plateia que o assistia. A maquiagem o permitia fazer isso sem que sua identidade ficasse exposta, tornando-se outro, outra coisa. Era a criação de um personagem meio humano e meio animal movido pela liberdade – esta que faltava no cotidiano do regime militar – explodindo no palco os desejos reprimidos do público e, justamente por isso, impactando a plateia.

Eu percebi que era uma via para eu me expressar como uma pessoa que contestava aquilo que a gente vivia, embora eu não tivesse nenhum envolvimento com política, que eu sempre rejeitei a política como forma de transformação, por que nunca acreditei neles, continuo não acreditando, então não estava errado na minha observação naquela época e eu não falava de política, mas eu tinha certeza que o que eu fazia era tão transgressor que ia modificar alguma coisa, eu tinha consciência disso, eu me fingia de morto, eu me fingia de morto. Tanto que quanto mais reação havia, mais absurdos eu fazia em cena. Chegou o dia de eu virar de costas pra plateia, arriar aquela saia de franjas, virar de frente e ficava segurando meu pau, andando pra frente só segurando o pau (MATOGROSSO, 2017, p. 26).

A relação de Ney Matogrosso com o seu corpo era o ponto alto das apresentações. Ao ocultar o rosto, sentia-se mais à vontade para exhibir o corpo. Quanto mais liberdade sentia no palco, mais além buscava ir, ao ponto de ficar totalmente nu, como comentou acima, provocando medo e fascinação na plateia; mas também nos companheiros de shows. Gritos de “bicha!” eram comuns de serem ouvidos entre indivíduos do público, que imediatamente associavam a estética da androginia com a homossexualidade. O comportamento de Ney não era ponto pacífico tampouco entre os membros do grupo, apesar de ter sido essencial para o sucesso do conjunto, formando uma imagem transgressora que envolvia as letras das canções, a mistura de instrumentos, as maquiagens e acessórios, a dança e a presença de palco, compondo a performance do Secos & Molhados.

O episódio vivido por Ney Matogrosso no início dos shows ao vivo, quando foi confrontado pelos dois colegas sobre sua dança e maquiagens, veio a se repetir no círculo entre os músicos da banda de apoio, que também eram receosos de serem taxados de homossexuais: “Não é que os músicos fossem homofóbicos. Conviviam com gays, trabalhavam com gays, eram amigos de gays – mas não queriam jamais ser confundidos com gays” (ALMEIDA, 2019, p. 182). O depoimento do pianista Emilio Carrera é sintomático dos temores da banda: “O elemento teatral ou performático, trazido por Ney, com sua liberdade de gênero, esbarrava nos seus colegas. ‘Não sou homossexual, gosto de mulher, sempre gostei. Não tenho nada contra, mas aquela não era minha trip – nem dos outros músicos...’ diz Carrera” (ALMEIDA, 2019, p. 178), desvinculando-se e aos demais músicos de um lado e, de outro, isolando Ney; em outras palavras, “tirando o corpo fora”. O discurso se repete constantemente: dizem não ter

preconceitos, mas tampouco querem ser associados minimamente com a homossexualidade. A frase de Carrera é um exemplo de como os músicos tentavam reafirmar sua heterossexualidade e virilidade com a frase “gosto de mulher”, em contraponto à sexualidade fluida de Ney.

Musicalmente, a mistura da banda “punha na mesa temas como a antropofagia musical (rock inglês + fado português + modinhas brasileiras etc.), a androginia e o lúdico da cultura” (ALMEIDA, 2019, p. 10). João Ricardo, enquanto músico e principal compositor,

Acreditava traduzir no Brasil o que Beatles e Stones fizeram no mundo britânico: partir da estrutura de canções, com um abraço em diversas influências, para construir um universo poético ao mesmo tempo lúdico e pop, isto é, o de fazer conviver conjuntamente diferentes camadas de tempo e suas principais características – como colocar a sanfona ao lado da guitarra e do sintetizador dentro de um vira português (ALMEIDA, 2019, p. 118).

A antropofagia musical, segundo Almeida (2019), era uma questão presente nas canções. Não só João Ricardo trazia influências de sua terra natal, Portugal, e dos seus ídolos, Beatles e Crosby, Stills, Nash & Young, como Gérson possuía influência do violão clássico e dos *rock stars* que admirava e, ainda, os próprios membros da banda de apoio possuíam amplas influências dentro do mundo do *rock*, como Grand Funk Railroad, Jimi Hendrix, Cream, Led Zeppelin, Donovan, The Kinks, Allman Brothers, entre outros. Os artistas brasileiros também entravam na conta, como a Tropicália, “cuja estética e desobediência civil por certo abriram caminho ao descortino da banda de João Ricardo” (ALMEIDA, 2019, p. 119). Apenas Ney não possuía adoração a ídolos do *rock* e tampouco conhecia muitos desses artistas, mas possuía enorme admiração por Caetano Veloso. Tentava não inspirar seu canto em nenhuma referência, afinal não possuía nenhuma para seu timbre de voz, além do contato que teve com as aulas de canto em Brasília. Tampouco possuía discos de vinil próprios, uma vez que sua condição financeira era precária à época.

Isso leva à questão, que muito se especulou, sobre quais eram as influências seguidas pela banda a respeito da maquiagem. Questionou-se se a inspiração, além do teatro japonês, vinha de terras inglesas, como David Bowie, T. Rex ou a cena glam *rock* em geral, ou de territórios estadunidenses, com a banca Kiss e Alice Cooper. Tanto Ney Matogrosso quanto Gérson Conrad afirmam que não houve tal inspiração, pelo menos não diretamente, nem de maneira consciente, uma vez que as influências musicais explícitas encontravam-se no *rock n’ roll*, no *folk* e no psicodelismo.

Charles Gavin: Então, tem uma coisa que a gente pode também aqui desmentir. Muita gente falava o seguinte: “Ah, o Secos & Molhados, essa coisa andrógena deles veio da Inglaterra com David Bowie, com Marc Bolan”, tinha uma coisa naquele momento no rock inglês...

Ney Matogrosso: Existia isso no mundo. Eu acho que era um momento em que isso se aflorava, eu não tinha, vou confessar pra vocês, eu não tinha informação, não se esqueça que eu era um hippie, eu não tinha um rádio, eu não tinha uma televisão eu não tinha nada, eu não tinha informação do que acontecia no mundo. Eu era um ser à parte, a margem, por opção. Eu vivia à margem da sociedade por opção eu não queria fazer parte daquilo. Então eu não tinha acesso a essas coisas, claro, certamente eu ouvi falar de David Bowie, eu ouvi falar de Mick Jagger, mas você não se esqueça que a informação chegava muito atrasada no Brasil (MATOGROSSO, 2017, p. 44-45).

Ney afirma que, devido a sua vida nômade e desapegada de quaisquer bens materiais, conduzida pelo modo de vida *hippie*, aliada a um atraso na disseminação dos movimentos internacionais no Brasil, não tinha informação suficiente sobre o assunto para que lhe servisse de material para a sua própria banda. A androginia que compunha sua *persona* artística, para ele, não era sequer conhecida por este nome. Sua intenção era, de fato, ser ambíguo, estar nos interstícios e não se afirmar como uma coisa nem outra. Mas foi por meio de outros que surgiu a classificação de que ele seria andrógino:

Então, quando eu fui fazer aquilo, quando eu me propus àquilo eu não sabia de nada disso, de androgenia, tanto que a primeira vez que falaram que eu era andrógino eu não sabia nem o que era. Eu disse: “Gente, o que é andrógino?” ... “Ah, é isso? Tá, se aproximaram bastante”. Porque a ideia era essa, sabe, era não ser nenhuma coisa, nem outra, ser uma coisa e outra, né... Então... Mas eu não era isso. Aí disseram que nós imitamos o Kiss (MATOGROSSO, 2017, p. 45).

Quando veio a saber do que se tratava a androginia, pelo que diz no relato, Ney não a recusou, mas sim achou que o termo chegou perto o suficiente do que se propunha. Porém ainda não era totalmente isso, já que a sua proposta extrapolava os limites de interpretação do humano e flertava com a animalidade, ou melhor, com os animais não humanos. A androginia que Ney incorporava mais rejeitava do que propunha uma definição, já que buscava a cada nova performance reafirmar a própria indefinição, a irracionalidade do corpo e bagunçar os sentidos. Essa performance era criada, por outro lado, dentro dos limites racionais da organização de um show, com tempo definido para início e término, sequência de canções, momentos específicos de entrada da voz, dos instrumentos, das luzes, andando lado a lado o planejamento das ações com a imaginação.

A impressão que Gérson Conrad tem sobre a androginia da banda é similar à de Ney. Para ele, Secos & Molhados foi parte de um processo histórico mais amplo:

(...) quando me perguntam “ah, mas vocês se inspiravam em quem e tal não sei o que”, é engraçado, hoje eu estou com 55 anos e cada vez mais eu me convenço disso, a gente fez parte de um processo. Eu não sei se acontece a todo momento porque não sou expert nisso, mas é aquela coisa do inconsciente coletivo, que o Jung falava, né, eu acho que nos anos 60, 70, vibravam numa frequência que levou a esse mundo que a gente tem esse referencial hoje. Não é que Secos & Molhados de repente saiu na frente, eu acho que, sabe, que a gente captou essas informações, a gente conseguiu filtrar e canalizar isso para um resultado que foi Secos & Molhados, porque você vê

assim, paralelo a Secos & Molhados já estava acontecendo David Bowie, Alice Cooper, sabe a coisa do glitter, que foi gritante nos anos 1970 e a gente entrou meio sem pé nessa brincadeira, entendeu, não tinha muito, quer dizer, a maquiagem ela vinha, como eu te disse, anteriormente, era uma intenção teatral, era uma proposta já, do grupo, sabe de bastidor, de bastidores, mas a gente não tinha ideia se ia ser o chamado glitter, sabe aquela maquiagem opaca do teatro, branca, né, que aliás me cansou muito nos anos 70, porque todo e qualquer espetáculo seria de brecha, sabe assim... (CONRAD, 2017, p. 64-65).

Conrad recorre a Carl G. Jung em seu relato. Cita o inconsciente coletivo de Jung como uma possibilidade de entendimento para o que viveram, reforçando a não intencionalidade de “entrar” para um movimento, mas serem eles mesmos parte desse movimento. Se, no contexto, o que Gérson tenta dizer sobre o inconsciente coletivo se assemelha ao “espírito de época”, o conceito, para Jung, refere-se a uma camada mais profunda do inconsciente cujos conteúdos são universais, presentes em todos os seres humanos. O inconsciente coletivo possui como conteúdo os arquétipos: “O conceito de ‘archetypus’ só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. (...). Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada” (JUNG, 2002 [1934], p. 17). Para Gérson, o arquétipo do andrógino teria sido um conteúdo inconsciente que perpassava sua banda e outras manifestações artísticas da época.

De qualquer forma, de acordo com Jung (2020 [1964]), um lugar propício para a manifestação dos símbolos são os sonhos. Mesmo com suas letras recheadas de metáforas sobre o contexto político amplo, suas apresentações não eram literais nem pensadas para terem uma função educativa junto ao público sobre os problemas sociais concretos. Suas performances estavam mais próximas do sonho e da imaginação e a banda “oferecia à plateia o mergulho em uma espécie de ficção, de irrealidade. Não oferecia apenas música, excelente música, mas sim uma narrativa aberta a outros universos” (ALMEIDA, 2019, p. 202). Abriam-se outros mundos:

O S&M colocava no palco um espetáculo musical plasmado no teatro, sem reprodução da realidade, mas sim de outra camada, a do sonho. Em um momento brasileiro de tanto pé no chão e discussões políticas atadas à realidade imediata, pela primeira vez um grupo de música nacional contagiava as plateias com algo semelhante a um enredo onírico. Alguns chamavam isso de desbunde. Era um delírio (ALMEIDA, 2019, p. 202).

Miguel de Almeida (2019) comenta que a capa do primeiro álbum teve dois efeitos imediatos que foram decisivos na trajetória do Secos & Molhados. O primeiro foi que a capa chamava tanto a atenção dos lojistas que era espontaneamente colocada em exibição nas vitrines e nas vitrolas para tocar e chamar clientes. De acordo com o autor, as capas de discos do período

eram muito bem produzidas, principalmente as da MPB, com um apelo à elegância. O que não traziam, ainda, era o componente que apelava ao *marketing*.

O segundo efeito da capa marcou o grupo para sempre: a imagem. A fotografia de Rodrigues aprisionou a banda a um código visual – e não apenas visual, porque trouxe ainda um condicionante de comportamento –, de identificação com questões latentes da juventude internacional. Em poucas palavras: a capa introduziu a questão de gênero no vocabulário comportamental do Secos & Molhados (ALMEIDA, 2019, p. 194).

No vocabulário, propriamente, não se inseriu o “gênero” relacionando-o aos Secos & Molhados naqueles anos de 1973 e 1974. Os termos aos quais foram associados se referem muito mais à androginia e à sexualidade. A discussão de gênero existia nos campos teórico e militante, mas muito mais relacionado às questões que implicavam a experiência das mulheres. Com a articulação entre os movimentos feminista e homossexual ao longo das décadas seguintes é que o elemento gênero, enquanto conceito, foi ficando mais forte no contexto brasileiro. Ele já estava presente, entretanto, ainda que não fosse assim chamado ao se tratar da androginia e da maneira que os papéis sociais de masculinos e femininos se confundiam na corporalidade de artistas andróginos. Dessa maneira, os próprios artistas foram relevantes para a visibilidade desses temas e suscitaram debates.

Quanto aos efeitos que a capa do disco provocou, um deles os levou além do circuito Rio de Janeiro–São Paulo. Luís Carlos Mieli e Ronaldo Bôscoli, os idealizadores do recente *Fantástico*, programa dos domingos à noite da Rede Globo e que fazia enorme sucesso, costumavam apresentar atrações musicais no programa, com a própria emissora convidando os artistas para produzir um videoclipe a ser exibido semanalmente. Sem atração prevista, a capa do *Secos & Molhados* chamou-lhes a atenção e propuseram a banda ao diretor, sem ouvir nenhuma faixa antes (ALMEIDA, 2019; MARIA, 2021). Deste modo, foram chamados para gravar um vídeo para as músicas “Sangue Latino” e “O Vira”, juntas ocupando menos de cinco minutos exibidos em rede nacional. Assim, “[f]oram as cabeças cortadas na mesa, maquiadas, que abriram espaço à música” (ALMEIDA, 2019, p. 198).

A ideia das cabeças decepadas foi retomada para a gravação de um videoclipe, dessa vez pela TV Tupi. O grupo foi convidado a participar do programa *Som Pop*, exibido na década de 1970. Para produzir o vídeo, o programa usou a técnica do *chroma key*, com o fundo verde atrás dos integrantes, também vestidos com panos verdes para que, na pós-produção, seus corpos sumissem e suas cabeças parecessem mover-se sozinhas. O *chroma key* foi substituído por cores vibrantes que se intercalavam na tela, em uma montagem beirando o psicodélico, enquanto a banda cantava “O Vira” (SCHOTT, 2017). A censura já estava atenta para o grupo, principalmente pela exibição do corpo quase nu de Ney. A produção do vídeo só com as cabeças

pode ter sido a forma que a TV Tupi encontrou de manter a conexão com a identidade da banda e, ao mesmo tempo, não exibir seus corpos nus, seus acessórios e seus rebolados.

Com apresentações e videoclipes exibidos na televisão, o Secos & Molhados projetou-se nacionalmente e passou a fazer inúmeros shows pelo país. Destes, destaca-se o show no Maracanãzinho, em 1974, gravado pela Rede Globo. Com espaço liberado para vinte mil pessoas, o estádio teve lotação total e deixou uma fila do lado de fora com aqueles que não conseguiram ingressos. Fizeram, ainda, apresentações internacionais, indo para o México, onde se apresentaram em programas de televisão e deram entrevistas caracterizados, como parte do projeto de Moracy do Val de alavancar uma carreira no estrangeiro.

Nesse momento, as crises internas da banda acentuavam-se. O empresário Moracy do Val foi substituído definitivamente por João Apolinário, pai de João Ricardo, que vinha influenciando há algum tempo nas decisões do grupo. O acordo verbal relatado por Ney Matogrosso e Gérson Conrad (ALMEIDA, 2019) de que todo o dinheiro arrecadado com a banda seria dividido igualmente entre os quatro – Ney, Gérson, João Ricardo e Moracy – foi descontinuado. A participação nos lucros passou a ser distribuída segundo os direitos autorais: João Ricardo, sendo coautor da maioria das canções, recebia pela venda dos discos; Gérson Conrad, autor do arranjo de algumas, dentre elas a “Rosa de Hiroshima”, tinha um pequeno faturamento; e Ney Matogrosso recebia sua parte apenas dos shows ao vivo. No segundo disco que estava sendo planejado, o cenário não parecia que seria diferente, pois João Ricardo planeara o repertório completo e a Gérson coube uma canção, “Delírio”. O descontentamento com a maneira como João Ricardo e João Apolinário conduziam as questões do grupo também foi fator relevante, o que levou Ney Matogrosso a anunciar que sairia da banda. Devido ao contrato, a gravadora Continental pediu que isso se mantivesse em segredo até o lançamento do segundo álbum, pois poderia prejudicar as vendas.

9.4 O DOCE E O AMARGO⁹¹: O FIM DO SONHO

O segundo disco era aguardado com ansiedade pelos fãs e pelos críticos. Tárík de Souza publicou no *Jornal do Brasil*, em 04 de agosto de 1974, a nota: “‘*Suspense rock*’: Dentro de quatro dias, cairá o véu, ou cairão os véus, do mistério, e a nova produção do Secos & Molhados estará nas ruas. Por enquanto são sete chaves, nos sete buracos de cada cabeça. Valerá o suspense?” (SOUZA, 1974, p. 5). A expectativa construída para o álbum era equivalente ao

⁹¹ Composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça, em *Secos & Molhados*, 1973.

sucesso alcançado pelo grupo, bem como a pressão sobre ele, e os jornais faziam contagem regressiva para o lançamento: “Faltam 2 dias para o lançamento do novo long play dos secos & molhados” (FALTAM 2 DIAS..., 7 ago. 1974, p. 7a). No jornal de domingo, dia 11 de agosto de 1974, o próprio Tárík de Souza comunicou, finalmente, o lançamento do segundo disco, na sessão “Música Popular”, com uma nota chamada “The End”. O fim, a que se referia, era o da espera pelo produto. Nessa nota, Souza descreve a experiência de se manusear um exemplar do disco, desde a contemplação da capa até o momento do contato da agulha com os sulcos do disco:

“The End”

Enfim nas ruas, para o definitivo teste de mercado o segundo LP do conjunto Secos & Molhados. Tem 13 faixas e não 12, distribuídas, seis no lado um, sete no dois, pelas duas faces do disco. Dentro da capa (foto) há um envelope preto, com as letras e fichas das músicas. Protegido pelo envelope, está o disco propriamente dito, ao que parece, de cloreto de polivinila, formato redondo e dois selos negros, que repetem as imagens, apenas em silhuetas, do mesmo trio. Ao contato com a agulha, no prato do toca-discos, girando, o disco faz aparecer as vozes de Ney Matogrosso, João Ricardo e Gérson Conrad, além de instrumental variado. Enfim, está acondicionado nas prateleiras das lojas, como seus semelhantes, discos, nas mais influentes cidades brasileiras.

Mas, deste acontecimento prosaico, cotidiano quase, depende uma quantidade razoável de expectativas comerciais de toda uma indústria. E a confirmação (ou não) da soberania absolutista do ameaçado rei Roberto Carlos. Prontos para o plebiscito? (SOUZA, 1974, p. 6).

Figura 31 - Contracapa de *Secos & Molhados II*, 1974



Figura 32 - Capa do álbum *Secos & Molhados II*, 1974



Fonte: DISCOGS. LP Secos & Molhados II. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/606526-Secos-Molhados-Secos-Molhados>. Acesso em: 21 jun. 2022.

No segundo álbum *Secos & Molhados* (1974) (Figuras 31 e 32), “[a] capa, de novo assinada por Antonio Carlos Rodrigues, é sisuda, enigmática e descortina o clima pesado reinante: o rosto maquiado dos três membros do grupo surgia sobre um fundo negro, com tramas

de tecido. Rodrigues, dessa vez, conseguiu cobrar um bom preço pelo trabalho” (ALMEIDA, 2019, 260). Desta vez, não houve nenhum título sobre os rostos dos membros do grupo, nem com o nome da banda, nem do álbum. A contracapa, mais enigmática do que o primeiro álbum, era totalmente preta, sem quaisquer informações. Tudo o que se precisasse saber sobre os créditos seria encontrado na parte interna, no encarte.

Percebe-se que Rodrigues trouxe um pouco da ideia da capa do primeiro álbum para o segundo. Novamente, são apenas as cabeças dos integrantes que são visíveis. A maquiagem também está presente, destacada e até mesmo mais elaborada. Marcelo Frias há muito desistira de ser um Secos & Molhados, então no segundo disco estão presentes os três: Ney Matogrosso está um pouco mais à frente, olhando fixamente para o horizonte, com lábios pretos e olhos bem marcados em uma forte maquiagem de linhas retas e curvas; Gérson Conrad, mais atrás, olha na mesma direção, com uma maquiagem dourada em forma de máscara em torno dos olhos; e João Ricardo, olhando na direção contrária, com metade do rosto maquiado. Por outro lado, os elementos de cenário já não existem mais. Não há qualquer apoio para as cabeças, que pairam fantasmagoricamente sobre o escuro.

Os integrantes foram ao Rio de Janeiro para a gravação dos videoclipes das canções do segundo álbum, que foram exibidas n’*O Fantástico* no domingo, no mesmo dia 11 de agosto de 1974. As canções escolhidas foram as duas primeiras do álbum: “Tercer Mundo”, de João Ricardo sobre poema de Julio Cortázar; e “Flores Astrais”, de João Ricardo sobre poema de João Apolinário, pai e filho. O vídeo de “Tercer Mundo” começa com a câmera afastando do painel posto ao fundo, no cenário, com o rosto pintado dos integrantes, para abranger os próprios logo abaixo. Com João e Gérson de cada lado de Ney, empunhando seus violões, Ney aparece ao centro sem camisa, com os cabelos longos presos num coque vermelho. A maquiagem com as pálpebras dos olhos esfumadas em preto; na orelha direita, um brinco de argola e, nos braços, braceletes dourados. Com elementos do tango argentino e sons de castanholas espanholas, a interpretação da banda é mais intimista.

Por outro lado, “Flores Astrais” inicia com a câmera fazendo o mesmo movimento, mas se afastando de uma lua dourada para mostrar, abaixo, os integrantes fartamente caracterizados. João Ricardo aparece numa regata de plumas cor de rosa e numa calça de paetês, com um batom vermelho. Gérson, numa calça clara de cetim em cintura baixa e uma blusa curta amarrada, exibindo a maior parte do torso, e o rosto pintado com formas redondas em torno dos olhos. Ney Matogrosso aparece com a metade superior do rosto encoberto por uma máscara metalizada, como um bico de ave que termina em penduricalhos no alto da cabeça. No peito, veste uma segunda pele transparente com um círculo de metal no meio, e, na cintura baixa,

pende uma saia de franjas. Nos braços e antebraços de Ney, braceletes metalizados, e nas mãos uma espécie de luva de metal que termina em garras compridas. O visual de Ney é o mais animalesco dos três, uma espécie de pássaro de metal que, conforme se move, reflete as luzes que recaem sobre ele enquanto canta o refrão “o verme passeia na lua cheia”.

Logo após o lançamento do álbum e dia antes da exibição dos videocliques, veio a notícia de que o Secos & Molhados chegava ao fim. O comunicado foi publicado no *Jornal da Tarde* do sábado, dia 10 de agosto de 1974, com entrevistas concedidas por Ney Matogrosso e Gérson Conrad. Miguel de Almeida (2019) afirma que João Ricardo soube do fim oficial de sua banda pelo jornal. No dia seguinte, ao anunciar a estreia do videoclipe de “Flores Astrais”, o apresentador d’*O Fantástico* anunciou, também, o fim da banda. Apesar de Ney ter verbalizado sua saída ao líder, seguido por Gérson, João Ricardo não acreditava que os colegas seriam capazes de deixar a máquina de sucesso que era o Secos & Molhados.

9.5 CAIXINHA DE MÚSICA DO JOÃO⁹²: JOÃO RICARDO

O líder João Ricardo demorou-se a aceitar o fim da banda, mesmo após os outros dois integrantes terem anunciado o término publicamente em veículos de imprensa. Certamente, não imaginava que os colegas seriam capazes de deixar do grupo, mesmo com os conflitos se acentuando a cada dia. Pensou maneiras de reconstituir a banda, da qual possuía os direitos autorais pelo nome, com uma nova formação. Exemplo disso foi a nota publicada na *Folha de S. Paulo* em 20 de agosto de 1974. João Ricardo teria assistido a uma apresentação de Edy Star e estaria cogitando a possibilidade de substituir Ney Matogrosso por outro vocalista andrógino.

Em 20 de agosto, na *Folha de S. Paulo*, uma matéria assinada pelo crítico Walter Silva, o famoso Pica-Pau, por causa do seu nariz enorme, registrava que João Ricardo assistira ao show de Edy Star, então um cantor identificado com a androginia. Star dizia que caso sondado para ocupar o lugar de Ney Matogrosso, na anunciada nova formação do Secos & Molhados, poderia pensar. Já Cornelius Lucifer, o maravilhoso cantor do Made in Brazil, afirmava não ter interesse no posto. João retrucava: não tinha o perfil desejado (ALMEIDA, 2019, p. 284).

Mas o retorno imediato, conforme João cogitou, não ocorreu. João Ricardo seguiu os exemplos de Ney Matogrosso e Gérson Conrad, preparando seu primeiro disco solo (Figuras 33 e 34). Os três discos foram lançados no ano de 1975, com propostas distintas entre si.

O público de 1975 ganhou em um curto espaço de tempo o trabalho individual dos três membros do grupo, agora todos em carreira solo. Uma profusão de filhotes dos Secos & Molhados: a música “Trem Noturno”, de Gérson Conrad (e Zezé Motta); o

⁹² Canção instrumental composta por João Ricardo, presente no segundo álbum *Secos & Molhados*, 1974.

disco *Água do céu*, de Ney Matogrosso; e o famoso *Disco rosa*, na época batizado apenas como *João Ricardo*. Embora *Água do céu* seja o álbum de maior impacto dentre os LPS dos músicos, os três discos à época, em diferentes graus, foram recebidos entre apupos e discretos acenos de euforia (ALMEIDA, 2019, p. 303).

Dos três álbuns lançados, Ney e João permaneceram na proposta estética da androginia, enquanto Gérson conservou elementos da proposta musical e apresentou uma faceta mais sintonizada com o *rock*, pelos arranjos, e com a MPB, pelos vocais de Zezé Motta. Gérson teria ainda mais um álbum solo, em 1981, com o título *GC*. Ney Matogrosso consolidou sua carreira solo com mais de trinta álbuns e João Ricardo gravou três álbuns solos antes de regressar com o *Secos & Molhados*, com muitas formações distintas.

Figura 33 – Contracapa de *João Ricardo*, 1975



Figura 34 - Capa do álbum *João Ricardo*, 1975



Figura 35 - Encarte do álbum *João Ricardo*, 1975.



Fonte: DISCOGS. LP João Ricardo. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2688502-Jo%C3%A3o-Ricardo-Jo%C3%A3o-Ricardo. Acesso em: 21 mar. 2022.

A versão solo de João Ricardo contrastava com o que fora o Secos & Molhados. O grupo usou o impacto do fundo preto nas capas de seus dois álbuns, o primeiro chocando pela refeição canibal e o segundo pelo ar soturno dos rostos esculpidos pairando no escuro. As cores da composição tendiam para os tons frios e terrosos, cinzas e marrons, em ambas as capas. Já João Ricardo apostou nos fundos brancos e roupas claras em suas capas da carreira solo. Os três álbuns que lançou após o término do grupo seguem o padrão do fundo branco em que aparece João, seja deitado, em pé ou em fotografia só de rosto.

No primeiro álbum de 1975, *João Ricardo* pela Phonogram, a cor escolhida para destacá-lo do fundo branco foi o rosa, desde o lenço no pescoço até os sapatos dos pés. Alguns detalhes em azul foram acrescentados, como os anéis e a blusa colada sob o paletó, bem como a assinatura no nome do álbum inserida sobre a foto. Diferente da imagem *hippie* que possuía na banda, João estava sem barba e tendendo mais à sofisticação do *glam*. E, como se não bastasse, nos lábios um brilho rosado destacado no encarte do disco. Disso tudo surgiu o apelido “disco rosa” pelo qual ficou conhecido. A ideia de androginia de João Ricardo estava associada ao cor de rosa, a uma certa ideia de delicadeza e feminilidade, ou até mesmo mais próxima de estereótipos de homossexualidade e de afetação.

Ele tinha a intenção de levar ao extremo o visual *glitter*. Vale dizer que nem David Bowie ou Lou Reed chegaram tão longe. Ao menos de cara limpa, com tão pouca base. E jamais tão afeminados. Sempre foram mais enigmáticos, travestidos de personagens. Como Ney Matogrosso, ainda nos primeiros discos do Secos & Molhados ou em seu primeiro trabalho solo: o componente sexual, de gênero, não é escondido, ele encarna um personagem (ALMEIDA, 2019, p. 305).

As plumas cor de rosa já haviam sido incorporadas em seu figurino na banda e permaneceram de inspiração para a carreira solo, pelo menos no primeiro disco, talvez porque ele não tivesse ainda superado as acusações de homossexualidade que receberam durante o sucesso do grupo. João partiu, então, para a paródia do homossexual. A arte da capa do álbum apresentou-se como se dissesse ao público “não era isso que vocês queriam?” e forneceu em excesso aquilo que João achava que agradava. Sua tentativa parecia mais uma sátira da homossexualidade de que uma identificação artística com a androginia.

Colocado nas lojas, o assim alcunhado *Disco rosa* se transformou num escândalo. Ao encontrar Marco Nanini em uma festa, João Ricardo ouviu do ator: “Como é que você faz uma capa assim?”. Dando risada, o compositor responde, como chiste: “Porque sou veado!”. No mundo comum, as pessoas não gostaram da sugestão. O diretor comercial da Phonogram logo anunciou a João Ricardo, assim que ele pisou no Rio de Janeiro para divulgar o trabalho:

– Não vai vender, João. Os lojistas não vão querer expor essa capa. O disco é ótimo, mas com essa capa... Nem seu amigo que é veado tem coragem de fazer uma foto assim... você fez porque não é veado (ALMEIDA, 2019, p. 305).

O comentário de André Midani, diretor comercial da Phonogram, mostrava que apesar do grande apelo que a androginia possuía comercialmente naqueles tempos, a homossexualidade, por sua vez, era vista como tabu. Um homem heterossexual como João Ricardo não veria as possíveis consequências para uma foto como aquela, uma vez que não compreendia a repressão sexual e comportamental despreendida sobre homossexuais e travestis durante o regime militar. A androginia do grupo, quando guiada por Ney Matogrosso, não necessitava de dar destaque ao cor de rosa nem a aparatos demarcadores de gênero considerados femininos para ser reconhecida. A androginia animalesca, que acompanhou Ney na carreira solo desde então, não era uma intencional “homossexualização” do seu visual. A espontaneidade faltou a João Ricardo na capa de seu disco solo, na tentativa desesperada de superar o sucesso do grupo, intensificando o apelo visual. Nas canções, também parecia sentir-se à vontade em reproduzir os feitiços musicais do grupo:

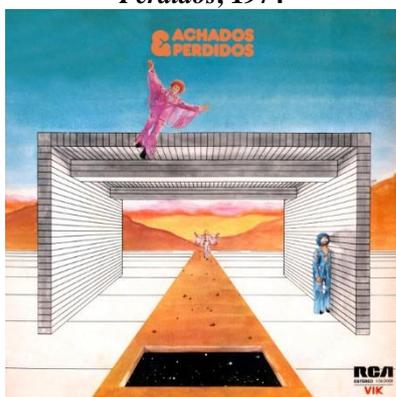
João Ricardo, outro performático egresso do Secos & Molhados, tentava carreira solo em 75, apostando também na ambiguidade. Posava de terno rosa na capa do disco numa pinta total e cantava o *Vira safado*, que chegou a ter alguma repercussão. “Vira safado, vira/ Safado vira safado”, dizia o refrão bem em cima do sucesso inicial de seu antigo grupo (FAOUR, 2006, p. 383).

O “Vira safado” tentava replicar o sucesso de “O Vira” do Secos & Molhados trazendo, inclusive, alguns dos mesmos personagens: pirlampos, lobisomens, o gato. A diferença é que no “vira” de 1975, a ambiguidade de sentido foi inserida com a intenção do autor por meio da palavra “safado”, embarcando no duplo sentido que o “vira” anterior suscitou na interpretação do público, “Sem dança, roda ou festança”. Já a canção “Balada para um Coiote” possui, na metade de sua reprodução, o mesmo dedilhado de “Amor” do primeiro *Secos & Molhados* (1973), tocado pelo baixo do próprio Willy Verdaguer, que entrou nos créditos como corresponsável pelos arranjos ao lado de João, permanecendo o som ao fundo num ritmo mais lento e, quando se espera que o verso diga “Leve...”, diz “E ao me ver morto / Os olhos desse torto / Se alumiam / Na febre solitária de um coiote / Que de tão forte / Só pode se gabar / Da façanha / De andar de quatro”. Eram agora três coiotes em suas carreiras solo.

A última canção do disco, “Viva e Deixe Viver”, escrita por João Ricardo, provavelmente inspirada em “*Live and Let Die*” de Paul McCartney, teve seu instrumental aproveitado em outra canção que também fez parte do histórico do Secos & Molhados: a censurada “Tem gente com fome”, poema de Solano Trindade musicado por João que precisou ser retirada do repertório. Em 1979, período da abertura política, Ney Matogrosso entrou em contato com João Ricardo pedindo-lhe para enfim gravar a canção, que saiu na faixa de número dez do LP *Seu Tipo* (1979), ao lado da regravação de “Rosa de Hiroshima”.

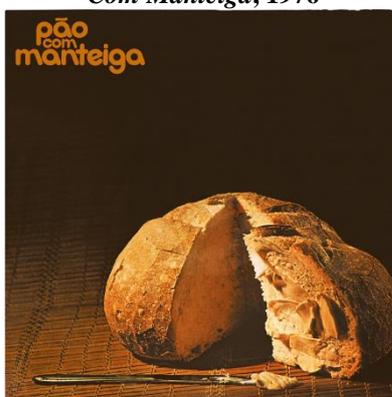
Além dos discos solo dos três integrantes, o Secos & Molhados rendeu outros frutos. Novas bandas se inspiraram na proposta do grupo, seja pelo seu conteúdo musical, estético ou pela criatividade do nome. Dentre essas bandas, destacam-se: Achados e Perdidos; Pão Com Manteiga; e Assim Assado. Tanto nos primeiros álbuns solos de João Ricardo e Gérson Conrad quanto nessas três bandas, percebe-se que a influência que o Secos & Molhados deixou no *rock* tendeu a seguir os caminhos do psicodelismo e do *rock* progressivo, sem deixar de lado as características regionais da música brasileira.

Figura 36 - Capa de Achados & Perdidos, 1974



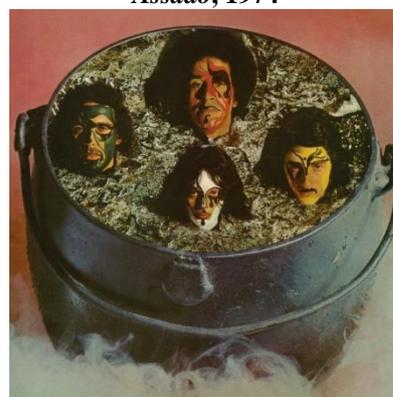
Fonte: DISCOGS. LP Achados & Perdidos. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/2865352-Achados-Perdidos-Achados-Perdidos. Acesso em: 21 mar. 2022.

Figura 37 - Capa do álbum Pão Com Manteiga, 1976



Fonte: IMMUB. LP Pão com Manteiga. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/1670705-P%C3%A3o-Com-Manteiga-P%C3%A3o-Com-Manteiga>. Acesso em: 04 jul. 2022.

Figura 38 - Capa do álbum Assim Assado, 1974



Fonte: IMMUB. LP Assim Assado. Disponível em: <https://immub.org/album/assim-assado>. Acesso em 04 jul. 2022.

Formada no Rio de Janeiro, a banda Achados & Perdidos (1974) usava a dualidade do nome que unia dois opostos e, tal como o Secos & Molhados, poderia referir-se a um espaço físico comum, presente no cotidiano. Com cabelos *black power* coloridos e roupas de franjas, usavam cores como azul e rosa em um visual bastante *glam*. A capa psicodélica mostra um dos integrantes flutuando, uma estrutura em perspectiva, montanhas ao fundo e uma janela para o espaço sideral no chão. O único disco gravado da banda contém músicas formadas por sátiras e letras divertidas, como a canção “Festa dos Bichos” que lembra a festa de “O Vira”, com alguns animais indesejados: “Dançam cachorros e gatos / ratos e carrapatos / minhocas também / moscas, mosquitos, piolhos / baratas e pulgas / nem vem que não tem”

A sugestiva capa de *Pão com Manteiga* (1976), por Oscar Paolillo e Walmir Teixeira, inspirava-se na capa do banquete de Rodrigues para o *Secos & Molhados*, em tons terrosos, desta vez com elementos reduzidos, uma refeição frugal: a imagem de um pão caseiro redondo, a manteiga passada no pão, a faca com um resto da manteiga, tudo sobre uma esteira de bambu. A banda paulista trazia canções com temas medievais, fantasiosos e extraterrestres. Se Ney,

João e Gérson cantavam sobre vermes que passeiam na lua cheia, em “Flores Astrais” (1974), Pão com Manteiga falava sobre ser o “Micróbio do Universo”, chamando os “Deuses, anjos, astronautas” para que “Venham ensinar tudo de novo”, porque, para eles, claramente a humanidade não havia aprendido nada. O álbum possui inspiração literária da lenda de Avalon e o Rei Arthur, contos de fadas e do livro *Eram os Deuses Astronautas?* (1968), de Erich von Däniken, *best seller* da ufologia que fez a cabeça da geração *hippie*. Gravado pela mesma Continental que apostou no Secos & Molhados, foi o único disco da banda.

Por fim, dentre esses poucos exemplos, tem-se o grupo Assim Assado (1974), formado em São Paulo, cujo nome aparenta ser uma homenagem à canção do Secos & Molhados. Com os integrantes usando uma maquiagem artística, a relação com uma refeição também está presente na capa desse álbum. Porém, em vez de estarem “prontos” e já “servidos” sobre os pratos, os integrantes de Assim Assado são mostrados em processo de cozimento, com as cabeças dentro de um caldeirão. Único álbum da banda, a “variedade da música brasileira está bem viva dentro deste universo; recria-se através das paisagens produzidas pela bossa-nova, funk ou samba” (HORTA, 2017). O disco “representa parte da abrangência cultural do país, em permanente consonância com o psicodelismo anglo-saxónico da época” (HORTA, 2017), um caldeirão de misturas musicais.



Figura 18 – Parte do grupo teatral Dzi Croquettes caracterizados, c. 1975 (página anterior)

Foto: Madalena Schwartz. Fonte: DOM TOTAL. Disponível em: <https://cdn.domtotal.com/uploads/5e20cfc64dc58ceb83731a93202310bae5c5dcb4.jpg>. Acesso em: 30 maio 2022.

10 MODA-BRASIL: ANDROGINIA TEATRAL

A expressão “moda-Brasil, ou seja, androginia teatral” (D’AGUIAR, 1976, p. 116) apareceu em uma nota de 1976 sobre teatro na *Revista Manchete*. A nota refere-se à peça *L’orchestre*, do francês Jean Anouilh, formada por sete atores, todos homens. A peça carrega semelhanças com a brasileira *Orquestra de Senhoritas*, montagem com apenas homens que interpretavam uma orquestra de mulheres, com os atores vestidos como tal. Segundo a nota da revista, escrita por Rosa Freire D’Aguiar,

(...) a semelhança com a versão brasileira acaba aí. O diretor Jean-Louis Terrangle explica que não pensou em utilizar a peça de Anouilh para explorar o que chama de **moda-Brasil**, ou seja, a androginia teatral. De fato, os atores dão nova dimensão ao texto, vivendo trágicas disputas de uma orquestra de mulheres sem, no entanto, qualquer vestígio de feminismo delirante, como disse **Le Monde**. Dos sete atores, quatro são brasileiros (...) (1976, p. 116, grifos do original).

Além da curiosa definição da presença da androginia no teatro como a “moda-Brasil”, muito provavelmente referindo-se não só à *Orquestra das Senhoritas*, mas também ao grupo Dzi Croquettes, que a esta altura havia construído carreira internacional, há ainda outro elemento: o “feminismo delirante”. Acompanhado do adjetivo “delirante”, pode-se inferir que o tom da nota denota certo antifeminismo, conforme publicado originalmente no jornal francês *Le Monde*. Sendo uma peça em que homens interpretavam mulheres, a autora da nota brasileira visa apaziguar o público de que não há qualquer caráter ativista na proposta da peça em prol das pautas feministas de então.

Interpretava-se mulheres, porém não a ponto de incorporar ao texto algum posicionamento político favorável a demandas feministas. Esta preocupação está evidente também na declaração, segundo a nota, do diretor da peça Jean-Louis Terrangle. O diretor não queria replicar em sua peça francesa a androginia teatral tal como a brasileira, na qual se subentende que o “vestígio de feminismo”, ou qualquer coisa de caráter transgressor, não está presente em sua peça, como está nas peças brasileiras. A tal moda brasileira, com seus conteúdos políticos, parecia causar receio. Mas que viria a ser esta “moda-Brasil”?

A androginia entrara nos teatros brasileiros de tal forma que parecia ter se tornado uma nova onda, uma moda. E não se restringiu aos teatros. As artes cênicas, de modo geral, viram crescer a tendência andrógina nas mais diversas produções: filmes, peças, programas de TV. A tendência, entretanto, possuía críticos também entre as mulheres do ramo artístico. Exemplo disso é o texto de Dosel Júnior, publicado no jornal *Diário do Paraná* no primeiro dia de dezembro de 1974, “Saiba porque os homens imitam as mulheres em programas de TV”.

Durante muitos anos os homens foram soberanos incontestes da sociedade ocidental; as mulheres, simples empresa das domésticas de luxo, até que a inevitável reação aconteceu. Elas conscientizaram-se e começaram a atuar em todas as áreas. Foi então que surgiram profissionais femininas atuando em setores antes privativos do sexo masculino. Nas artes, especificamente no mundo dos espetáculos, um movimento surgiu na Europa, tomando logo de assalto os EUA e o Brasil, evidentemente. Trata-se da androginia, fruto não se sabe se da falta de inspiração ou simplesmente da falta de criatividade. Atores se transvestiram de uma indefinição sexual e, através disso, procuraram faturar alto. Será arte o que fazem ou apenas um ridículo oportunismo? O assunto já foi comentado e contestado por vários especialistas no assunto em todo o mundo. Entre nós houve uma tentativa de jogar os profissionais de teatro, contra o grupo que explora o filão andrógino. Algumas atrizes do elenco da Rede Tupi de Televisão resolveram acabar com a onda. São elas, Tereza Sodré, Maria Isabel de Lizandra, Ruthnéia de Moraes e Etty Frazer. Pretendem encenar uma peça, onde tudo, desde o trabalho de ator até cenários, roupas iluminação, direção, texto, etc., seja feito por mulheres: “Androginia - diz Lizandra - está no palco porque é real no mundo. Ela em nada vem afetar o trabalho do ator profissional. Nós vamos montar essa peça apenas para acabar com essa onda boba. Quando a mulher se dispõe a trabalhar, ninguém pode impedi-la. Os andróginos e travestis - que existem há muito tempo - atuam na linha de show. Seu trabalho em nada afeta o teatro. Agora, confundir o que Paulo Goulart faz em, “Orquestra de Senhoritas” com androginia é pura burrice, como seria burrice igual condenar aquele maravilhoso trabalho da inesquecível Cacilda Becker em “Esperando Godot”. Em “Orquestra das Senhoritas”, não há androginia e se os atores estão travestidos de mulher, é por uma função dramática que visa mostrar um tipo de decadência” (DOSEL JÚNIOR, 1 dez. 1974, p. 4).

Dosel Júnior inicia com uma resumida interpretação da história das mulheres na sociedade ocidental e sua conquista de espaços no mercado de trabalho. Com um corte, passa a comentar o surgimento do movimento da androginia na Europa, espalhando-se pelo mundo, inclusive o Brasil. O tom de indisposição para com esse movimento surge logo no comentário de que seria resultado de “falta de inspiração” ou “criatividade”. Logo à frente, sugere que seria um “ridículo oportunismo” o fato de atores de gênero masculino apresentarem-se travestidos de uma “indefinição sexual”. Para o autor, seria apenas uma maneira de obter lucro, um produto vazio de propostas e de significados, feito apenas para a comercialização. Questiona, inclusive, o valor artístico do que produzem seus adeptos.

Na metade do texto, Dosel Júnior passa a comentar sobre as atrizes da TV Tupi que, em uma resposta a tal movimento andrógino que estaria na moda, propunham a criação de um teatro feito apenas por mulheres: desde a montagem, construção dos cenários, interpretação de papéis, enfim, sem a presença de qualquer homem no grupo. Com isso, entende-se a relação entre a introdução – sobre a história de luta das mulheres – com a crítica à androginia. Não se trata de uma crítica à presença dos homens no teatro, nem uma disputa entre os homens e as mulheres, ou pelo menos de todos os homens. É uma disputa, colocada no texto, entre as mulheres e os andróginos. Dá-se a entender que os homens travestidos – de gênero indefinido, segundo o próprio autor – seria uma ameaça, ou mesmo uma afronta, à própria presença das mulheres na cena artística.

Contrariamente ao que estava posto na nota de Rosa Freire D’Aguiar, que associava – pejorativamente – o feminismo e a androginia, com a intenção de dizer que eram ambos querelas, no texto de Dosel Júnior coloca-se uma suposta rivalidade entre o feminismo – que fica subentendido pela reivindicação feminina ao longo de séculos para participar de espaços antes tidos como exclusivamente femininos – e a androginia. Aparentemente, ao travestirem-se, os andróginos estariam disputando um espaço do teatro que fora conquistado pelas mulheres. Como se, com isso, as mulheres fossem ser novamente substituídas por pessoas andróginas em todos os seus papéis. Por outro lado, em nenhum momento se questiona se estaria tão ameaçado quanto o espaço dos homens não-andróginos no teatro.

As atrizes Tereza Sodré, Maria Isabel de Lizandra, Ruthnéia de Moraes e Ety Frazer elaborariam a peça feita apenas por mulheres com a intenção de “apenas para acabar com essa onda boba” da androginia. Deixam claro seu desagrado com a tendência. Por outro lado, defendem a peça *Orquestra de Senhoritas*, de Paulo Goulart. Lizandra afirma que a peça não tem nada de androginia e que seria um ultraje enxergá-la assim. A justificativa que usa é a de que o travestismo, na peça, existe com a função de representar a “decadência”, associada às travestis e transformistas. Ora, nessa visão de androginia, observa-se que era encarada como uma afronta às próprias mulheres, pela presença do uso de roupas consideradas femininas e da criação de papéis andróginos que não são ocupados por mulheres. Seria ainda uma forma de degenerescência das artes, do gosto e da sociedade. Afinal, se a androginia existia no teatro, é porque existia no “real”, sendo o teatro, para Lizandra, um reflexo da sociedade.

10.1 GENTE COMPUTADA: DZI CROQUETTES E A TENTATIVA DE (IN)DEFINIÇÃO DA ANDROGINIA

E eis que surge o novo renascimento
e com ele um novo ser
trazendo toda a força do macho e toda a graça da fêmea
É fácil com ele viver e entendê-lo
eu só não sei explicá-lo e o faço com um grito:

Ahhhh..... é o Andrógino!

Dzi Croquettes, 23 de maio de 1973
(LOBERT, 2010, p. 63).

O grupo teatral Dzi Croquettes era formado apenas por homens, contendo entre treze e quatorze integrantes⁹³, entre os anos de 1972 a 1976. O nome do grupo surgiu quando Wagner

⁹³ Os integrantes eram Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Eloy Simões, Roberto

Ribeiro de Souza e seus amigos Bayard Tonelli e Reginaldo di Poly se encontraram em um bar de Copacabana e, enquanto comiam croquetes, decidiram dedicar suas vidas ao teatro. O “dzi” foi inserido na frente para lembrar o “the” do inglês, como um artigo. Aos poucos, os demais foram chegando e se unindo ao grupo, que se tornou um projeto, uma experiência de vida comunitária, morando todos na mesma casa. Cláudio Tovar foi um dos que foram sendo agregados quando o grupo já estava há cerca de um ano em atividade. Tovar os assistia e se deslumbrava com o espetáculo, aproximando-se dos integrantes e, eventualmente, vindo a fazer parte do grupo. O grupo ganhou notoriedade quando o dançarino Lennie Dale uniu-se aos Dzi Croquettes (LOBERT, 2010).

A antropóloga Rosemary Lobert (2010) divide os momentos do grupo entre quatro fases principais: a fase do *underground* ou *Dzi Croquettes l’Internationale* (de dezembro de 1972 a abril de 1973) em boates de São Paulo; a fase *Andróginos: gente computada igual a você* (de maio a novembro de 1973), no Teatro Treze de Maio, em São Paulo; a fase *Dzi Família Croquettes* (de fevereiro a julho de 1974), estreando no Rio de Janeiro, quando tentaram alavancar a peça *As fadas do Apocalipse* com o elenco feminino das Dzi Croquettes, que teve uma recepção fraca; e a fase europeia *Troupe Brésilienne* (de setembro de 1974 a outubro de 1975), quando estiveram em Portugal e na França, tendo êxito em Paris. A partir de janeiro de 1976, a coesão do grupo entrou em crise e deu-se a saída de Lennie Dale, diminuindo o núcleo principal para nove atores até o término.

Os Dzi Croquettes seguiam uma organização familiar, seja no palco ou na vida cotidiana que compartilhavam. Lennie Dale era o “pai” e Wagner Ribeiro, a “mãe”. Os demais eram as tias e filhas, recebendo apelidos que os identificavam, como Cláudio Tovar chamado de Clô e Paulo Bacellar, a Paulette. No palco, os integrantes eram “um grupo de homens suspeitosamente ‘travestidos’, isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino” (LOBERT, 2010, p. 28). Para que não atingissem a um público desprevenido sobre a proposta de sua atuação, os Dzi Croquettes anunciavam-se nos jornais como um show de travestis:

Para orientarem o espectador, os Dzi Croquettes sempre anunciavam nos classificados da imprensa (chamados “tíjolos”) seu espetáculo como um “show de travestis”. Não obstante, naquela época respondiam também ao apelo do público que os tinha

de Rodrigues e o coreógrafo Lennie Dale. Os integrantes possuíam formações acadêmicas em diversas áreas de atuação, principalmente nas das ciências sociais. Não era, entretanto, o que lhes aprazia trazer à tona quando eram entrevistados sobre suas vidas prévias ao Dzi Croquettes. Comentavam sobre suas profissões anteriores e percursos acadêmicos sem entusiasmo, traçando o caminho que os levou a ser um Dzi. Segundo Lobert (2010), isso se dava porque se viam mais enquanto um grupo, cujas experiências do grupo possuem mais significância do que as realizações individuais anteriores. Esse sentimento forte de grupo foi o que os levou a se considerarem uma “família”, tanto nos palcos quanto na vida cotidiana.

classificado como “andróginos”, variante mais florida e aceitável para o estilo estético que apresentavam (LOBERT, 2010, p. 28).

A questão da utilização das roupas era significativa para os shows: “A combinação desusada de roupas compondo seus personagens questionaria tanto o gênero cultivado do travesti quanto o de homem e o de mulher (mencionando só isso), invocando todas as representações e classificações utilizadas no Brasil até então, mas ao mesmo tempo escapando delas” (LOBERT, 2010, p. 240). De fato, as roupas consideradas femininas usadas para compor seus personagens era o que mais atraía a atenção do público. Essa escolha de figurino mostrava-se bastante ousada, ainda mais sendo adotado por todos os membros de um grande elenco.

Contudo, os atores não pareciam ser, para a mídia, travestis. Pelo menos não seguindo os estereótipos que se entrepunham. Isso porque os atores não se desfaziam de suas características masculinas, nem tampouco as amenizavam. Os corpos de contornos masculinos e cobertos por pelos eram assim mantidos, com as roupas consideradas femininas misturadas às masculinas, em uma composição que não se queria afirmar em nenhum dos gêneros existentes. Pensando nisso, na intenção de “(...) tentar conciliar a imagem ambígua do grupo, que desafiava as classificações vigentes, a imprensa inventava novas expressões para descrevê-los” (GREEN, 2019, p. 421) e os jornalistas “[p]ara definir os Dzi” criavam “expressões como ‘travesti sem bichismo’ ou ‘travesti sem cara de homossexual’” (LOBERT, 2010, p. 249). Na expressão “sem bichismo”, entende-se que não identificavam-nos como homossexuais afeminados, pois seus corpos viris, peludos e faces barbadas os faziam “parecer machos”. Os membros da imprensa, com isso, diziam nas entrelinhas que o homossexual, a travesti e as “bichas” possuíam uma “cara” específica. Para os Dzi Croquettes, essa “cara” vinha acompanhada de um forte demarcador de classe: “No fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa: travesti é bicha de classe baixa, agora andrógino é filho de militar” (LOBERT, 2010, p. 249). E, de fato, aos poucos, o termo “andrógino” passou a ser usado pela mídia para defini-los.

(...) Embora isso passasse por um comentário meramente humorístico, a observação da trupe era bastante pungente, pois a retratação de homossexuais na imprensa passava, de fato, por uma codificação de classe. Os homens de classe média e alta que transgrediam os limites de gênero eram descritos como pessoas andróginas, enquanto os pobres e a classe trabalhadora eram travestis, um termo que cada vez mais passou a ser associado com prostituição, vida nas ruas e marginalidade (GREEN, 2019, p. 421).

Na seção “Leitura Dinâmica” da *Revista Manchete*, foi dedicado um trecho aos Dzi com o título “Alhos Com Bugalhos”, escrito por Paulo Francisco para a edição de 2 de março de 1974; referindo-se ao ditado popular “não confunda alhos com bugalhos”, aludia à confusão de gêneros provocada pelo grupo:

Alhos com Bugalhos

Lá fora existem os David Bowie e Alice Cooper; aqui, depois dos Secos & Molhados, vêm os Dzi Croquetes. Entre eles, o rótulo comum: **andróginos**. Segundo o dicionário aqui da redação – o tal que já vendeu mais de um milhão de exemplares – andrógino é adjetivo: “Hermafrodito; comum ao **homem** e à **mulher**; diz-se especialmente das plantas que têm ao mesmo tempo flores **masculinas** e **femininas** agrupadas no mesmo pedúnculo ou na mesma espiga.” Confesso que assistindo ao Dzi & Molhados procurei nos pedúnculos (ou espigas?) espalhado(a?)s pelo palco as flores **masculinas** e **femininas**. Inutilmente, claro. Os penduricalhos pareciam, classicamente, nada femininos. Houve época em que, para se tocar no assunto, falava-se em “o amor que não ousa dizer seu nome”; os **assumidos** de hoje apelam para a **androgínia**... Eufemismos à parte, o **show** dos Dzi Croquetes em cartaz no Teatro da Praia demonstra que os **andróginos** sofrem – como a maioria das mulheres – de um mal: falam demais. E não é misoginia. Quando os Dzi Croquetes fazem o que sabem, dançar, o espetáculo sobre; quando dizem os lamentáveis textos, cai. Em tempo: vamos deixar Carmem Miranda, Marlene Dietrich, MM [Marilyn Monroe] na santa paz do Senhor? (FRANCISCO, 1974, p. 111, negritos do original)

A nota inicia comparando os Dzi ao inglês David Bowie e ao estadunidense Alice Cooper, ambos *rock stars* que incorporavam a teatralidade ao seu trabalho musical. Segue apresentando a definição de “andrógino” segundo o dicionário que o autor que tinha em mãos, que mescla o hermafroditismo de espécies de plantas ao hermafrodita físico humano. Associando os pedúnculos vegetais aos órgãos genitais humanos, Francisco ironiza, dizendo que eram visivelmente masculinos. Em seguida, fala sua percepção de como os tempos mudaram para que se veja apresentações tão explícitas de homossexualidade, “o amor que não ousa dizer seu nome”, ou pelo menos não ousava. E, por fim, associa homossexualidade com androgínia, como se esta fosse outra palavra para os “assumidos” homossexuais. Para Francisco (1974), os alhos e bugalhos estão bastante confusos, pois associa hermafroditas, andróginos e homossexuais como palavras variantes de uma mesma coisa. Sua visão era, inclusive, compartilhada por outros de sua época. Mas não por todos, que por vezes diferiam cada termo.

Por fim, Paulo Francisco (1974) afirma que os Dzi Croquettes sofrem do “mal feminino” de falar demais e se antecipa, dizendo que isso “não é misoginia”, voltando sua crítica negativa ao texto do espetáculo. Ora, sua visão sobre as mulheres e a comparação com o incômodo que os Dzi Croquettes lhe causavam não está muito distante da crítica que viria a ser publicada dois anos depois por sua colega de revista Rosa Freire D’Aguiar (1976), na nota sobre a “moda-Brasil” ou “androgínia teatral” e o “feminismo delirante”. Atualizando a máxima criada pelos Dzi Croquettes sobre o andrógino, que traz “toda a força do macho e toda a graça da fêmea”, a impressão que se tem é de que traziam todo o incômodo “da fêmea”. Como bem observou Lobert (2010), a ousadia da transgressão das barreiras de gênero efetuada pelos Dzi Croquettes traziam muito além de aparatos de gênero despíveis. Trazia toda a carga social de estereótipos de gênero e de misoginia.

A opinião pública privilegiava uma determinada categoria simbólica encenada na peça, centrando sua atenção sobre ela: “Andrógino”. Em suma, era uma proposta de transgressão às categorias e aos gêneros sexuais (prescritos ou não) usualmente conhecidos e definidos no Brasil. Adiantemos que a ousadia dos atores masculinos em incorporar na sua indumentária teatral roupas tradicionalmente reconhecidas como pertencentes ao gênero feminino podia trazer a reboque o panteão de significados contextualmente negativos atribuídos a tal empreendimento. Visto por esse ângulo, a intenção de escolher, por exemplo, como tema central de estudo a construção das categorias sexuais parecia sugestiva (LOBERT, 2010, p. 35).

O texto da fase *Andróginos: gente computada igual a você*, no ano de 1973, “(...) definia andrógino como a soma das essências (algo inato) sexuais, isto é, o andrógino seria aquele que possuiria ‘toda a força do macho e toda a graça da fêmea’, simultaneamente” (LOBERT, 2010, p. 240-241). Era o ponto alto do show e ficou marcado na mente do público o ato principal. Mas a colocação posta pela frase, que por vezes era interpretada de maneira literal, não tinha qualquer pretensão de ser uma definição do que é ser “andrógino”. Trazia, em seu conteúdo, a ironia colocada tanto pelo tom quanto pelas contradições intrínsecas:

(...) Essa colocação era posta em dúvida pela ironia, ou melhor, sugeria que cada pessoa fizesse o que quisesse; em suma, todos os indivíduos poderiam apropriar-se dos atributos associados às categorias genéricas. A falta de compromisso já estava resumida no subtítulo irônico da obra: *Andrógino: gente computada igual a você*. E o seu discurso, apesar da nova inclusão, continuava não se definindo, permanecendo entre a crítica da categorias e gêneros sexuais e sua aceitação tradicional em conjunto (LOBERT, 2010, p. 241).

A crítica das categorias e gêneros rígidos estava no fato de o andrógino dos Dzi Croquettes não ser nem homem, nem mulher, segundo as expectativas sociais para cada um desses gêneros. Estava também no momento em que os atores rompiam com os limites dos comportamentos e vestimentas na apresentação física. Por outro lado, reforçavam ironicamente os padrões de gêneros no texto, ao dizer que ao “macho” caberia a característica da força – principalmente física – e à mulher caberia ser “graciosa” e delicada e, assim, ambas as características comporiam o que é o andrógino. Ao mesmo tempo, o andrógino não era nenhuma dessas coisas isoladamente.

A ideia do show *Andrógino* era atraente aos Dzi a partir do momento em que servia mais para confundir do que para esclarecer algo ao público. Pretendiam transmitir, pela palavra e pela montagem, a própria indefinição, ambiguidade e multiplicidade, elementos com os quais interessavam-se em dialogar. Por outro lado, cada vez mais a androginia começou a ser definida e identificada como uma categoria à parte, como informa o título da reportagem da *Revista Manchete*: “Os Andróginos: uma nova minoria” (NEVES, 1974). Mas não tardou para o termo tornar-se uma palavra pejorativa para se referir à homossexualidade, pelo que se vê pelo conteúdo do discurso nos escritos de jornalistas, críticos e comentaristas no geral na época,

como no texto de Paulo Francisco (1974). A partir do momento em que “andrógino” tornou-se uma simples palavra equivalente à categoria “homossexual” (LOBERT, 2010) e começou a se consolidar no vocabulário cotidiano, perdendo suas características de ambiguidade e indefinição, os Dzi a abandonaram enquanto parte principal dos shows para não serem reduzidos a isso. Assim, passaram a outras propostas, reinventando-se, continuando o movimento dinâmico de suas peças, e seguindo com as improvisações no palco que eram uma de suas principais características.

Mesmo depois da retirada do ato *Andrógino*, a androginia se manteve atrelada a toda a existência do grupo na década de 1970 e os Dzi Croquettes se tornaram um dos seus maiores símbolos brasileiros nas artes e o principal no teatro. Durante os anos do regime militar, Os Dzi Croquettes “[n]o Brasil e no exterior, antropofagicamente, absorveram as experimentações existentes e acionaram o improviso como ferramenta política” (PARANHOS, 2021, p. 7), ainda que não tenha sido uma ação política intencional, pelo menos não nos termos da resistência política de esquerda do período. A experiência política dos Dzi extrapolava o palco e se derramava no cotidiano da vida dos atores. Como disse um “tiete”⁹⁴: “Ali tem um grupo de pessoas do dia a dia, não é um grupo contratado. Vivem juntos. O teatro é decorrente de uma atitude diária comunitária, não é só palco, tem uma filosofia de vida” (LOBERT, 2010, p. 197).

A presença de palco estava muito próxima da experiência de vida, sem que, entretanto, a peça meramente espelhasse a realidade. Na verdade, a obra artística como um todo brincava com o absurdo e evitava cair nas comparações ou se reduzir a representar a realidade. “Delineia-se, assim, uma experiência artística que mesclava, sem dúvida alguma, comportamento, existência, sexualidade(s) e criação estética” (PARANHOS, 2021, p. 7). Tratava-se de uma simbiose mais complexa, de vida e arte, repleta de ambiguidade, indefinição e confusão – de gêneros, de conceito de família, de ficção e realidade – atravessando cada um dos sujeitos que compunham o grupo e seu entorno e a todos ao mesmo tempo.

⁹⁴ Segundo Rosemary Lobert, “[d]a confluência dos múltiplos significados resultou o conceito de *tiete* para classificar a categoria de pessoas que se distinguiam do *grupo* ao mesmo tempo que o completavam. Era uma aplicação restrita, concreta e usual da palavra, mas, na realidade, todos os de fora eram vistos como *tietes*. O público, ao contrário, seja longínquo, esporádico ou familiar, quando conhecia a existência da palavra, não se reconhecia nela. [...] [Eram o] subconjunto de indivíduos desprendidos da plateia que criaram laços mais estreitos com os Dzi” (2010, p. 179, grifos do original). O termo “tietes” surgiu para designar os “fãs” do Dzi Croquettes e que orbitavam o grupo, sem necessariamente fazer parte de seu núcleo teatral: “Eles constituíam os agentes mais próximos aos Dzi nas suas relações cotidianas, fora os empregados da companhia teatral – mesmo que estes, pelo comportamento, ainda pudessem ser *tietes*. Eram os seus seguidores na filosofia de vida. Aglutinavam os aspectos fundamentais de seu comportamento, mas careciam do nome Dzi Croquettes. É compreensível que esse nome estivesse associado exclusivamente aos que representavam o espetáculo; aos *tietes* faltava ainda a possibilidade de compartilhar o mesmo meio de sobrevivência” (LOBERT, 2010, p. 179, grifos do original). O termo se expandiu sobremaneira e passou a ser usado para se referir aos fãs mais apaixonados de algum fenômeno artístico-musical.

10.2 BEM ENTENDIDO⁹⁵: EDY STAR

“Quando é que vocês vão me transformar num símbolo sexual?”

EDY STAR (Rio, RJ)

Logo que o Ziraldo der uma vaga, Edy. Mas não fiques triste, tu és mais que símbolo: é realidade palpável. (Desculpe a intimidade. É uma figura de expressão) (CARTAS, 9 a 15 jan. 1976, p. 2).

Edivaldo Souza nasceu em Juazeiro, na Bahia, em 10 de janeiro de 1938. Seu pai era um barão falido que trabalhava como escriturário, sua mãe era uma mulher pobre descendente de negros e indígenas, e do casamento, que muitos achavam improvável – devido às diferenças culturais e de *status* social entre o casal –, tiveram seis filhos. “Nossa casa tinha um quintal imenso, com muitas bananeiras, coqueiros e mangueiras, e ali era nosso mundo! Tínhamos um grande pé de araçá que em nosso imaginário era avião, às vezes bonde, ou marinete, que era como se chamava os ônibus em Salvador...” (STAR, 2 jul. 2007b). A infância lúdica no interior baiano transformava a vida doméstica por meio da imaginação: “As galinhas eram nossas amigas e conversavam conosco...” (STAR, 2 jul. 2007b).

Edy cresceu em um bairro proletário de Juazeiro, ao som da programação da Rádio Nacional. Seu gosto musical foi muito influenciado pelo pai, que reunia a família em volta do rádio para ouvir música e os radialistas: “Ouvíamos como todo mundo daquela época, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a Rádio Mayrink Veiga, e os programas locais da Rádio Sociedade da Bahia, de onde ouvia todos os domingos às 9 horas da manhã o programa da ‘Hora da Criança’” (STAR, 2 jul. 2007b). Às vezes, o pai o levava para assistir o programa ao vivo no estúdio e Edy voltava para a casa sonhando acordado em ser ele mesmo parte do show: “Quando chegávamos em casa, com um microfone inventado e um palco improvisado no quintal, eu me punha a cantar para e com os meus irmãos e me achava o máximo, como a cantar para uma multidão...” (STAR, 2 jul. 2007b).

Na adolescência, começou a cantar no rádio em “operetas infantis” no programa *A Hora da Criança*: “Eu tinha 13 anos... Vendo a minha disposição, o meu pai me inscreveu na Hora da Criança. Para os ensaios no Passeio Público, duas vezes por semana, tive que aprender a me locomover sozinho (...)” (STAR, 2 jul. 2007a). Formou sua autonomia para se deslocar pela cidade e iniciou seu aprendizado nas artes: “Foi ali que comecei a cantar e desenvolver minha veia artística, pois também tínhamos apresentações de teatro, e o programa tinha um hino: ‘Os meninos da Bahia / nessa Hora da Criança / a mensagem da esperança / vem trazer com alegria’”

⁹⁵ Canção do álbum *...Sweet Edy...* (1974), composição de Renato Piau e Sérgio Natureza, cantada por Edy Star.

(STAR, 2 jul. 2007a). Edy Star contou aos integrantes d'*O Pasquim* em 1974 sua história com a cena artística:

EDY STAR – Foi na “Hora da criança que eu comecei a fazer pesquisa de folclore. Naquele tempo não existia o gravador portátil. O gravador precisava de fio. Resultado: o Paulo Gil me levava, escrevia as letras de samba de roda e eu gravava a música na cabeça. Depois ele me mostrava a letra e eu cantava. Eu então capitalizei mais de mil sambas de roda (STAR, 28 maio a 2 jun. 1974, p. 7).

Durante um tempo, no início de sua carreira, fez shows apenas de músicas folclóricas que havia conhecido e coletado pessoalmente. Seu interesse pelo folclore e canções tradicionais permaneceu, bem como sua preferência por interpretar compositores como Catulo da Paixão Cearense e Lamartine Babo. Na *Hora da Criança* cantava, interpretava e aprendeu a desenhar. Fez peças baseadas na obra de Monteiro Lobato e outras apresentações inspiradas no folclore: “A primeira montagem que participei foi ‘Narizinho’, eu fazia o Major Agarra-e-num-largamais, um ‘sapo’ guardião do palácio das Águas Claras, e meu apelido dali em diante ficou sendo ‘Sapo’” (STAR, 2 jul. 2007a). Nostálgico, lembra-se dos amigos que fez e de suas aventuras amorosas: “(...) o Mesquitinha, que usava óculos como eu, bonitinho e baixinho, com uma voz linda, uma das minhas primeiras paixões (quantas vezes fugíamos do ensaio e íamos nos ‘divertir’ no escuro da arquibancada do campo de vôlei?)...” (STAR, 3 jul. 2007).

A leitura de revistas, histórias em quadrinhos e clássicos fez parte da formação das crianças da família de Edy, que era ávida leitora: “Aos 17 anos eu já tinha lido quase toda a literatura clássica juvenil, desde Alexandre Dumas a Érico Veríssimo, de Monteiro Lobato a Charles Dickens, de Alan Poe a Jorge Amado...” (STAR, 2 jul. 2007b). Edy leu na adolescência o livro *Homossexualismo masculino*, de Jorge Jaime (1953)⁹⁶, e se decepcionou com o conteúdo. Na parte final, o texto trazia um romance ficcional homossexual e terminava em uma tragédia e uma lição de moral do quanto a homossexualidade supostamente conduzia à degradação.

Para mim era [difícil] porque eu não conhecia outro gay, eu não conhecia nenhum viado. Para mim, o único viado do mundo era eu. Aí comprei um livro que chamava “Homossexualismo masculino” de Jorge Jaime que ele fazia uma coisa assim, meio médica, e no final conta uma história, uma espécie de um romance. Todo gay terminava mal e aquilo, eu... é castigo de Deus, né. Eu sou o único e vou morrer de alguma coisa, vou ter que me enforcar. E aí nada, eu era o terror da rua. E depois, quando eu conheci outros, aí eu desbanderei porque eu vi que existiam outras pessoas e assumi uma outra atitude. Uma atitude de porrada (STAR, 22 ago. 2017).

⁹⁶ “Segundo a introdução do livro, Jaime o apresentara originalmente num seminário em 1947 para a disciplina de Medicina Legal, durante sua graduação na Escola Nacional de Direito do Rio de Janeiro. Uma segunda edição, publicada em 1953, foi uma reimpressão do tratado médico-legal de Jaime com um romance adicional de 140 páginas, Lady Hamilton, que, em forma de diário, descrevia a vida de Paulo, um homossexual” (GREEN, 2019, 292).

Conforme Edy conta em um vídeo de entrevista a Rodrigo Faour (2017), esse período de descobertas de sua vida foi singular e marcado pelo sentimento de deslocamento. Essa situação mudou quando adentrou em um círculo de amizades homossexuais, inclusive com interesses musicais parecidos. Cada um dos amigos, para entrar no grupo, passava por uma espécie de rito de iniciação em que deveriam declarar seu novo “nome” em praça pública sob palmas, chamado por eles de “batismo na praça”. Inspirados em estrelas da música e do cinema, geralmente escolhiam os nomes daquelas mulheres que admiravam mais: “(...) tinha a Dircinha Batista, tinha a Dalva [de Oliveira], tinha... tinha a Grace Kelly, tinha a Silvinha Chiozzo (...)” (STAR, 22 ago. 2017). Nesse grupo, Edy era conhecido por seus amigos por “Bofélia”, por conta da atitude mais agressiva que assumiu para lidar com a violência contra os homossexuais e o preconceito cotidiano. “Bofélia” vinha de “bofe”, forma como eram chamados os “homens ‘verdadeiros’” (GREEN, 2019, p. 297)⁹⁷, por sua postura de defesa mais associada ao comportamento de homens heterossexuais ou sexualmente ativos, assumidamente homossexuais ou não.

Pressionado pela família a encontrar uma profissão, fez um curso de Auxiliar Técnico de Produção e foi admitido na Petrobrás, mas não se identificava com o trabalho e saiu após um ano. Em 1961, foi atraído por um circo em Candeias: “(...) tinha um cara cantando Tutti-Frutti, que eu tinha ouvido no rádio. Eu ouvi o cara e vi que era enrolação, que o cara tava inventando inglês ali na hora” (1974, p. 7). Ouvindo a versão improvisada para a canção de Little Richard, Edy ofereceu-se para cantar a canção “Marcianita” e mostrar ao dono do circo que suas competências superavam às do outro músico, no que foi contratado para a vida itinerante: “‘Edy Souza, o Embaixador do Rock’. (*risos*). Eu me apresentava com uma roupa meio lamê, com um lenço de chifon amarrado no pescoço, bem à Elvis Presley” (STAR, 1974, p. 7).

Com interesses musicais diversos, Edy se juntou ao Elvis Club Rock, onde teve um primeiro contato com um Raul Seixas adolescente; morando em Salvador, conheceu e cultivou amizade com Caetano Veloso e Maria Bethânia; e ainda fez parte de um movimento de renovação da música brasileira que acontecia na capital baiana nos anos iniciais da década de 1960, bastante inspirado pela Bossa Nova. No mesmo dia em se apresentavam Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano e Bethânia no show *Nós, Por Exemplo...*, como parte da inauguração do

⁹⁷ “Segundo esse modelo, em atividades eróticas homossexuais tradicionais, o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel ‘ativo’ no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o ‘passivo’, o que é penetrado. A ‘passividade’ sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da ‘mulher’. Enquanto o homem ‘passivo’, sexualmente penetrado, é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do *homem*, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem ‘verdadeiro’, ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder seu *status* social de homem” (GREEN, 2019, p. 28, grifos do original).

Teatro Vila Velha, Edy também se apresentava, mas na Galeria Bazarte, com canções folclóricas. Edy esteve circulando entre as diversas cenas musicais, do *rock* ao núcleo do que viria a se tornar a Tropicália, sem, entretanto, fazer parte dos núcleos dos movimentos.

Na segunda metade da década de 1960, Edy dedicou-se ao teatro e participou da montagem do premiado musical *Memórias de Dois Cantadores* (1967). Pelo sucesso da peça, recebeu o convite para interpretar a canção “Dia Cheio de Ogum”, composta por Capiba, no festival O Brasil Canta no Rio (1968), ficando entre os doze finalistas. Sua primeira gravação em disco, assinada como Edy Souza, se deu no álbum *O Brasil Canta No Rio: com os intérpretes que participaram no 1º Festival Nacional De Música Popular Brasileira*, lançado após o festival, na quinta faixa do lado A.

Edy trabalhou na TV Itapoan como produtor artístico e apresentador do programa *Poder Jovem*, em que se apresentava as novas promessas do mundo da música, mas foi demitido ao cobrar seu salário ao vivo. Ao mesmo tempo, cantava na Rádio Cultura de Salvador, no programa de Waldir Serrão, acompanhado do grupo Raulzito e os Panteras. Nesse período, estreitou a amizade com Raul Seixas, que o convidou a prestar serviços à gravadora CBS no Rio de Janeiro, onde Raul trabalhava como produtor. Edy mudou-se para o Rio e Raul providenciou que ele gravasse um compacto em 1970, com as canções “Aqui é Quente, Bicho”, composta pelo próprio Raulzito, e “Matilda (Matilda, Matilda)”, versão de Leno para a canção de Harry Thomas.

Em seguida, Raul Seixas quis produzir um disco que mesclasse influências estrangeiras e regionais, com um grupo de músicos diversos entre si. Surgiu a Sociedade da Grã-Ordem Kavernista, nome fictício do grupo que contava com Raul Seixas, Edy Star, Sérgio Sampaio e Miriam Batucada. O disco resultante foi “*Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*” (1971). O disco é uma miscelânea de ritmos e de influências, que vão desde The Beatles ao baião de Luis Gonzaga. Luis Carlos Maciel escreveu uma breve nota sobre o disco na seção “as dicas” da edição 113 de *d’O Pasquim*:

Esta é uma dica para quem gosta de brincar. Quanto mais ouço, mais me divirto com a **Sociedade da Grã-Ordem Kavernista**, LP CBS 137734, de Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Edy e Miriam Batucada. O trabalho é uma curtição (sobre o que significa ser baiano no Rio de Janeiro) que não se leva **realmente** a sério. Legal. – (Maciel) (MACIEL, 31 ago. a 6 set. 1971, p. 28).

Parte das composições preparadas para o disco foi censurada e restaram doze, inseridas no álbum. Sem divulgação, depois de dois meses o disco foi recolhido das lojas por ordem do presidente da CBS, Evandro Ribeiro, e o projeto dos Kavernistas acabou. Nas canções

interpretadas por Edy Star ainda constava apenas “Edy” nos créditos, tal como no compacto. Sobre a escolha do novo nome artístico, comentou:

(...) Eu antes era Edy só. O pessoal achava que Edy era um nome curto demais. Na Bahia eu usava Edy Souza. Quiseram botar Edy da Bahia, que eu achei de um mau gosto incrível. Tinha que ter um sobrenome, e eu queria que fosse curto. Eu fiquei bolando: “Vou botar Edy Star, porque Star é estrela, maravilhoso, eu curto (STAR, 1974, p. 6).

Edy voltou a se apresentar nos teatros de cabaré e as divulgações das apresentações apareciam no *Jornal do Brasil*. *O Pasquim* divulgava “Brigitte Blair e Carlos Leite na revista invertex” com a peça *Elas Querem é Poder*, “Uma Transa Passiva” e a atração “Edy Star e Tema Trio” no Teatro Miguel Lemos, logo acima do anúncio da peça “‘*O Relatório Kinsey*’ ou *Olha que tem nós na cama*” no Teatro Senac (BRIGITTE BLAIR..., 26 jun. a 2 jul., 1973, p. 18). As apresentações de Edy ficaram cada vez mais lotadas após os escritores d’*O Pasquim* assistirem e comentarem no periódico sobre o evento.

DEIXA STAR, EDY!

Conheci Edy Star há uns meses atrás no Teatro Miguel Lemos e na boite Cow-Boy. Um cara incrível, inteiramente desconhecido, um misto de marginal e intelectual (no fim dá na mesma). Tomamos umas cervejas e combinamos uma jogada: apresentá-lo n’O PASQUIM como uma celebridade incógnita aqui no Brasil, com contratos nos Estados Unidos, essas cascatas. Só prá botar um grilo na cuca do pessoal. Mas agora Edy atrapalhou nossos planos, seu atual show no Number One virou o maior sucesso e até o Zózimo fala nele toda hora. Safanagem, Edy. Você agora ficou famoso, michou a entrevista, dane-se. (Jaguar) (JAGUAR, 6 a 12 nov. 1973, p. 27).

O espetáculo e a figura de Edy, que habitavam o *underground* do Rio de Janeiro, atraíram o interesse de uma população intelectualizada “Jaguar, Millôr, Paulo Francis... eles adoraram o espetáculo, escreveram que a melhor coisa do Rio era a praça Mauá e a grã-finada passou a frequentar. Tinha dia que a boate já abria toda reservada. Tinham que botar as putas pra fora para caber o pessoal da sociedade com as esposas” (BERGAMO, 2010), disse Edy em entrevista à *Folha de S. Paulo*. Os detalhes do conteúdo dos shows não eram explicitados, mas Edy relata que “[e]ram shows muito avançados para aquele período de ditadura. As cenas eram sexuais, tinha lesbianismo e até um anão que corria nu pela plateia” (BERGAMO, 2010), misturando os antigos *freak shows*, aos shows de *strip tease*, ao cabaré, ao teatro de revista e às chanchadas.

Os trocadilhos com o nome de Edy – incentivados por ele mesmo – bem como as notas sobre seus shows foram cada vez mais frequentes: “Os Secos & Molhados que se cuidem. Edy Star está organizando um conjunto chamado Enxutos e Encharcados” (JAGUAR, p. 26), escreveu Jaguar n’*O Pasquim*, jogando com o duplo sentido da palavra “enxutos”, usada para referir-se aos homossexuais. Seu destaque foi tanto, aliado ao trabalho bem-sucedido que vinha

fazendo nas noites cariocas com as chanchadas e cabarés, a ponto de atrair a atenção da Som Livre, que propôs a ele que gravasse um disco: “Foi em uma dessas sessões que João Araújo, pai de Cazuzza e então presidente da gravadora Som Livre, convidou o performer a gravar o primeiro disco solo pela empresa. ‘Sweet Edy’ saiu em 1974 com inéditas de Caetano, Gil, Roberto e Erasmo. Todas elas especialmente compostas para Edy Star” (BERGAMO, 2010).

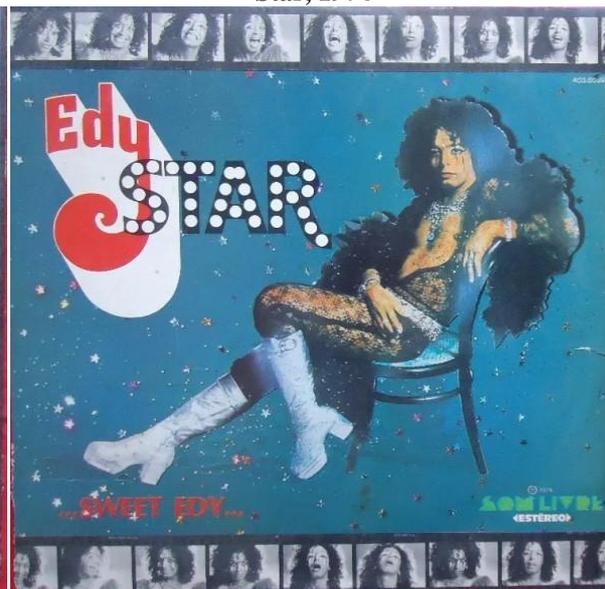
As canções no disco *...Sweet Edy...* (1974) aproveitaram o humor das peças. A capa possui um fundo todo azul com estrelas brilhantes, com o nome do artista em grande destaque: “Edy”, em letras curvas e vermelhas, e “Star”, em letras garrafais preenchidas com vários círculos brancos, imitando um letreiro luminoso. Jogado teatralmente sobre uma cadeira, Edy se posiciona com uma das pernas esticada e outra dobrada. Um dos braços se apoia sobre o encosto da cadeira, e o outro recai delicadamente sobre seu colo. No corpo, usa um macacão todo de renda, aberto no peito. A única parte mais coberta é a sua roupa de baixo preta.

Figura 39 – Contracapa de *...Sweet Edy...*, de Edy Star, 1974



Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/sweet-edy>. Acesso em: 01 ago. 2021.

Figura 40 – Capa do disco *...Sweet Edy...* de Edy Star, 1974



Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/sweet-edy>. Acesso em: 01 ago. 2021.

Na cintura, traz um cinto grosso prateado, mesma cor do enorme e rebuscado colar que leva no pescoço. Nos dedos e pulsos, anéis e pulseiras brilhantes. A bota de cano longo e salto plataforma é tão cintilante quanto as jóias. Sobre os ombros, cai-lhe um boá de plumas pretas. Os cabelos longos e cacheados margeiam seu rosto maquiado, com olhos dramáticos transpassados por riscos pretos. Nos extremos superior e inferior da capa, sequências de fotografias de Edy fazendo caras e bocas aparecem como rolos de filmes fotográficos. Na contracapa, com o mesmo figurino e sobre a mesma cadeira, posiciona-se em frente à câmera

sobre um fundo vermelho, também pontilhado de pequenas estrelas, com mais fotografias nas laterais, desta vez de corpo inteiro.

Dentre as canções do álbum está a chamada “Bem Entendido”: “A palavra ‘entendidos’ (sinônimo de gays) frequentou assiduamente o vocabulário musical da época” (PARANHOS, 2019, p. 11). A canção, em faixa não listada na contracapa do LP, aparece apenas no selo do lado B do vinil como sendo a canção de número seis. Composta por Renato Piau e Sérgio Natureza, a letra diz: “Chega de brincadeira / Já estamos bem entendidos / combinados, convencidos / que para um bom entendido / meia cantada basta / de sondar encalhado / encolhido, encubado / escondido, enrolado / com véu na cara e olheiras”, dando a entender que estava cansado de mascarar suas intenções e disfarçar sua homossexualidade frente à sociedade. E finaliza com um ultimato: “me diga logo de frente / qual é a sua comigo”, para que o interlocutor diga se está de fato interessado na relação, mesmo que casual.

Ao ser lançado o disco, a entrevista com Edy Star para *O Pasquim* finalmente aconteceu. Na conversa, Ivan Lessa levantou o tema da androginia, procurando saber o que Edy pensava do assunto:

Ivan Lessa – E esse negócio de androginia?

EDY STAR – O que é andrógino realmente? Andrógino virou sátira. As pessoas saem de casa com uma blusa de mulher pensando que é andrógino. Pensam que desmunhecar na rua é ser andrógino.

Ivan Lessa – Ser andrógino é um estado de espírito?

EDY STAR – Eu acho que sim. É como ser carioca. Ser andrógino, acima de tudo, é ser liberto para transar de tudo. O que você quiser. O Antonio Guerreiro está fazendo uma reportagem para a Manchete sobre os artistas andróginos do Brasil. Botou quem: Dzi Croquetes. Parabéns, nota 10. Eu, se não fosse Edy Star adoraria está lá em cima com os Croquetes (STAR, 28 maio a 2 jun. 1974, p. 9).

Edy Star criticou o uso indiscriminado que se fazia do termo “andrógino”, aplicado tanto para quem se valia de roupas e acessórios do vestuário feminino, quanto para homossexuais afeminados, expressos em “desmunhecar”. Edy concorda, então, com a afirmação de Lessa de que ser andrógino é “um estado de espírito” e compara a “ser carioca”, que, mais do que o uso de um vestuário ou um comportamento específicos, envolve um sentimento de pertencimento e posicionamento do sujeito sobre como vê e age no mundo. Edy afirmou que ser andrógino “é ser liberto para transar de tudo”, valendo-se da palavra polissêmica “transar”, que indicava, à época, uma série de possibilidades de trocas, relações e conexões – não necessariamente sexuais, mas também sexuais, se se quisesse – aliando-a à questão da liberdade do sujeito como um desapego a normas e convenções.

Continuando seu comentário sobre o que considera e o que desconsidera androginia, Edy comenta: “EDY STAR – O Guerreiro pôs na reportagem também Secos & Molhados, que

estão fazendo uma linha forte. Botou eu. E botou Maria Alcina. Mas Maria Alcina não é andrógino! Maria Alcina é Maria Alcina, é aquilo” (STAR, 28 maio a 2 jun. 1974, p. 9). Edy Star exclui da noção de androginia a cantora Maria Alcina, que se apresentava com sua voz grave e figurinos exuberantes, e cuja performance fez com que se questionasse seu gênero. Para o escritor da matéria da *Manchete*, por outro lado, Maria Alcina era um exemplo de androginia. Este é um dos exemplos em que a definição escorregadia de androginia divergia entre os artistas e os jornalistas que sobre eles escreviam.

No final de 1974, Edy recebeu um convite para participar da montagem brasileira de uma peça diferente que vinha chamando a atenção e fazendo sucesso na Inglaterra: *Rocky Horror Show*, de Richard O’Brian. Antes de se iniciar a produção da versão para *Rock Horror Show*, seu nome artístico, Edy Star, consolidava-se e era bem conhecido nas boates do Rio de Janeiro e os projetos caminhavam bem. Assim, o primeiro convite foi recusado, mas, em meio a desencontros, o segundo foi aceito e Edy entrou para a peça como o doce travesti.

10.3 EU TE FAÇO SER HOMEM⁹⁸: ROCKY HORROR SHOW

Uma parte importante da androginia nos teatros brasileiros veio “de fora”: a peça britânica *Rocky Horror Show* ganhou montagens brasileiras em 1975, mesmo ano em que a história chegou à adaptação cinematográfica. Sob a produção de Guilherme Araújo e dirigida por Rubens Correa, estreou no Rio de Janeiro no dia 14 de fevereiro, no Teatro da Praia, “sexta-feira à meia noite, hora dos fantasmas” (MICHALSKI, 5 fev. 1975, p. 7). A tradução do roteiro ficou a cargo de Kao Rossman, Jorge Mautner e Antônio Bivar. As músicas da peça ganharam versões para o português, feitas por Zé Rodrix, misturando a tradução das letras em inglês com adaptações que mantivessem a sonoridade original com sentido parecido. Foram registradas dez canções em um LP gravado pela Som Livre, com o título *Rock Horror Show*, em 1975⁹⁹.

⁹⁸ Composição de Richard O’Brien, com versão de Zé Rodrix e Kao Rossman, interpretação de Eduardo Conde.

⁹⁹ A lista de canções foi a seguinte: 1 Science Fiction - Lucélia Santos; 2 O Anel de Noivado - Wolf Maia e Diana Strella; 3 Luz na casa de Frankstein - Diana Strella, Wolf Maia e Kao Rossman; 4 A espada da morte - Acácio Gonçalves e Nildo Parente; 5 Eu te faço ser homem - Eduardo Conde; 6 Nostalgia rock’n’roll - Zé Rodrix; 7 Me toque, me toque, toque, toque - Diana Strella; 8 É só me chamar, tudo bem - Wolf Maia e Diana Strella; 9 Eu vou partir - Eduardo Conde; 10 Só o amor interessa - Wolf Maia, Diana Strella e Nildo Parente. A Som Livre não relançou o álbum em CD e o LP tornou-se mais uma das raridades do mercado fonográfico brasileiro. É possível ouvir o conteúdo do disco pelo site do IMMUB, disponível em: <https://immub.org/album/rock-horror-show>. Acesso em: 30 maio 2022. E também pelo Internet Archive, disponível em: [https://archive.org/details/the-rocky-horror-show-1975-brazilian-cast-rock-horror-show/The+Rocky+Horror+Show+1975+Brazilian+Cast+\(Rock+Horror+Show\)/10+S%C3%B3+o+amor+interessa.mp3](https://archive.org/details/the-rocky-horror-show-1975-brazilian-cast-rock-horror-show/The+Rocky+Horror+Show+1975+Brazilian+Cast+(Rock+Horror+Show)/10+S%C3%B3+o+amor+interessa.mp3). Acesso em: 30 maio 2022.

Para o papel do primeiro Frank N. Furter foi convidado o ator Eduardo Conde. A gravação das canções do disco também saíram em sua voz, ao lado dos outros atores: Diana Strella como Janet, Wolf Maia como Brad, Acácio Gonçalves como Rocky, Tom Zé como Riff Raff e Zé Rodrix no papel do roqueiro Eddie. A participação de Zé Rodrix, que tocou e participou da produção dos discos do Secos & Molhados, foi muito além da tradução e da interpretação de uma canção: “Multi-instrumentista, cantor e depois escritor, o animado Zé Rodrix trafegava como embaixador entre Rio e São Paulo, e entre a música e o teatro. É dele a trilha sonora nacional da montagem de *Rocky Horror Show*, espécie de ópera rock tardia” (ALMEIDA, 2019, p. 216).

Figura 41 – Capa e contracapa da trilha sonora da montagem brasileira da peça *Rock Horror Show*, com Eduardo Conde no papel de Frank N. Furter na imagem, 1975

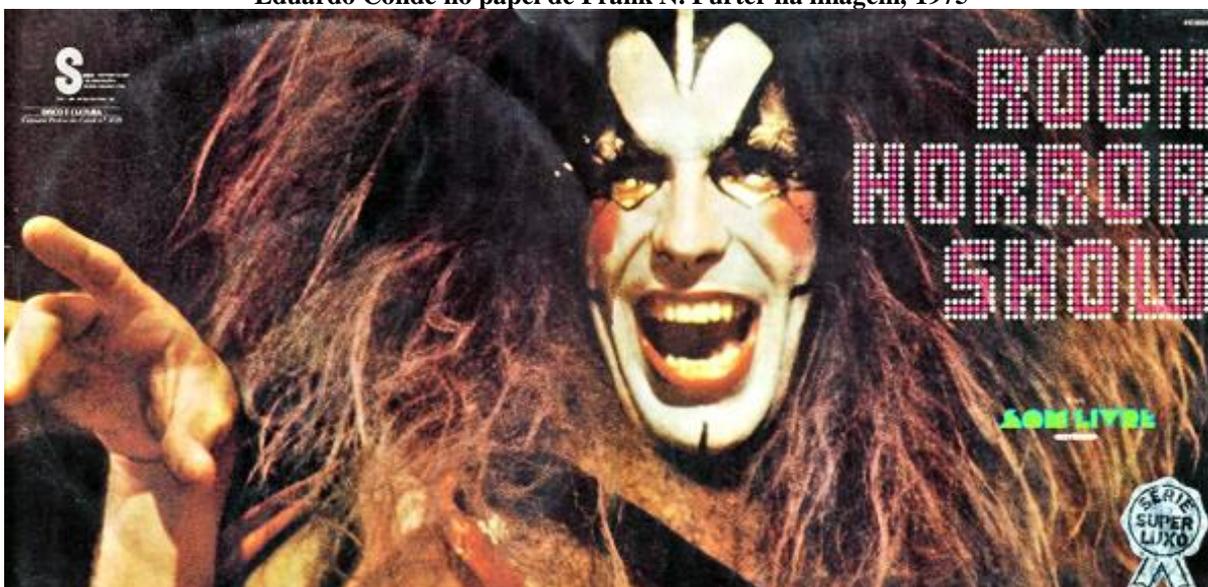


Figura 42 - Encarte do álbum da trilha sonora da montagem brasileira de *Rocky Horror Show*, 1975



Fonte: DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/12053157-Rock-Horror-Show-Rock-Horror-Show. Acesso em: 30 maio 2022.

A capa e a contracapa da trilha sonora da peça traziam Eduardo Conde em uma única fotografia que preenchia ambos os espaços, possível de ser vista completa ao se abrir o disco (Figura 41). Conde se apresenta caracterizado como Frank N. Furter na imagem, com um cabelo longo e volumoso circundando eu rosto fortemente maquiado. Tem traços em preto sobre o rosto de fundo branco, com um *blush* bem demarcado, dourado nos olhos e batom vermelho, destacando seu riso amplo e de dentes à mostra. O rosto mostra uma expressão exagerada, enquanto a mão que se vê aponta delicadamente para algo, com certa afetação. No encarte, havia fotografias menores de trechos da peça, com Janet, Brad, Rocky e o próprio Frank em uma capa vermelha (Figura 42). O título, *Rock Horror Show*, aparecia sobre Frank como um letreiro luminoso. Sem o “y” da versão original em inglês, o “Rocky”, nome da criatura de Frank, tornou-se “Rock”. Para o público, ficou em aberta a interpretação de se tratar de um musical de *rock*, conforme o título. Mas os jornais alertavam que não se tratava apenas disso:

Segundo se pode depreender das críticas estrangeiras, *Rock Horror Show* combina habilmente três ingredientes que proporcionam uma receita de forte e moderninho apelo popular, sobretudo para o público jovem: a música *rock*, o erotismo de coloração bissexual, e a rica tradição dos filmes de horror e ficção científica classe B (MICHALSKI, 5 fev. 1975, p. 7).

O crítico de teatro Yan Michalski, inteirado da versão inglesa da peça – antes mesmo da estreia do filme – esperava que houvesse algum “erotismo de coloração bissexual”, no que, pelo menos nisso, não se decepcionou. Para Michalski, o trabalho dos atores era bem executado, demonstrando profissionalismo, mas o defeito estava na obra original em que se baseava: “A execução rigorosamente profissional, tanto na parte teatral como na musical – este é um dos musicais mais bem cantados e dançados já vistos no Rio – permitem passar por cima da falta de substância do material dramático” (MICHALSKI, 4 mar. 1975, p. 6). Edy Star, que havia sido convidado para ser o protagonista, recebeu uma cópia do texto e também achou que o problema era de adaptação:

Levei o texto pra ler em casa... Aí, descobri que haviam traduzido, e não haviam feito uma adaptação ao espírito e cultura do Brasil... Aquilo não podia dar certo... Pô, a peça é toda feita em cima de citações, figurinos e clichês de cinema B, cult, e de terror... Quem é que no Brasil, se num for verdadeiro cinéfilo, que sabe quem é Fay Way? Que se lembra dos episódios de Flash Gordon? Da ‘Múmia’ com Boris Karloff? Da ‘Noiva de Frankstein’ com Elza Lancaster? De ‘O dia em que a terra parou’? de filmes classe B sobre ‘discos voadores’? E pensei: isso num vai dar certo... (STAR, 20 set. 2006).

Os temas usados na peça, notoriamente comuns à cultura de língua inglesa, não criavam tanta conexão com o público brasileiro. Nas canções, foram feitas adaptações nas letras para trazer elementos tipicamente brasileiros e causar o efeito de humor para tentar amenizar o

estranhamento do público. Por exemplo, na canção “Eu Te Faço Ser Homem”, adaptação de “*I Can Make You a Man*”, cantada por Frank no momento em que Rocky toma vida, ouve-se: “Ficou esguio, um amor, em boa forma... / Com proteínas e vitaminas, com muita carne e ovos crus, aveia, trigo e pão, espinafre e até cuscuz! / E li um folheto que dizia assim: em apenas setes dias, eu te faço ser homem!”; a dieta de Rocky ficou abasileirada, com direito a cuscuz.

Já o título da canção possui múltiplos significados. Em inglês, “*I Can Make You a Man*” pode se referir a “eu posso fazer de você um homem”, no sentido de torná-lo homem, ou “eu posso fazer um homem para você”, no sentido de construir um homem, que é a história da criação de Rocky. Há, ainda, o sentido escolhido na adaptação de Zé Rodrix, “Eu Te Faço Ser Homem”, que possui a conotação sexual de fazer de Rocky um homem sexualmente, fazer com que Rocky assuma o papel sexual ativo, socialmente atribuído aos homens nas relações heterossexuais e ao “bofe” – em gíria para o homossexual masculino ativo que, algumas vezes, sequer se reconhecia como homossexual – em relações homossexuais masculinas. Todas essas possibilidades de interpretação foram intencionais à música.

Pouco depois da estreia, Eduardo Conde ficou doente e não pôde mais comparecer às apresentações. Wolf Maia ficou no papel de Frank enquanto encontravam um novo ator. A saída para isso foi convidar Edy Star – que já havia recebido o convite no início da elaboração da montagem, antes de Eduardo, e o recusou – para substituí-lo. Desta vez, Edy Star aceitou ser Frank N. Furter: “Sentado na platéia encontrei meu amigo Serguei (um tipo estranhíssimo, roqueiro autêntico, que eu adoro!) que estava ali tentando também conseguir o papel do Frank Father... Mas o papel já estava comigo, sorry...” (STAR, 2006). A mudança de ator levou a uma mudança do próprio personagem.

O Guilherme me conversou: – ‘quero que você transforme essa peça numa chanchada! Eu vi a obra em Londres, o povo adorava... Ria, participava... Aqui, não acontece nada... Ninguém ri, ficam com cara de idiotas... A única pessoa que consegue um riso, é único que não é ator: o Zé Rodrix... Você faça suas loucuras e dê um jeito nisso...’ – É, vamos ver o que se pode fazer, respondi, mas num quero problemas com o elenco... E disse-me ele – ‘Eu sei que você vai fazer o melhor...’ (STAR, 22 set. 2006).

Com muito de sua personalidade no personagem, Edy Star estreou como Frank N. Furter, ou o “Vampirão”, como o apelidou. Edy parecia ter incorporado sua própria persona musical ao personagem Frank de *Rock Horror Show*. Debaixo da capa, exibia uma lingerie com meia arrastão e salto alto:

Ensaiei durante uma semana, um texto grande e difícilíssimo, cheio de nuances, e mais as músicas, que estavam em todos os ritmos de rock... E estreei!
A cena no laboratório do Vampirão, o palco girou enquanto a bateria rufava, me voltei aos poucos pra platéia, abri a enorme capa negra, e de salto alto, espartilho e tapa-sex,

uma cabeleira loira imensa e desgrenhada, eu era o Frank Father provocador: ‘Oba, oba, eu já me apresentei?’
 E logo comecei a colocar meus ‘cacos’ e me divertir... Ah, meus deuses, fui uma ventania naquele palco...
 Feri os brios dos pobres de espírito... (STAR, 22 set. 2006).

Segundo o relato de Edy, o espetáculo teve uma melhora a partir do momento em que passou a fazer parte dele. O que era uma tradução de uma peça inglesa se tornou uma chanchada, com um pouco de teatro de revista. Renan Quinalha (2021) comenta sobre o processo censório pelo qual passou a montagem brasileira da peça *Rock Horror Show*, apresentando transcrições das justificativas da censora responsável pelo caso. A peça teve sua consideração registrada no parecer n. 146/75, datado de 13 de fevereiro de 1975, de autoria da censora Marina de Almeida Brum Duarte, e inicia comentando que a inspiração para a peça foi *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Segundo a censora, em parecer longo e minucioso, a inspiração do musical na clássica história *Frankenstein*, de Mary Shelley, estava ligada à “onda Pop [...] aliando o grotesco ao horror utilizando participação de personagens andróginos extraterrestres [...]. O erotismo que entra[va] em sua composição, nada mais [era] do que uma mensagem de descompressão ao comportamento tradicional que inibe o homem a agir conforme sua natureza” (QUINALHA, 2021, p. 204).

A releitura de *Frankenstein* estaria ligada a um processo de nostalgia próprio da cultura *pop*, recuperando influências do passado. Mesmo mencionando a presença do horror e do erotismo, a censora “opina pela liberação com cortes efetuados por considerar que ‘a peça não é pornográfica, nem usa pornografia’ e ‘alguns personagens são andróginos e do outro planeta’” (QUINALHA, 2021, p. 204), fazendo distinção entre o que a censura entende por erótico e o que entende por pornográfico, limites quase nunca claros durante os anos de regime militar, mas situando a peça na extremidade do erotismo.

Em seu malabarismo verbal para sustentar a aprovação da peça, dissociando-a de algo que muitos de seus colegas do departamento de censura considerariam ser contra a moral e os bons costumes, a censora utiliza de sua erudição para se remeter à androginia como um mito existente em diversas culturas:

A justificativa utilizada para sustentar uma distância entre androginia e comportamentos ou identidades sexuais inaceitáveis é um dado interessante. Ainda que a técnica da censura ressalte “não nos cabe aqui, uma análise antropológica das razões que motivaram o autor a escrever a peça”, ela discorre longamente sobre a androginia como “a bissexualidade no mundo mítico (mitológico), como fórmula mítica da totalidade psíquica dos poderes feminino e masculino” (QUINALHA, 2021, p. 204).

Uma “fórmula mítica da totalidade psíquica dos poderes feminino e masculino” remete à Psicologia Analítica e aos arquétipos *anima* e *animus* de Jung que, pelo conteúdo do parecer,

não eram desconhecidos da censora. Com isso, associou *Rock Horror Story* a Jung para não ter de vetar a peça. Assim,

(...) afirma ela que “a androgenia [sic] [da peça] não quer dizer ‘homossexualidade’”, agregando a informação de que “FRANK FURST o vampiro bissexual não é um terráqueo travesti e sim um símbolo de uma entidade mítica (cosmogênica) que fugindo ao ritual do simbolismo usou fisicamente seus poderes (proibidos) e por isto foi condenado à morte, como as crianças gregas da antiguidade que possuam tal sinal físico (hermafroditismo) próprio e inerente aos deuses” (QUINALHA, 2021, p. 204-205).

As cenas de teor sexual mais evidentes que a peça continha foram também atenuadas e contornadas pela escrita da censora, que:

(...) chega a justificar as cenas de carícia, alegando que o fato de o “senhor Frank haver submetido ou submeter a carícias sexuais tanto a jovem quanto o jovem Brad é uma prova (na peça) necessária à sua qualidade de andrógino hermafrodita (físico) sem o que perderia sentido sua morte e a volta ao planeta de origem”. Aqui, revela-se uma confusão entre a bissexualidade, que não poderia ser aceita, com androgenia e hermafroditismo, misturando-se questões de orientação sexual com identidade de gênero, sem falar na intersexualidade (QUINALHA, 2021, p. 205).

A censora interpretou o personagem de Frank N. Furter como um ser “hermafrodita”, ou seja, intersexual, que conteria em si os dois sexos biológicos, justificando pelos seus genitais a sua atração para com os dois gêneros terrestres, o homem e a mulher. Portanto, para a censora, não seria ele homossexual, já que seu corpo físico reflete seu duplo desejo. Essa informação sobre a genitalidade do personagem, entretanto, não aparece em nenhum momento da peça ou do filme. Na verdade, Frank N. Furter se autodenomina um “*sweet transvestite*”, um “doce travesti”. As interpretações de Frank N. Furter, nos cinemas e na montagem brasileira, foram realizadas por homens. A censora evitou a todo custo a associação de Frank com a homossexualidade, fato que poderia ser considerado passível de ser vetado.

Para finalizar o parecer, a censora opta pela liberação da peça, com alguns comedimentos e recomendações

(...) à “abstenção de carícias corporais prolongadas, principalmente na projeção das silhuetas (sombras) do contato andrógino. Uso imoderado, apresentado, da destra nas partes sexuais, e carícias outras do mesmo gênero”. Como androginia de extraterrestres não se confunde com o comportamento homossexual, este sim repulsivo em seu entendimento, opina a censora pela liberação da peça sem cortes para a faixa etária de dezoito anos, bem como o uso de slides de filmes de horror e máscaras de monstros (QUINALHA, 2021, p. 205).

O parecer é um exemplo do caráter ambíguo e contraditório da própria noção de androginia do período. Ao mesmo tempo em que podia ser utilizada como sinônimo – ou sintoma – da homossexualidade masculina, podia passar pela tentativa de ser desvinculada da sexualidade, permanecendo no plano do mítico, do lúdico, do psicológico ou da estética.

De acordo com matéria com ares de obituário do jornal *O Globo*, “[f]luente em inglês, francês e alemão, Marina de Almeida Brum Duarte queria ser artista” e foi a “censora que proibiu Milton Nascimento e Chico Buarque”. Era responsável por analisar as publicações semanais d’*O Pasquim*, recebendo o exemplar e os editores em sua casa a cada edição e negociando cortes e liberações. Duarte censurou as canções de “Milagre dos Peixes” e “Hoje É Dia de El Rey”, ambas de Milton Nascimento, a última por “conteúdo nitidamente político”. Avaliou e vetou também obras literárias, como os livros de Cassandra Rios, por seu conteúdo de romance lésbico. Se Duarte considerava *Rock Horror Show* do lado do erotismo, por outro lado considerava os livros de Cassandra Rios na extremidade da pornografia:

O livro da senhora Cassandra Rios é um romance sobre uma jovem lésbica, suas conquistas e seu ambiente familiar. Suas atitudes são referendadas como causa de seus desajustes. Mensagem negativa, psicologicamente falsa em certos aspectos de relacionamento, nociva e deprimente principalmente pela conquista lésbica da heroína junto à madrasta e o duplo suicídio final. À página 200, 201, 202 a autora tenta com injustificadas citações Bíblicas subverter conceitos morais em uma infeliz subliteratura para justificar o tema a que se propôs (BRASIL, 1975).

A cada obra, uma medida. Os processos de análises censórias seguiam parâmetros subjetivos, a depender da amplitude de conhecimento, opiniões e valores pessoais dos censores sobre o que era aceitável ou não. Parece muito liberais, por outro lado, poderiam ser contestados e causar problemas com os militares para seu relator. A censora Duarte foi uma peça do sistema do regime militar, uma funcionária da máquina pública a quem devia explicações e a manutenção de seu emprego; o campo da censura foi um espaço que abrangeu um contingente heterogêneo de funcionários, dentre eles intelectuais e artistas que se utilizavam do próprio julgamento – e do julgamento do Estado – como ferramenta. Quanto a ser o personagem Frank N. Furter um extraterrestre andrógino que em nada tem a ver com a homossexualidade humana, Edy Star deixou o assunto bem entendido.



Figura 18 – Ney Matogrosso com o figurino do show *Homem de Neanderthal*, projeto do álbum *Água do Céu-Pássaro*, 1975 (página anterior)

Fonte: PINTEREST. Disponível em:
<https://br.pinterest.com/pin/407716572497123012/>. Acesso em: 30 maio 2022.

11 MAL NECESSÁRIO¹⁰⁰: ANDROGINIA ANIMAL

Ney Matogrosso deixou o Secos & Molhados em agosto de 1974 com um projeto de disco solo em mente. Era um movimento arriscado sair de um grupo que caminhava com uma garantia de sucesso, mas seu desprendimento material, inspirado por um sentimento de liberdade à maneira *hippie*, e as complicações internas da banda levaram-no a comunicar, primeiro à gravadora, sobre sua saída. Enquanto esperava para cumprir o acordo, pedia canções a amigos e escolhia seu próprio repertório, preparando-se para o dia em que não estaria mais em uma banda. O dia chegou e, com ele, a busca por uma gravadora.

No seu fazer artístico, Ney não se reconheceu enquanto compositor de letras e buscou, nas canções de outros, elementos que lhe chamassem para a composição de uma obra única, tal como é um disco, unindo pedaços até então desconexos, as músicas, ao fio da meada de sua intuição. Trabalhou “(...) na interface som, cena e imagem, constituindo assim, a singularidade de sua maneira de produzir arte, uma capacidade autoral a fim de marcar a música popular como fenômeno cultural visualmente apresentável” (SILVA, 2015, p. 305). O primeiro disco de sua estreia em carreira solo foi campo de experimentação para as inquietações artísticas que já lhe acompanhavam no Secos & Molhados, mas que puderam vir a extravasar sem as contenções que lhe deteriam na banda.

11.1 HOMEM DE NEANDERTHAL¹⁰¹: ÁGUA DO CÉU-PÁSSARO

Ney escolhia performar, em cada uma de suas obras, sujeitos que não condiziam com a norma heterossexual, branca e de classe média que o regime buscava consolidar. Na interpretação de Robson P. da Silva (2015, p. 307), os “processos performativos” conformadores do conjunto da performance de Ney Matogrosso transitavam rumo à “liminaridade de apresentação (cênica, sonora, imagética) de sujeitos que, na ordem das estruturas sociais, se encontram em estado marginal, como a figura do índio, do bandido, ciganos, etc”. Resumidamente, tratava-se da incorporação de “[s]ujeitos que não faziam parte do projeto de sociedade imaginada pelo projeto político civil-militar” (SILVA, 2015, p. 307).

Durante sua passagem pelo Secos & Molhados, a sexualidade de Ney era posta em questão por conta de sua forma de se apresentar publicamente. “Na primavera de 1973, Ney Matogrosso retrucava àqueles que viam nele uma imagem gay por sua maquiagem e

¹⁰⁰ Composição de Mauro Kwitko, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Feitiço*, 1978.

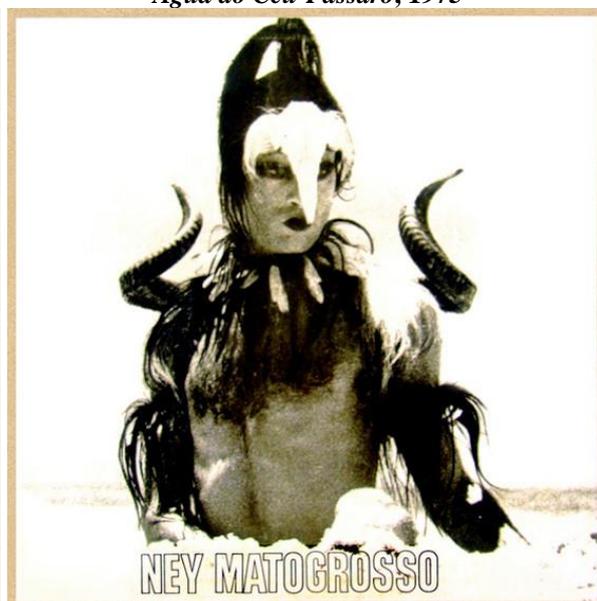
¹⁰¹ Composição de Luiz Carlos Sá, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Água do Céu-Pássaro*, 1975.

performance: ‘Eu quero ser algo indefinido, nem homem, nem mulher, talvez um bicho’” (ALMEIDA, 2019, p. 197). Em 1975, com o disco *Água do Céu-Pássaro* esse desejo de Ney de indefinição de gêneros e de “ser um bicho” foi levado ainda mais longe. A começar pela capa: na fotografia em preto e branco, Ney Matogrosso aparece da cintura para cima, de peito nu, todo adornado com pelos de macaco pendendo dos braços e pescoço e chifres saindo dos ombros. No topo da cabeça, um rabo de crina de cavalo. Na testa, uma espécie de adorno assemelhada a um bico desce até a altura de sua boca. No pescoço, um colar de ossos e plumas contrasta com a maquiagem bem demarcada nos lábios e no entorno dos olhos.

Figura 43 - Contracapa de *Água do Céu-Pássaro*, de Ney Matogrosso, 1975 **Figura 44 - Capa do álbum solo de Ney Matogrosso, *Água do Céu-Pássaro*, 1975**



Fonte: IMMUB. LP/CD Secos & Molhados. Disponível em: <https://immub.org/album/secos-molhados>. Acesso em: 12 out. 2021.



Fonte: IMMUB. LP/CD Secos & Molhados. Disponível em: <https://immub.org/album/secos-molhados>. Acesso em: 12 out. 2021.

O show de divulgação do álbum foi comentado em matéria do *Jornal do Brasil* com o título “Homem-animal no ritual de uma floresta”, acompanhada de trechos de entrevistas com Ney Matogrosso. A montagem do próprio palco em que se daria o show, no Teatro Teresa Rachel, foi pensada seguindo a concepção do disco, trabalho de uma equipe de músicos profissionais e de uma direção artística coletiva:

HOMEM-ANIMAL NO RITUAL DE UMA FLORESTA

No imenso cenário de troncos, esteiras desfiadas, queixadas e um caldeirão fervente a figura aparentemente [sic] frágil e indefesa se transforma, aos primeiros silvos de pássaros, uivos e rugidos característicos de uma floresta, num animal agressivo e sinuoso, o pêlo de macaco e os grandes chifres presos às costas ajudam a compor a imagem de um ser meio animal, meio gente, a natureza em seu estado mais puro. Dentro desse quadro voltado para impecáveis poltronas de veludo vermelho, na sala atapetada e solene do Teatro do Hotel Nacional, toda uma equipe de técnicos e artistas se movimenta para a estréia de hoje. Não a simples estréia de um novo espetáculo,

mas a estréia de uma carreira que já provou, em conjunto, um forte potencial musical e dramático. Agora sozinho, Ney Matogrosso – aparados alguns excessos, criadas outras expectativas – se lança em busca do sucesso que conheceu como integrante do conjunto Secos e Molhados. Ou, como ele afirma tenso e cansado, “dou o primeiro passo com as minhas próprias pernas” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2).

Esse primeiro passo, segundo Ney, não tinha ainda uma direção certa, mas era guiado pela sua intuição artística: “– Mas ainda não sei para onde vou, eu não procuro intelectualmente um caminho. Tudo parte da minha intuição – vou sentindo, vou fazendo, e as coisas se desenvolvem naturalmente. Existe uma coerência porque elas saem de uma mesma fonte, aquilo que eu sou” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2). Se a coerência da obra estava em partir daquilo que ele é – ou era – o resultado, de certa maneira, retornou como uma parte de seu ser, ao menos artisticamente. Mesmo estreando em carreira solo, Ney reconheceu que o trabalho final é fruto de uma equipe engajada na sua execução. Como prenuncia a autora da matéria, Mary Ventura, estavam naquele momento “(...) coletivamente criando a imagem de um provável novo *monstro sagrado* no cenário artístico brasileiro” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2, grifos do original)

A fera que incorporou no trabalho *Água do Céu-Pássaro*, mistura de pássaro com ancestral humano pré-histórico, existia em si no seu período do Secos & Molhados como uma espécie de instinto de autopreservação de sua autonomia criativa, resistindo “ferozmente”:

– O repertório eu mesmo escolhi partindo da minha sensibilidade e de uma atração antiga pelo universo latino-americano. Antes, eu era uma peça solta dentro de uma engrenagem que escapava ao meu controle, e minha única preocupação era lutar para afirmar, dentro e fora dos Secos e Molhados, o meu estilo, a minha forma de arte. Eu sabia que ou seria aceito ou seria destruído, e lutava ferozmente. Agora estou mais preocupado em cantar (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2).

A atmosfera de conflito fazia com que ficasse alerta e a postos para o caso de ter de se “defender”. Ao partir para a carreira solo, sua preocupação em defender seu território deixou de fazer sentido e até mesmo sua expressão corporal tomou novos rumos. Aparentemente mais “agressivo”, em muito por causa dos próprios trajes animais para a performance, seus gestos estavam mais diretos. A interpretação pessoal de Ney, por outro lado, era de que o novo trabalho exalava a tranquilidade que sentia internamente:

Sua movimentação anterior, ele hoje considera excessiva, “era de uma pessoa em guerra”. A expressão corporal é mais seca, direta, “como a lâmina afiada de uma faca”. E apesar do tom mais agressivo, acentuado pelos trajes híbridos de homem-animal, Ney acha sua atual imagem mais suave, deixando transparecer talvez a sua tranquilidade interior (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2).

A tranquilidade se expressa também na forma como expunha sua relação com a música: “(...) Eu não sou o cantor e eles os músicos, quero ser uma coisa junto deles. Quero desenvolver o meu trabalho a longo prazo. Não há pressa. Porque se tiver de parar de cantar eu paro como

comecei. Na minha vida é tudo assim...” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2). Na aparência, “[o] rosto sem máscara, apenas com algumas sombras enfatizando suas linhas fortes, é também um resultado desse trabalho (...)” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2).

A produção do projeto começou quando Astor Piazzola esteve se apresentando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e Ney Matogrosso foi encontrá-lo após o show, apresentando-se timidamente como “um cantor” e pedindo-lhe para incluir uma composição sua em seu novo disco. Piazzola o reconheceu e “(...) propôs uma associação maior: a gravação de um compacto com produção e arranjos de sua autoria, incluindo uma música sua de parceria com o brasileiro Geraldo Carneiro, *As Ilhas*, que passou a fazer parte do repertório atual de Ney” (VENTURA, 15 mar. 1975, p. 2). Como os recursos financeiros que possuía nos Secos & Molhados provinham do show, não havia restado nada. Ney pediu à gravadora Continental que arcasse com a viagem e foi a Roma gravar com Piazzola, em seu estúdio, duas canções: “1964 II”, poema de Jorge Luís Borges musicado pelo próprio Piazzola, e “As Ilhas”, de Piazzola e Geraldo Carneiro.

Para as canções do disco, Ney iniciou com a canção “Homem de Neanderthal”, composição de Luiz Carlos Sá, cujo título é pronunciado em um grito, seguido dos versos que retornam para dentro, como se estivessem curvando-se para o solo: “Eu sou o Homem De Neanderthal / Catando caramujo na beira do rio / Eu vivo apenas com meus próprios meios / Eu vivo em penas com meus sentimentos / Nasci de um povo primitivo / Eu sou o Homem De Neanderthal / Catando caramujo na beira do rio / Eu sou o Homem De Neanderthal”. Para Queiroz, a letra alude aos “(...) primórdios de uma civilização, representando a construção de um ser irreal, enquanto personagem incorporado pelo cantor no espetáculo *Homem de Neanderthal*” (QUEIROZ, 2009, p. 21). Assim, os versos de apanhar caramujos, um a um, na beira do rio, “(...) significa[m] o reiniciar do fazer artístico do cantor, após sua saída do grupo Secos & Molhados, dando a ideia de início, do princípio do acontecimento, enquanto um artista que iniciava sua carreira solo, rudimentarmente catando caramujo, tecendo artesanalmente seu fazer artístico” (QUEIROZ, 2009, p. 21).

Em seguida, “Corsário”, de João Bosco e Aldir Blanc, trazia o “coração tropical” de um corsário da região entre a América Central e a América do Sul, conhecida no período colonial como Vice-Reino de Nova Granada, pertencente ao Reino da Espanha.

Meu coração tropical está coberto de neve mas / Ferve em seu cofre gelado, e a voz vibra e a mão escreve mar / Bendita lâmina grave que fere a parede e traz / As febres loucas e breves que mancham o silêncio e o cais / Roseirais, Nova Granada de Espanha / Por você, eu, teu corsário preso / Vou partir, a geleira azul da solidão / E buscar a mão do mar, me arrastar até o mar, procurar o mar / Mesmo que eu mande em garrafas

mensagens por todo o mar / Meu coração tropical partirá esse gelo e irá / Como as garrafas de naufragos e as rosas partindo o ar / Nova Granada de Espanha e as rosas partindo o ar / Roseirais, Nova Granada de Espanha (...)

De um neandertal, a interpretação de Ney passava a outro período histórico e incorporava o pirata das pilhagens de navios, antecipando os personagens marginalizados que viriam ao primeiro plano no álbum seguinte, *Bandido* (1976). Ao cantar sobre o chamado do mar, com “(...) sua voz de contratenor, por si só uma voz dividida entre as emissões masculinas e femininas, permitiu-se cantar um repertório em que o discurso lírico se punha tanto no masculino, como ‘Corsário’, (...) quanto no feminino, como a dramática ‘Mãe preta’, de Piratini e Caco Velho” (NATHANAILIDIS; BARBOSA; ZOTELI, 2017, p. 42), sétima faixa que finaliza em prantos.

Na canção “Açúcar Candy”, faixa três do álbum, composta por Newton Filho e Sueli Correa Costa, em meio a balas de armas de fogo e de mel, Ney simulava, durante a interpretação no show *Homem de Neanderthal*, o ato de masturbação sobre o cano de um fuzil; ao final da música, expressava em alto som os gemidos de um orgasmo:

As balas do teu 38 são como / Açúcar Candy no meu sangue / As tuas balas circulam velozes / Na minha veia, no meu sangue / As tuas balas me matam de prazer / As tuas balas tem mel demais / Meu corpo estremece, meu corpo falece / Crivado de flechas venenosas / Tua pistola dispara baunilha / Na minha boca, no meu dorso / Ai precipício, que poço de delícias / Ai que vertigem, ai que desmaio / As balas do teu 38 são como / Açúcar Candy no meu sangue / As tuas balas me matam de prazer / As tuas balas tem mel demais / Meu corpo estremece, meu corpo falece / Tua pistola dispara baunilha, no meu dorso / Ai precipício, que poço de delícias / Ai que vertigem, ai que desmaio.

De corsário e degustador de doces, Ney interpretava a personificação de um seixo, uma rocha rolada de rio, em “Pedra de Rio”, na faixa quatro, composta por Heloisa Fonseca e Lucia Silva, ainda com a presença de um corpo d’água como personagem, imagem da natureza que já havia aparecido com um papel importante em “Homem de Neanderthal”:

Sequei o meu pranto / Enxuguei nesse sol / E nele um rio virei / Pedra de rio / Pedra de cais / Pedra de casa e de pó / Pedra de muro e de mó / Pedra rolada de rio / Beijo a testa / Afago a morte encurvada / Cansada de tanto tempo viver / E no meu rio / Rio de pedra navego / Meu barco voa sem vela / Rio e navego sozinho / Perdido rio / De você, ah meu rio / Você é meu rio / E eu, pedra de rio.

Em “Idade de Ouro”, composta por Jorge Omar e Paulo Mendonça, em referência ao mais antigo período da história da mitologia grega segundo Hesíodo, revela uma multiplicidade de “seres” e, ao mesmo tempo, não ser nada: “(...) Eu sou a Virgem Maria / Sou a cor de maravilha / Sou quem sou e não sou nada / Uma história já contada / Espero ainda / A idade de ouro / Aquele velho tesouro / Eu quero ainda um / Deus atoa / E uma vida boa”. A letra é em

referência à época em que os deuses gregos mais antigos habitavam a Terra e os seres humanos que com eles conviviam eram imortais e não precisavam trabalhar para se sustentar, pois a comida era farta; o eu lírico da canção está à espera de que esse tempo retorne num futuro, uma vez que a mitologia não era regida por uma perspectiva de tempo linear, mas sim cíclica.

“Bodas”, de Milton Nascimento e Ruy Guerra, “Cubanacan”, de Moisés Simons, Sauvat e Chamfleury, e “América do Sul”, de Paulo Machado, concluem as faixas do disco. A última ganhou, inclusive, um videoclipe pelo programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão. Com intenção de transmitir em imagens a atmosfera selvagem do disco, o videoclipe foi gravado ao ar livre com imagens aéreas. Na ocasião, Ney foi amarrado a um helicóptero sem porta para as tomadas aéreas e ficou pendurado, agarrando-se em cordas, enquanto cantava:

Deus salve a América do Sul / Desperta, ó claro e amado sol / Deixa correr / Qualquer rio que alegre esse sertão / Essa terra morena, esse calor / Esse campo, essa força tropical / Desperta América do Sul / Deus salve essa América Central / Deixa viver esses campos molhados de suor / Esse orgulho latino em cada olhar / Esse canto e essa aurora tropical / Deus salve a América do Sul / Desperta, ó claro e amado sol / Deixa correr / Qualquer rio que alegre esse sertão / Essa terra morena, esse calor / Esse campo, essa força tropical / Desperta América do Sul / Deus salve essa América Central / Deixa viver esses campos molhados de suor / Esse orgulho latino em cada olhar / Esse canto e essa aurora tropical

Não há silêncio entre as faixas. Ney Matogrosso pediu aos produtores que não ficassem claras as delimitações entre uma faixa e outra, no que foram inseridas percussões e sons de floresta, criando uma unidade entre as músicas. O símbolo na contracapa foi apresentado pelo artista plástico brasileiro Rubens Gerchman a Ney Matogrosso, dizendo que o desenho tinha a ver com ele. Segundo o artista, o símbolo significava “água do céu-pássaro” e, com isso, Ney nomeou o álbum (FAOUR, 2020). O álbum vinha envolto em um plástico que, quando aberto, deixava exalar o aroma de floresta causado por incenso triturado que era acrescentado na embalagem, como parte do trabalho artesanal¹⁰² que a obra em si compreendia. Vinha ainda com o compacto com as duas canções de Piazzola.

¹⁰² Para Ney Matogrosso, entretanto, ele mesmo um artesão habilidoso com trabalhos manuais, o disco poderia ter tido um acabamento ainda mais artesanal: “Sobre seu novo LP, acabou ficando aborrecido com a capa: ‘Eu queria que ela tivesse um aspecto artesanal e para isso o papel deveria ser em Kraft. Perdeu toda a textura artesanal, mas gosto do trabalho que foi feito. Ninguém mandou em nada, fizemos tudo em conjunto, eu e meus músicos. Aconteceram uns probleminhas na mixagem que não chegaram a afetar a qualidade do disco” (GOUVÊA, 10 jun. 1975, p. 40).

11.2 BANDIDO CORAZON¹⁰³: MARGINALIDADE E AGRESSIVIDADE

Ainda em 1975, Ney Matogrosso lançou um compacto, em parceria com Fagner, com duas canções: “Postal Do Amor”, composição de Fagner, Fausto Nilo e Ricardo Bezerra; e “Ponta Do Lápis”, de Clodoaldo, Rodge e Rogério.

NEI NO MAM, DE ROUPAGEM NOVA

Abdicando de seu antigo estilo visual, Nei Matogrosso volta à cena do Rio para seis espetáculos (de terça a domingo) na Sala Corpo Som do MAM, agora empresado por Guilherme Araujo. No repertório, várias canções novas constantes de seu próximo LP, músicas do compacto Ney/Fagner e algumas das já nostálgicas criações dos Secos & Molhados (...) (VENTURA, 1976, p. 11).

Os jornais notaram a mudança na aparência e nas apresentações de Ney que ocorreram no ano de 1976, indicando as transformações que poderiam ser esperadas também no próximo LP. No álbum *Bandido*, de 1976, Ney Matogrosso incorporou um novo personagem definido pelo título do próprio disco. Sua inspiração nos sujeitos posicionados à margem da sociedade ficou ainda mais evidente. Apesar de não estar mais se baseando em nenhum animal, nem compondo sua *persona* artística com elementos de animalidade¹⁰⁴, não deixa de estar evocando a posição daqueles seres humanos que não são reconhecidos como tais pela sociedade em que existem. O “bandido”, mesmo que seja biologicamente um ser considerado humano, no seio da sociedade em que é gerado não é reconhecido como tal, sendo os indivíduos que fogem às regras e às normas sociais impostas pela convivência ou pelas leis, associados a diversas outras categorias, como “monstros”, “doentes” – por supostamente não agirem de acordo com o que se espera da sanidade física e mental – ou “anormais”, termos inseridos em qualquer situação de desvio da conduta esperada.

Os sujeitos que cometem crimes e que fazem da criminalidade seu modo de vida, total ou parcialmente, são estigmatizados de maneira a não serem associados a um padrão de sociedade “normal”. O bandido de Ney possui características que vão desde o “malandro” carioca, ao “amante latino” sul-americano, conforme o estereótipo instaurado sobre quem seriam tais sujeitos, passando pelo “cigano” de vida itinerante e cultura considerada exótica pelos que veem de fora. Tudo isso permanecendo numa sensualidade andrógina marcada pelas roupas de couro e pelos olhos delineados bem demarcados.

¹⁰³ Composição de Rita Lee, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Bandido*, 1976.

¹⁰⁴ Ao menos não na montagem do LP *Bandido* (1976). Entretanto, os shows ao vivo mesclavam músicas desde sua época com os Secos & Molhados até as mais recentes, incluindo os sucessos de “Homem de Neanderthal”, em que “(...) existem momentos no espetáculo em que Ney Matogrosso parece voar acima de um ninho de estopa colocado no palco, acima da cabeça(sic) do público – e voar, já se disse, é com os pássaros” (STUDART, 1977, p. 44), mesclando, um show após o outro, os vários momentos de sua carreira.

Na capa de *Bandido* (1976), Ney Matogrosso aparece agachado, encarando a câmera, com um dos braços apoiado sobre o joelho. Braceletes prateados apertam ambos os seus braços, contrastando com o tom bronzado de sua pele. De peito nu, veste um colete de couro aberto, onde exhibe o colar de dente em volta do pescoço. Na cabeça, um chapéu sobre uma bandana, acessório que lhe agradava desde o primeiro álbum com o Secos & Molhados: “É o meu lado bandoleiro, meu lado fronteira, meu lado...” (MATOGROSSO, 2017, p. 37). Na coluna de madeira, ao seu lado, aparece fincada uma faca em tom de aviso. Com menos maquiagem, os olhos delineados se destacam em sua expressão séria. A contracapa, imitando textura de madeira, possui um orifício vazado, deixando ver a imagem dos músicos no encarte. No outro lado do encarte, Ney em uma foto ao ar livre, com o mesmo figurino, e uma fogueira ardendo ao fundo, indicando que o cenário se trata de um acampamento de um sujeito itinerante, foragido e escondido da urbanidade. Na mão, a mesma faca, desta vez apontada para o observador, em uma ameaça. A arte da capa se utiliza de cores terrosas e elementos como o couro, a madeira e o fogo para transmitir a ideia da rusticidade da composição e de um modo de vida distinto da claridade dos centros urbanos.

Figura 45 - Contracapa do álbum *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/457037-Ney-Matogrosso-Bandido. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 46 - Capa de *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/457037-Ney-Matogrosso-Bandido. Acesso em: 23 mar. 2022.

Em *Bandido*, personagem liminar que configurou, segundo Ney Matogrosso e parte da recepção, uma agressividade mais próxima do humano. Porém, tal figura se projeta em um sujeito marginal que, estrategicamente, não se aproxima explicitamente da representação tradicionalizada do bandido difundida pelos filmes de *Western* hollywoodianos. Ney Matogrosso construiu um bandido híbrido na fusão com cigano

(a), uma boneca cobiçada, que se desloca na construção do disco posterior – *Pecado* –, em 1977 (SILVA, 2015, p. 318).

De maneira coerente com a proposta do álbum, o show de divulgação do disco teve sua estreia na Penitenciária Lemos de Brito, no Rio de Janeiro, “(...) escolhido pelos detentos da penitenciária como o símbolo da liberdade, em um lugar que, sumariamente, não há liberdade” (SILVA, 2015, p. 318). A pequena nota de divulgação do disco na *Revista Manchete*, em 1977, anunciava um “bandido versátil”:

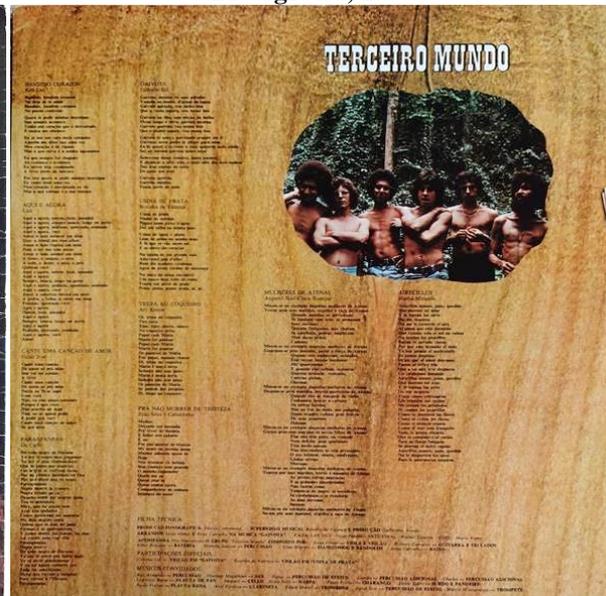
Com a dissolução dos Secos & Molhados, ele foi o único a sobreviver artisticamente. **Bandido** (Continental) é o segundo LP **solo** de Ney Matogrosso e não há dúvida que o cantor encontrou sua tendência musical: a não-tendência. Ou seja, depreende-se das dez músicas selecionadas que ele está em busca do rótulo **versátil** ou, se quiserem, **eclético**. O LP é aberto por **Bandido Corazón** – excelente bolero de Rita Lee, transformado em mambo pela abundância de guitarras e percussão – passa pelo **rock** de Luli, **Aqui e Agora**, até chegar ao chorinho **Pra não Morrer de Tristeza**, de João Silva e K-Boclinho (metamorfoseado em sambão) e à toada de Chico Buarque e Augusto Boal, **Mulheres de Atenas**. Enquanto isso, a curtição atinge seus pontos mais altos com as regravações da rumba **Paranpanpan** e do baião **Trepa no Coqueiro** – em roupagens atuais. E embora o disco não apresente um quadro do “terceiro mundo” – como é prometido na contracapa – é inegável a segurança e agilidade com que a voz de Matogrosso pula de um ritmo para outro. Só era desnecessária a inclusão de **Cante uma Canção de Amor**, de Odair José. Insuportável, mesmo ao nível da curtição (MARINHO, 1977, p. 101).

Figura 47 - Verso do encarte do álbum *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/457037-Ney-Matogrosso-Bandido. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 48 – Frente do encarte de *Bandido*, de Ney Matogrosso, 1976



Fonte: DISCOGS. LP Bandido. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/master/457037-Ney-Matogrosso-Bandido. Acesso em: 23 mar. 2022.

O “terceiro mundo”, anunciado no encarte acima da fotografia dos músicos que o acompanham, todos posando sem camisa e alguns de braços cruzados sobre o peito, em um

aparente recorte sobre um tronco de árvore, é mais um indicador da marginalidade. Desta vez, entretanto, lembrando a todos que o Brasil pertence a essa “margem” do mundo, sendo um país de terceiro, e não de primeiro mundo. O bolero transformado em mambo, ambos ritmos populares em Cuba, na região da América Central – ou seja, ainda parte desse “terceiro mundo” –, atribui o adjetivo “bandido” ao coração, que também é de cigano e desvairado, pertencente a um “cara meio estranho”, conforme o eu lírico da canção.

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

Se seus principais personagens desviantes nesse disco são homens, as “Mulheres de Atenas” são representadas como exemplo da norma pela canção de Chico Buarque e Augusto Boal. Em meio a uma discussão sobre “Arte, poder e violência”, Tárík de Souza (1977) expõe a polêmica sobre a comercialização de discos estrangeiros e brasileiros pelas gravadoras nacionais. Tentando defender-se das críticas contra a valorização dos discos estrangeiros em detrimento dos nacionais, o representante da Associação Brasileira dos Produtores de Discos e Fonogramas, João Carlos Müller, afirmava que os discos brasileiros eram mais rentáveis e que a valorização do produto estrangeiro era uma falácia. Concordando com Müller e apontando uma suposta vantagem do artista brasileiro, Adonias Filho afirma:

“O artista no Brasil dispõe de absoluta liberdade de trabalho”. A frase é do escritor Adonias Filho, membro do Conselho Federal de Cultura. Disse ainda o referido beletista, que “a maior revolução da música popular foi de 64 para cá. O Estado não impediu a criação”. Fatos inexatos. De 68 para cá, ao contrário do que pensa – ou diz – o escritor, sob o AI-5 a música nacional purgou um de seus períodos mais obscuros. Só agora, praticamente a fórceps, consegue vir à luz uma nova geração de autores, boa parte deles, alcançando o êxito na casa dos 30 anos (...). Com relação à absoluta liberdade de trabalho do artista atualmente é útil informar ao Conselho que outro escritor como ele, também teatrólogo e compositor, Francisco Buarque de Holanda há mais de cinco anos não consegue gravar um disco sem a incômoda parceria da Censura – sendo que, no lançamento em 75, *Sinal Fechado*, o compositor foi obrigado a renunciar ao próprio repertório. Agora mesmo, há um mês ameaça entrar nos estúdios para gravar seu no LP e o mais que consegue juntar são cinco músicas. *Mulheres de Atenas*, parceira de Chico Buarque com o teatrólogo Augusto Boal – que também faz atrasar o novo LP de Ney Matogrosso – parece ter sido definitivamente vetada. E muitos outros exemplos haverá, se o despreocupado conselheiro se dignar olhar em torno (SOUZA, 18 jul. 1977, p. 10).

Tárik de Souza segue, no próximo tópico do texto, reproduzindo a letra completa de “Mulheres de Atenas”, em um ato político de divulgar, em sua própria coluna de um jornal de âmbito nacional, o que estava sendo censurado pelos aparatos do Estado do regime militar.

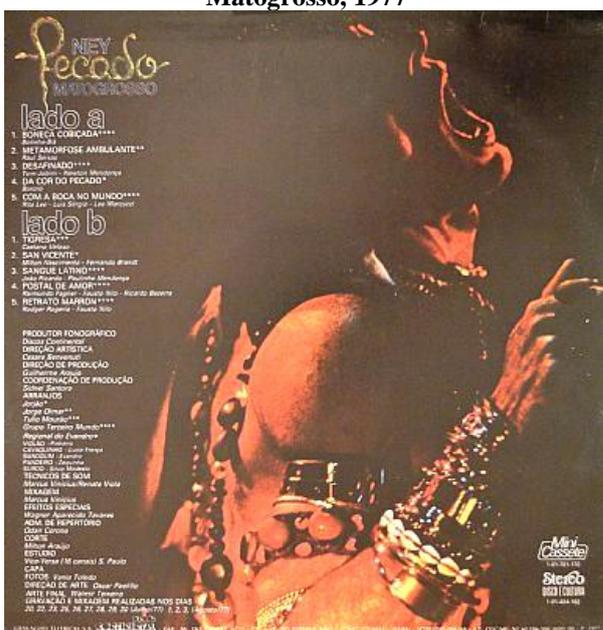
Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas / Quando amadas, se perfumam / Se banham com leite, se arrumam / Suas melenas / Quando fustigadas não choram / Se ajoelham, pedem, imploram / Mais duras penas, cadenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas / Quando eles embarcam, soldados / Elas tecem longos bordados / Mil quarentenas / E quando eles voltam sedentos / Querem arrancar violentos / Carícias plenas, obscenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Despem-se pros maridos, bravos guerreiros de Atenas / Quando eles se entopem de vinho / Costumam buscar o carinho de outras falenas / Mas no fim da noite, aos pedaços / Quase sempre voltam pros braços / De suas pequenas Helenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Geram pros seus maridos os novos filhos de Atenas / Elas não têm gosto ou vontade / Nem defeito nem qualidade / Têm medo apenas / Não têm sonhos, só têm presságios / O seu homem, mares, naufrágios / Lindas sirenas morenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas / As jovens viúvas marcadas / E as gestantes abandonadas / Não fazem cenas / Vestem-se de negro, se encolhem / Se conformam e se recolhem / Às suas novenas serenas / Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas / Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas.

As helenas atenienses, como as mulheres gregas se chamavam – já que “heleno” era a forma como os habitantes da Hélade se autoidentificavam, ou seja, todo o território pertencente ao povo grego –, eram consideradas exemplo de completa submissão aos seus maridos, em uma cidade-Estado voltada para a guerra. A música diz “mirem-se no exemplo daquelas mulheres”, como se as utilizasse de parâmetro para o comportamento feminino. Entretanto, a ironia da letra – que se refere a um modelo de mulheres da Antiguidade – e a crítica social ao comportamento masculino da contemporaneidade – que permanece o mesmo comportamento dos “rudes” gregos do passado – foi mal interpretado até mesmo por grupos da sociedade civil. A Censura já vinha acusando Chico Buarque de difamar a reputação das mulheres; setores do movimento feminista da época interpretaram a canção ao pé da letra e também chegaram à mesma conclusão, como se ele as aconselhasse, de fato, a serem submissas (CASTRO, 2016). Tendo sido a canção liberada por um segundo parecer censório e gravada por Chico no LP *Meus Caros Amigos* (1976), bem como em *Bandido*, de Ney, no mesmo ano, a *Revista Manchete* publicou uma entrevista com o músico, atribuindo à canção o adjetivo de “feminista”: “Na letra feminista de *As Mulheres de Atenas*, ele cita criticamente aquelas que são vergastadas. E se ajoelham, pedem e imploram” (JURANDIR, 1976, p. 66, grifos do original).

11.3 BONECA COBIÇADA¹⁰⁵: PECADO

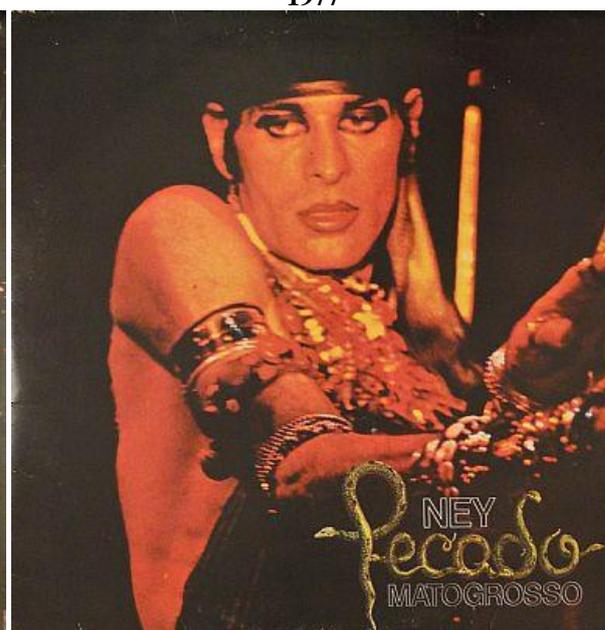
Para passar de bandido a bandoleiro, foi somente o tempo de gravar um disco. Em 1977, foi lançado *Pecado*, com uma identidade visual e um repertório que mostraram uma continuidade entre ambas as obras. Na capa do álbum, Ney Matogrosso aparece sem camisa, com o tronco coberto apenas pelos seus adornos. Os braceletes não só continuaram em seus braços, como se multiplicaram, bem como os colares e penduricalhos em torno da cintura. Na cabeça, uma bandana sem chapéu. Na face, os olhos fartamente delineados de preto. As cores usadas foram o preto e o vermelho: todo o fundo, de todo o projeto gráfico, é escuro; e Ney, em todas as fotos, ganhou uma aparência de iluminação avermelhada, quase evocando uma figura diabólica, mas, ao mesmo tempo, luxuriosa e sensual. Não é à toa que o álbum se chamou *Pecado*, título que, inclusive, aparece grafado pelos contorcionismos dos corpos de cobras.

Figura 49 – Contracapa do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 50 – Capa do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



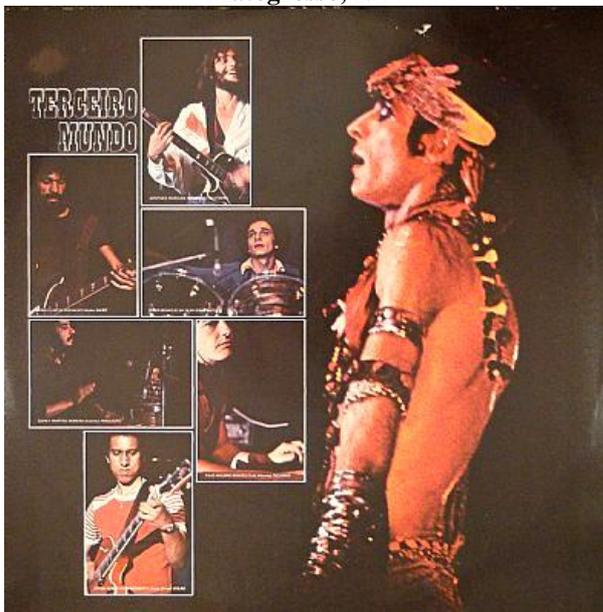
Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Entre o pecado original – representado pelas cobras – e os pecados capitais – pela sua insinuação luxuriosa – Ney Matogrosso incorpora, nos mais variados sentidos, não mais apenas seres e objetos materiais, tal como fez com os pássaros, neandertais, pedras, rios e corsários nos discos anteriores. Nesses, vinha fazendo algo incomum, ao “tornar-se” seres marginais, seres

¹⁰⁵ Primeira faixa do disco *Pecado* (1977), de Ney Matogrosso, composta por Biá e Bolinha.

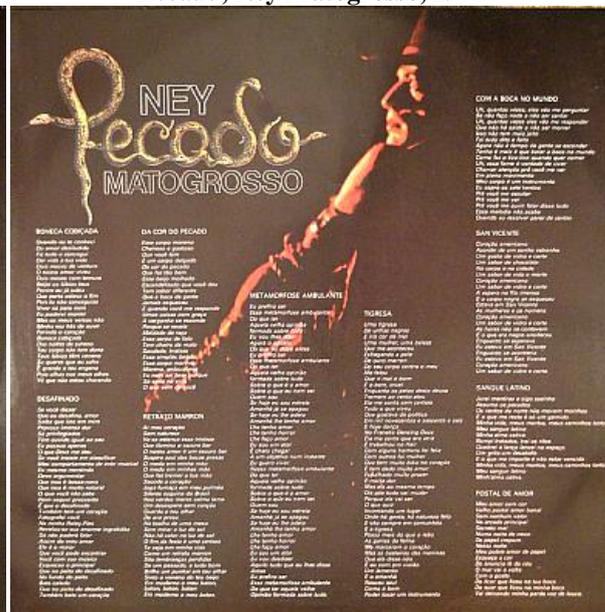
animais e não-seres. Em *Pecado* (1977), além desses personagens, muito além ainda de se preocupar com a figura do pecador, Ney Matogrosso incorporou uma ideia, apresentando-se como a presença corpórea do próprio pecado.

Figura 51 - Foto do encarte do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 52 - Letras das canções no encarte do álbum *Pecado*, Ney Matogrosso, 1977



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

A incorporação de uma abstração tal como a ideia de “pecado” está evidente na própria significação da representação da serpente ao longo do tempo, desde períodos longínquos representada como uma linha sobre o chão: “Ela não passa de uma linha, mas uma linha viva; uma abstração, mas, como diz André Viril, uma abstração encarnada. A linha não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 893). A serpente, como símbolo, carrega uma multiplicidade de interpretações: ela seduz e finda a vida de sua presa; é metamorfose e renova-se constantemente; é a união dos sexos opostos; é o ovo cósmico do início do mundo; é a causa da queda de Eva; e a imagem da serpente comendo o próprio rabo é o símbolo do eterno retorno e do tempo cíclico.

Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses. Ela brinca com os sexos como com os opostos; é fêmea e macho; *gêmea em si mesma*, como tantos deuses criadores que em suas primeiras representações sempre aparecem como serpentes cósmicas. A serpente não apresenta,

portanto, um arquétipo, mas um complexo de arquétipos ligado à noite fria (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 893).

Na interpretação da canção “Boneca Cobiçada”, composta por Biá e Bolinha, é difícil definir se Ney Matogrosso se aproxima mais do eu lírico como observador externo que descreve a tal boneca e que ela tenta seduzir, ou se é ele mesmo o objeto de cobiça.

Quando eu te conheci / Do amor desiludida / Fiz tudo e consegui / Dar vida a tua vida / Dois meses de aventura / O nosso amor viveu / Dois meses com ternura / Beije os lábios teus / Porém eu já sabia / Que perto estava o fim / Pois tu não conseguias / Viver só para mim / Eu poderei morrer / Mas os meus versos não / Minha voz hás de ouvir / Ferindo o coração / Boneca cobiçada / Das noites de sereno / Teu corpo não tem dono / Teus lábios tem veneno / Se queres que eu sofrá / É grande o teu engano / Pois olha nos meus olhos / Vê que não estou chorando / Porém eu já sabia / Que perto estava o fim / Pois tu não conseguias / Viver só para mim / Eu poderei morrer / Mas os meus versos não / Minha voz hás de ouvir / Ferindo o coração / Boneca cobiçada / Das noites de sereno / Teu corpo não tem dono / Teus lábios tem veneno / Se queres que eu sofrá / É grande o teu engano / Pois olha nos meus olhos / Vê que não estou chorando...

O pecado surge de novo, explicitamente, na canção “Da Cor do Pecado”: “Esse corpo moreno / Cheiroso e gostoso / Que você tem / É um corpo delgado / Da cor do pecado / Que faz tão bem / Esse beijo molhado, escandalizado / Que você deu / Tem sabor diferente / Que a boca da gente jamais esqueceu”. A segunda faixa do álbum era um sucesso do antigo parceiro musical de Edy Star, Raul Seixas. Se “Metamorfose Ambulante” caía bem a Raul e a seu estilo de vida, a Ney caiu como uma luva. A canção exigia mais da capacidade vocal de Ney Matogrosso, acostumado a tons mais agudos, que precisava de tons mais baixos e longos no refrão. A letra da canção, porém, poderia ser referência à sua própria e longa carreira. Preparava-se, inclusive, para sofrer mais uma metamorfose para o álbum seguinte.

11.4 SENSUAL¹⁰⁶: FEITIÇO

Da composição de personagens que cobrissem todo seu rosto a ponto de se tornar irreconhecível na época do Secos & Molhados, em cinco anos Ney Matogrosso passou para a total nudez de seu corpo e, o mais impressionante, de seu rosto também. Na próxima capa, aparece em uma fotografia de rosto, deitado sobre rosas brancas, de rosto limpo e com o peito nu. Seu braço direito passa por detrás de sua cabeça, dando apoio ao se deitar. Os olhos encaram diretamente a câmera, compondo uma expressão séria, mas relaxada. Em letras brancas sobre as folhas das rosas, o nome de Ney e do álbum: *Feitiço* (1978). A contracapa preta, com as letras das canções e uma pequena foto dos músicos posicionada um pouco abaixo do centro da

¹⁰⁶ Composição de Belchior e Tuca, interpretada por Ney Matogrosso no álbum *Feitiço* (1978).

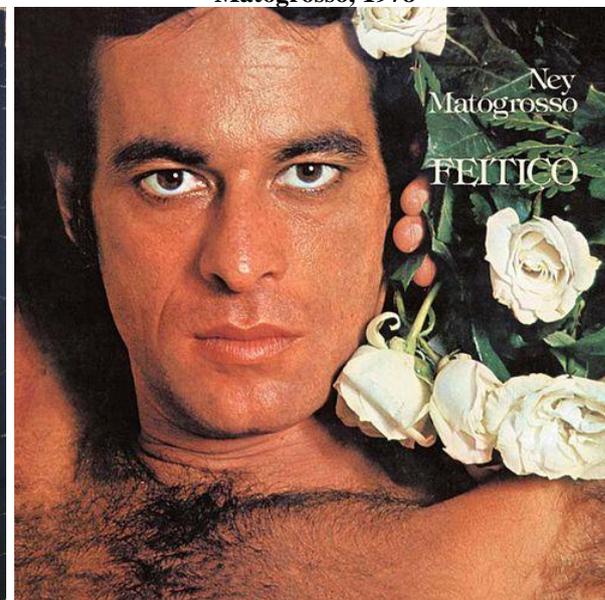
imagem, concentrava todas as informações possíveis para deixar livre a parte interna do produto.

Figura 53 - Contracapa do álbum *Feitiço*, de Ney Matogrosso, 1978



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 54 - Capa do álbum *Feitiço*, de Ney Matogrosso, 1978



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Figura 55 - Encarte do álbum *Feitiço*, de Ney Matogrosso, 1978



Fonte: IMMUB. LP Pecado. Disponível em: <https://immub.org/album/pecado-1>. Acesso em: 23 mar. 2022.

Ao abrir o álbum, no encarte era possível deparar-se com uma fotografia de cerca de sessenta centímetros de comprimento – tamanho aproximado da capa de um álbum de vinil aberto – de Ney Matogrosso nu, deitado sobre um véu de noiva e uma superfície coberta por panos brilhantes apoiando seu corpo, e rosas brancas em volta de sua cabeça. Para deixar a foto

menos explícita e esconder seus órgãos genitais, Ney se curva levemente para a direita, fazendo sombra sobre a virilha e exibindo, em troca, o contorno de suas nádegas. Mesmo na transição para o início da abertura política, imediatamente, o álbum irritou a censura. Mandou-se retirar todos os exemplares das lojas. Após negociações, entretanto, retornou às vendas, mas, desta vez, em plástico lacrado.

Recrudescem os protestos contra a Censura e não falta quem a considere ponto de venda, como Ney Matogrosso. Parcialmente atingido em seu novo LP, *Feitiço* (WEA), onde aparece nu, na capa interna (o disco terá de ser vendido lacrado), Ney acredita que a restrição “divulgará mais ainda” seu disco. E quanto ao possível choque provocado por sua nudez aberta ao rosto do comprador, opinou, em entrevista a Ana Maria Bahiana: “Acho que quem tem problemas com corpo, sexo, moral, essas coisas, é a classe média. O povo não tem não. O povo sempre me tratou com muito carinho, sem grilos. O povo está muito preocupado com coisas mais sérias” (ARTE E PODER, 26 ago. 1978, p. 4).

No final do ano de 1978, o show de abertura do disco não foi menos controverso: “Na quarta-feira, a maior atração é *Feitiço*, show de Ney Matogrosso estreando no Teatro Alaska. Exatamente, onde era o cinema na galeria do mesmo nome e amplamente conhecida pelos cariocas” (DUTRA, 29 dez. 1978, p. 5). A estreia na antiga Galeria Alaska gerou espanto por se tratar de um antigo cinema voltado para a exibição de filmes pornográficos e de público majoritariamente gay, que se utilizava do próprio espaço do cinema para seus encontros sexuais (QUEIROZ, 2019). Para a jornalista Maria Helena Duarte (1979), autora do relato sobre como foi a estreia na galeria, houve muito sacrifício para o que ela considerou ser mais do mesmo, um show parecido com os anteriores, com fórmulas de sucesso das outras apresentações sendo replicadas e sem enormes novidades, sinal da grande expectativa que o álbum gerara no público, que se amontoou avidamente na plateia.

(...) A inauguração da transformação de cinema Alasca em teatro não poderia ter sido mais típica dos grandes eventos acontecidos na galeria do mesmo nome. Uma mistura revolta de convidados, pagantes e penetras engarrafava o estreito local já repleto de seus habituais frequentadores. Esforçada polícia e esfalfados responsáveis pelo show não conseguiam ordenar e disciplinar o ingresso da turba. Esta, suada e combalida, tinha que passar por estreita porta, perigosos degraus e lutar pelo seu lugar com unhas e dentes. Aos perdedores, o chão ou encarapitar-se com dificuldade na ladeira de acentuado aclive que atende pelo nome de platéia. Totalmente superlotada por multidão colorida em roupas divertidas, com predominância do uso do calção para os cavalheiros e da combinação antiga para as damas (DUARTE, 5 jan. 1979, p. 5).

O *Feitiço* – palavra que está presente na história da palavra *glamour* – de Ney Matogrosso inicia com outra canção de Luli e Lucina que se tornou sucesso, a prometida “Bandolero”, com o personagem do cigano na letra e no videoclipe elaborado para a canção.

Fossem ciganos a levantar poeira / A misturar nas patas terra de outras terras / Ares de outras matas / Eu, bandoleiro / No meu cavalo alado / Na mão direita o fado /

Jogando sementes / Nos campos da mente / E se falasses magia, sonho e fantasia / E se falasses encanto, quebranto e condão / Não te enganarias, não te enganarias / Não te enganarias, não! / (...) / E se falasses magia, sonho e fantasia / E se falasses encanto, quebranto e condão / Feitiço, transe, viagem, alucinação / Miragem!

Na segunda faixa, “Mal Necessário”, de Mauro Kwitko, Ney Matogrosso, através do eu lírico, anuncia aquilo que se suspeitava: “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher”. A frase parecia responder à pergunta que se faziam: “afinal, o que ele é?”. Ser todas essas coisas a um só tempo é o mesmo que não ser somente uma em momento nenhum, é ser a intersecção dos seres e dos não-seres que aparecem na sequência da letra:

Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher / Sou a mesa e as cadeiras deste cabaré / Sou o seu amor profundo, sou o seu lugar no mundo / Sou a febre que lhe queima mas você não deixa / Sou a sua voz que grita mas você não aceita / O ouvido que lhe escuta, quando as vozes se ocultam / Nos bares, nas camas, nos lares, na lama / Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo / O que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento / O que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata / Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe / Oferece a outra face, mas não esquece o que lhe fazem / Nos bares, na lama, nos lares, na cama / Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo / O que sempre esteve vivo / Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe / Então esquece o que lhe fazem / Nos bares, na lama, nos lares / Na cama, na cama, na cama / Na cama

“Dos Cruces”, faixa três, de Carmelo Larrea, cantada em espanhol, é seguida por “Fé Menino”, composição de Gilberto Gil. O título, que parece dizer ao menino que tenha fé, na pronúncia se aproxima da palavra “feminino”. A canção, sem contar uma história clara e brincando com jogos de palavras, fala sobre um belo menino e uma bela menina:

Vou levando cada vez mais fé / Menino, felino, levado, feliz / Vou levando cada vez mais jeito / Bela menina, bela menina / Bela menina, minha sina, cada vez mais / Belo menino, meu destino, cada vez mais / Cada vez mais vou gostando, vou dando / Certo / Cada vez mais entendendo, chegando, chegando / Perto / King-Kong kung-fu / E tudo cada vez mais perto / King-Kong kung-fu / E nada resta como é / King-Kong kung-fu / E eu, ou três modos de Deus / Bem-querer menino / Bem-querer menina, ah / Vou levando, ô, ô, ô / Ô, ô, belo menino / Ah, ah, bela menina

A quinta faixa, “Não Existe Pecado Ao Sul do Equador”, foi outra canção de Chico Buarque, agora com Ruy Guerra, que teve problemas ao passar pela censura. O agente Rogério Nunes que a analisou colocou como problema um verso específico, alegando que a canção dava a entender “mensagens de malícia sexual”, capazes de “confundir um público imaturo” com uma “linguagem simbólica muito peculiar ao autor dos versos” (LEAL, 2015, p. 6). Por fim, “(...) os cortes (...) foram, de fato, acatados pelos compositores das canções, a fim de obterem liberação” (LEAL, 2015, p. 8). Com a modificação, Chico Buarque conseguiu a aprovação e, na primeira versão, onde “(...) constava o trecho: ‘vamos fazer um pecado safado debaixo do

meu cobertor’, vetado pela censura, foi então substituído por: ‘vamos fazer um pecado rasgado, suado a todo vapor’, e pôde então ser gravada” (LEAL, 2015, p. 9), ficando assim a letra:

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

Retomando o tema do pecado nessa canção, a letra mistura o pecado da luxúria com o da gula: “Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar”. Este lugar idílico, cuja localização é apontada pelo título da música como do “lado de baixo do Equador”, referindo-se ao continente da América do Sul abaixo da Linha do Equador, lembra uma utopia que, ao lado da utopia da androginia, povoava o imaginário dos homens e mulheres da Idade Média. Era a “utopia da Abundância: a Cocanha”, segundo os termos do historiador Hilário Franco Jr. (1992): “O Pecado Original implicara a expulsão do ser humano do Paraíso, e em função disso castigos de duas ordens: uma, espiritual, fora a perda da androginia e o afastamento da beatitude divina; outra, material, fora a condenação a parir com dores e a obter alimentos ‘com o suor do teu rosto’ (9: Gn 3, 16-19)” (FRANCO JR., 1992, p. 23).

O imaginário país da Cocanha seria um lugar de farturas imensas, onde ninguém precisaria mais usar da força de seu trabalho, pois a alimentação seria abundante e ao acesso das mãos de todos. Lá, choveria três dias por semana pudim de ovos, uma comida da elite medieval servida apenas durante a Quaresma. Se na canção de Chico Buarque há um “riacho de amor”, “(...) naquele país fantástico há um rio de vinho, metade tinto e metade branco, do qual as pessoas podem se servir quando e quanto desejarem, sem nada pagar” (FRANCO JR., 1992, p. 43). Não há, tampouco, carência material: “Também as roupas e calçados, de todos os tipos para atender a todos os gostos, podem ser pegos livremente por qualquer um” (FRANCO JR., 1992, p. 43). A liberdade se estende, inclusive, ao prazer carnal: “Mais ainda, ali as mulheres são belas e o amor é livre. (...) a Cocanha, por seu individualismo anárquico, é uma ‘Unomia ou país sem lei’ e por sua fartura desmedida é ‘a resposta goliárdica ou libertina ao ascetismo cristão’” (FRANCO JR., 1992, p. 43).

Essa utopia de fartar-se na comida de maneira quase sexual era, simplificada, indicativo de uma sociedade que vivia na escassez, na espreita da miséria e na fome, como os homens do medievo. Pode-se estabelecer um paralelo rápido com o caso sul-americano: no contato, os povos europeus logo pensaram que tivessem chegado ao país da Cocanha, ao próprio Jardim do Éden – que se pensava ser um local físico – ou em alguma terra prometida de farturas, onde os pecados cristãos não eram conhecidos. No processo de exploração dessas terras ao longo dos séculos, a situação se inverteu e a fome instaurou-se no território outrora abundante. Um novo tempo mítico se impôs, uma Era de Ouro, localizada em um passado nunca existente, que deixou a nostalgia e o desejo da improvável fartura.

Na versão buarquiiana da Cocanha não há pudim de ovos, mas há comidas típicas que compõem a mistura de culturas na culinária brasileira: o português sarapatel, com as vísceras de porco; o caruru de quiabo, de vestígios africanos e indígenas; e os pratos indígenas tucupi, do sumo da mandioca, que é ingrediente, junto com camarões, para o tacacá. As belas mulheres também foram adaptadas, pelo que se vê no termo “cafuzo”, usado para se referir à miscigenação entre indígenas e negros africanos. Ao mesmo tempo, a letra fala de uma relação de dominação: “Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho”. Em outro verso, “cafuzo” é substituído por “holandesa”, tanto em referência à torta holandesa, que supostamente estaria à espera, posta à mesa; quanto à mulher holandesa, sendo um povo europeu que teve parte relevante na disputa colonial brasileira.

A interpretação de Ney Matogrosso para a canção possui alguns gritos e gemidos, enquanto toca o solo de saxofone, deixando mais evidente a referência sexual da canção. A junção desordenada de estereótipos sobre o Brasil e a América do Sul fica evidente também na apresentação de Ney Matogrosso preparada para a televisão, exibida no programa *Ponto de Encontro*, da TV Cultura, exibido no dia 6 de fevereiro de 1979 (MATOGROSSO, 1979). Ney surge no alto de uma estrutura feita de troncos e amarrada com cordas, como cipós. De peito nu com um enorme colar e muitos braceletes, veste uma bermuda amarela de babados, imitando uma penca de bananas, com uma bota preta de cano longo acima dos joelhos e saltos altos. Os cabelos longos, como de costume, presos em um rabo de cavalo baixo. Ele desce por todo o cenário revelando uma selva construída sobre o palco. Recosta-se sobre um trono entre as folhagens, posto em frente a uma cesta de frutas, e acaricia-se com ramos de folhas. Ney finaliza sua interpretação da música, enquanto os instrumentos continuam, esfregando-se prazerosamente sobre o trono.

Tanto Queiroz (2009) quanto Silva (2015) analisam as obras de Ney Matogrosso lançadas imediatamente após o fim do Secos & Molhados por meio do conceito de liminaridade.

Queiroz (2009) faz uma associação entre as performances de Ney Matogrosso e o momento político, mostrando como Ney jogou com a repressão ao mesmo tempo que reafirmava em sua obra, continuamente, o seu desejo por liberdade. Em 1979 iniciou-se o lento processo de abertura política do regime militar; no início de 1980, Ney iniciou a divulgação e os shows de seu álbum *Seu Tipo*, estreado em fevereiro no Teatro Carlos Gomes: “paradoxalmente o momento em que o cantor apresentou-se com uma imagem mais intimista” (QUEIROZ, 2009, p. 15). Neste momento, Ney fez o movimento contrário: com o recrudescimento paulatino do regime e da censura, sua imagem nas capas de discos tornou-se menos provocante, forma que se manteve por três discos: *Seu Tipo* (1979), *Sujeito Estranho* (1980) e *Ney Matogrosso* (1981). As provocações e a androginia retornaram às capas em *Mato Grosso* (1982), *...Pois é* (1983) e *Destino de Aventureiro* (1984), considerando apenas os álbuns dentro do período histórico limitado pela duração do regime militar.

Na década de 1970, Ney Matogrosso interpretou personagens símbolos da virilidade e da marginalidade nos álbuns *Bandido* (1976), *Pecado* (1977) e *Feitiço* (1978): o andarilho, o bandido, o cigano, o *hippie* roqueiro (SILVA, 2019). Os mesmos elementos associados à androginia incorporados por artistas como Ney Matogrosso, no Secos & Molhados e em carreira solo, não se circunscreveram apenas a influenciar outros artistas que adotavam uma expressão artística assumidamente andrógina ou que fossem escancaradamente associados a essa expressão pela mídia. Por vezes, a ambiguidade era absorvida e utilizada para descrever artistas cujas performances não mais se conformavam em coincidir com manifestações de uma masculinidade hegemônica. Com o questionamento das imposições e as rachaduras na rigidez de gêneros, a própria percepção do que seria típico do feminino e do masculino se tornou menos evidente para as gerações seguintes do mundo da arte. Apetrechos, gestos, vestuários usados para expressar a androginia migraram para as mãos de artistas que modificaram e modernizaram as próprias masculinidades.



Figura 18 – O guitarrista Pepeu Gomes em divulgação do show *Um Raio Laser*, 1982 (página anterior)

Fonte: ESTADÃO. Disponível em: https://fotos.estadao.com.br/fotos/acervo,pepeu-gomes,488710?utm_source=canva&utm_medium=iframe. Acesso em: 30 maio 2022.

12 MASCULINO E FEMININO¹⁰⁷: PEPEU GOMES

Pepeu Gomes, nome artístico de Pedro Aníbal de Oliveira Gomes, nascido em Salvador, Bahia, em 7 de fevereiro de 1952, foi o quinto filho dos dez que seus pais tiveram. Cresceu em uma família de músicos: a mãe era pianista e lecionava o instrumento, enquanto o pai integrava uma orquestra. Mesmo assim, considera-se músico “de ouvido”, pois não teve aulas e não lia a linguagem musical, identificando as notas apenas por ouvi-las e reproduzindo-as. Pepeu passou sua infância e adolescência na praça Alto da Silveira, localizada no bairro do Garcia em Salvador, onde desenvolveu suas habilidades musicais. Construiu laços afetivos com esse lugar, batizando uma das músicas de seu primeiro álbum solo com o nome da praça e, mais de três décadas depois da canção, atribuiu o nome a um de seus álbuns¹⁰⁸, gerando música a partir de um espaço.

Formou seu primeiro grupo aos onze anos, chamado The Cat’s (BAHIANA, 2006). Com doze anos de idade, perdeu a mãe. Pepeu conta que foi no momento em que sua mãe faleceu que teve certeza que se tornaria um artista. Mas, antes disso, segundo o que disse em entrevista a Clodovil (ENTREVISTA..., 8 fev. 1993), ele “já sabia” que seguiria uma carreira artística por ter recebido uma espécie de revelação espiritual, sendo a espiritualidade presente em sua vida desde a infância. O desamparo após a morte de sua mãe o fez fugir de casa e se mudar para São Paulo, ainda adolescente, para começar na música tocando um contrabaixo (GOMES, 1993).

12.1 FEBRE DE MINOS¹⁰⁹: D’OS MINOS A’OS LEIF’S

Ainda antes da maioridade, aos quatorze, Pepeu integrou o grupo Os Minos, lançando dois compactos pela gravadora Copacabana. Uma loja de roupas de mesmo nome patrocinou os compactos d’Os Minos e forneceu seus trajes (BAHIANA, 2006). O primeiro, lançado em 1967, com as faixas “Vem Meu Bem”, escrita por Pepeu Gomes e Luciano Souza no lado A, e “Aprenda a Amar”, composição de Ricardo Souza e Jorginho Gomes no lado B. O segundo compacto saiu em 1968, com “Febre de Minos” no lado A, escrita por Pepeu Gomes e Luciano Souza, e “Fingindo Me Amar”, por Pepeu Gomes e Luciano Souza no lado B (OS MINOS, 1967; OS MINOS, 1968). As canções dos compactos têm inspiração nos primeiros álbuns de

¹⁰⁷ Canção presente no álbum de mesmo nome, composta por Baby Consuelo, Pepeu e Didi Gomes, 1983.

¹⁰⁸ A canção “Alto da Silveira” se encontra registrada no álbum *Geração do Som* (1978) e em compilações posteriores. *Alto da Silveira* tornou-se também o nome do 41º álbum de Pepeu Gomes, o terceiro que gravou totalmente instrumental, lançado em 2015 pelo selo SESC (GOMES, 2015).

¹⁰⁹ Composição de Pepeu Gomes e Luciano Souza para o compacto *Febre de Minos/Fingindo Me Amar*, 1968.

The Beatles e na Jovem Guarda. O visual da banda, inclusive, era formado por ternos e gravatas borboleta. Entre seus quatorze e dezessete anos, Pepeu tocou na boate Stardust¹¹⁰ em São Paulo, escondendo-se da fiscalização por ser menor de idade. Formada pelos quatro meninos adolescentes Luciano Souza, Ricardo Souza, Jorge Gomes e Pepeu Gomes no baixo, a banda Os Minos não teve continuidade depois de 1968.

Pepeu retornou à Bahia aos dezessete anos e foi convidado a integrar uma nova banda: os Leif's foi criada na cidade de Feira de Santana. O nome da banda faz referência a Leif Eriksson, o viking que teria chegado à América do Norte no ano mil, cinco séculos antes dos espanhóis. Lico, ou Leif Erickson Lico conforme seu nome artístico, era o líder da banda e fez o convite a Pepeu após a saída do guitarrista anterior. Assim, Pepeu trocou o baixo pela guitarra e esta se tornou seu principal instrumento de trabalho. Os irmão de Pepeu, Jorginho e Carlinhos Gomes também entraram logo em seguida na bateria e no baixo (LEIF'S, 2014).

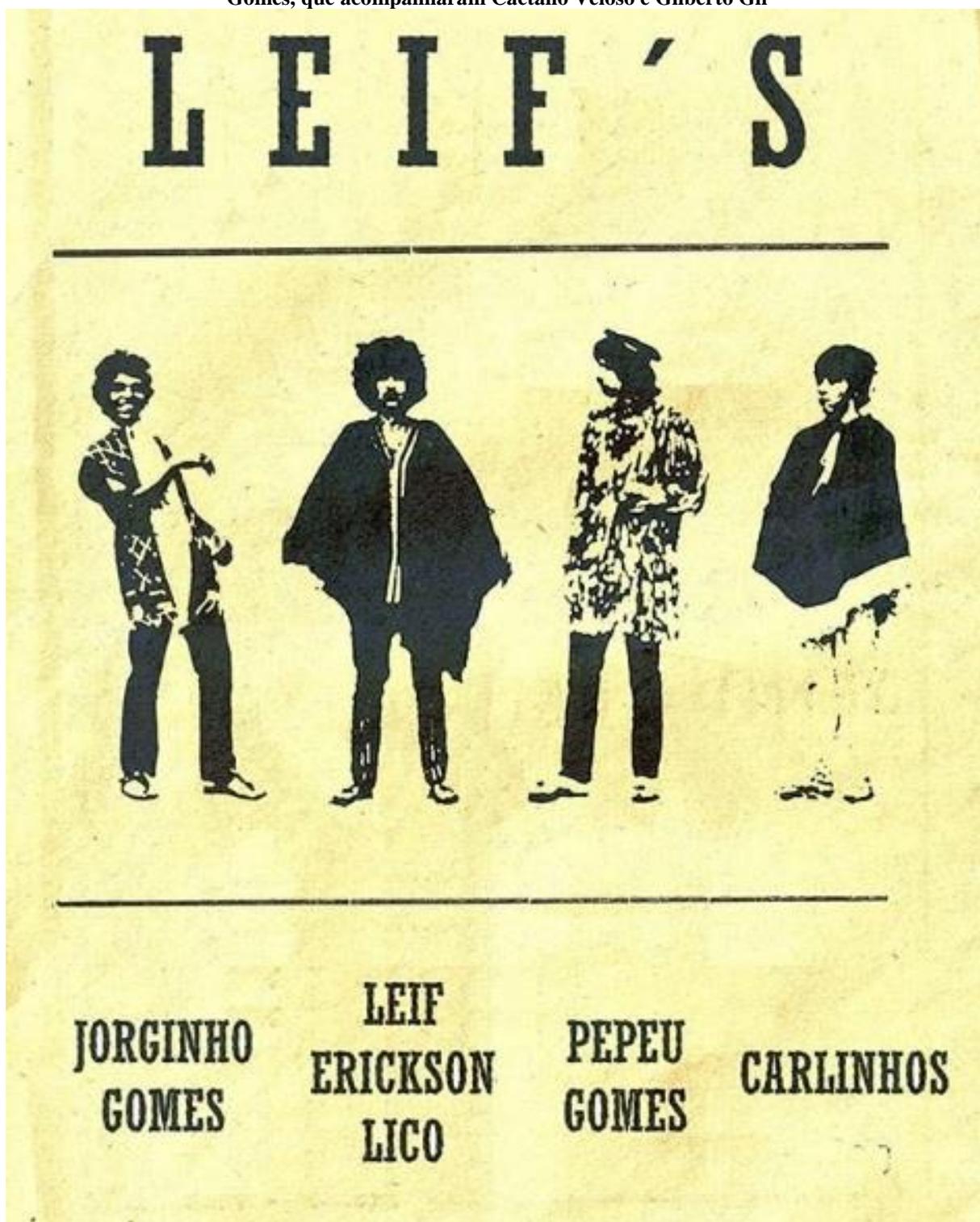
A banda tocou em diversos eventos, bailes e festas, ganhando o Festival de Conjuntos da Bahia em Salvador. Assinaram contrato com a TV Itapoan para apresentarem-se aos sábados no programa *Poder Jovem*, apresentado por Edy Star, conquistando reconhecimento local e passando a fazer shows. A visibilidade do grupo chegou a ponto de Gilberto Gil assistir a uma dessas exibições e convidá-los a participar do show de despedida que fez com Caetano Veloso antes do exílio, show histórico que ficou registrado no álbum *Barra 69* (1972). Aconteceu no Teatro Castro Alves para uma plateia de cerca de duas mil pessoas e proporcionou a projeção dos músicos envolvidos: “Gil foi a primeira pessoa que realmente acreditou em mim – recorda Pepeu, quase dez anos depois. Ele foi me buscar em casa sem saber nada de mim, só minha música. É claro que eu estava morrendo de medo quando subi naquele palco do Castro Alves” (BAHIANA, 2006, p. 170).

O encontro foi decisivo para os rumos dos músicos que até então formavam o Leif's, uma vez que Gilberto Gil e Caetano Veloso tinham se estabelecido na música brasileira com o marco histórico da Tropicália; e, segundo a cineasta Ceci Alves (2019), aquele foi o show que “celebrou o fim da Tropicália”, encerrando o movimento com o *Barra 69* (1972); e foi também um evento direcionador da sonoridade que viria a adquirir a guitarra elétrica de Pepeu Gomes. Na ocasião, Gilberto Gil entregou a Pepeu a coletânea *Smash Hits* (1968), de Jimi Hendrix

¹¹⁰ A Boate Stardust foi criada no início dos anos 1960 pelo pianista russo Alan Gordin, estabelecida na bem localizada Praça Roosevelt, como um ponto de interesse da alta sociedade. Com capacidade para cerca de duzentas pessoas e ambiente exclusivo, a boate foi também um dos espaços propícios para brotar músicos que viriam a fazer parte da Tropicália. Além de Pepeu, a boate contava com outro virtuoso guitarrista menor de idade: Lanny Gordin, o filho do dono, um dos mais solicitados guitarristas tropicalistas (BARCINSKI, 2014).

Experience. Foi o primeiro contato de Pepeu com Hendrix e, em grande parte, uma influência definidora de sua carreira e com quem viria a ser constantemente comparado (LEIF'S, 2014).

Figura 56 - Cartaz de divulgação d'Os Leif's com Jorginho Gomes, Lico, Pepeu Gomes e Carlinhos Gomes, que acompanharam Caetano Veloso e Gilberto Gil



Fonte: CORREIO 24 HORAS, 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/barra-69-baby-entrou-de-penetra-se-fretou-com-pepeu-e-o-novos-baianos-nasceu/>. Acesso em: 03 maio de 2022.

Em matéria publicada na *Revista Manchete* em 1979, o jornalista Frederico Mendes assim descreve as influências musicais de Pepeu Gomes: “Para as artes, Pepeu começou como quase todo brasileiro. Curtia João Gilberto e tocava guitarra num conjunto chamado Leif’s... de Juazeiro¹¹¹ (essa da Bahia, e não do Ceará). Mais tarde, começou a sua fase de curtição a Jimi Hendrix e, dizem os que o conhecem, encontrou, aí, o *seu caminho*” (MENDES, 1979, p. 26, grifos do original). A associação com Hendrix estava já no título do texto de Mendes: “O mini-Woodstock de Pepeu”, sobre a apresentação gratuita de Pepeu Gomes para uma multidão na praça General Osório, bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro, comparando-a ao Festival de Woodstock ocorrido no dia 15 de agosto de 1969. Mas “o seu caminho”, acredita Pepeu, não foi Hendrix. O show que o aproximou de ser uma estrela da MPB misturada com *rock* aconteceu um mês antes, nos dias 20 e 21 de julho de 1969, o *Barra 69* (1972).

Como único registro fonográfico próprio, além do *Barra 69* acompanhando Gil e Veloso, Os Leif’s gravaram um compacto em março de 1970 pela gravadora Beverly, cuja distribuição foi exclusiva para as rádios e não foi comercializada. A gravadora tomou a liberdade de modificar o nome da banda impresso no compacto para Os Da Bahia, entrando na onda dos tropicalistas que eram chamados de Os Baianos (FAGUNDES, 2015). O compacto em vinil foi relançado em 2014 pelo selo Psico BR com uma capa – que não existia no original – e um novo trabalho gráfico remetendo à psicodelia. As canções do lado A e do lado B, “com uma ‘pegada’ de rock, blues e psicodélico: ‘Fobus in Totum’ e ‘Nem Sei De Mim’, estão em plena sintonia com a Tropicália, com letras orgânicas, cores lisérgicas e um toque ‘hendrixiano’ no seu arranjo” (LEIF’S, 2014).

O encontro proporcionado pelo show de Gil e Veloso foi ainda decisivo para o fim d’Os Leif’s em maio de 1970 e pelos novos rumos tomados pelos integrantes da banda. No show, estavam “Moraes Moreira, Galvão, Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo, que maravilhados convida[ram] os Leif’s para participarem do show ‘Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Universal’” (LEIF’S, 2014, p. 4). Pepeu fez ainda uma breve incursão pelo grupo Enigmas, antes de unir-se aos Novos Baianos, mas já acompanhando-os nas suas viagens pelo universo hippie.

¹¹¹ Dentre algumas pequenas discrepâncias entre as fontes fragmentadas sobre a vida de Pepeu Gomes, têm-se a localização de onde se deu a formação da banda Os Leif’s. Enquanto o encarte do compacto d’Os Leif’s relançado pela Psico BR afirma que a banda se formou em Feira de Santana, a matéria da *Revista Manchete* afirma que foi em Juazeiro, na Bahia. Considerando que a distância entre Feira de Santana e Salvador é bem menor do que Juazeiro e Salvador, capital em que ocorreram o festival e as gravações do programa da TV Itapoan, bem como considerando o trabalho de levantamento histórico feito para o encarte do compacto do Psico BR, dá-se preferência à informação do encarte.

Ana Maria Bahiana afirma que a “a fase Hendrix’ de Pepeu começa em 1968/1969, com seu primeiro grupo completamente profissional: Os Leif’s” (2006, p. 176). Considerando que as declarações de Pepeu de que não conhecia o som de Hendrix antes de ser apresentado por Gilberto Gil (LEIF’S, 2014), a “fase Hendrix” iniciou-se apenas a partir do segundo semestre de 1969. Entretanto, outros artistas da psicodelia internacional eram conhecidos pelo grupo, como a própria fase final dos Beatles, em que se inspiravam na infância. Posteriormente, Pepeu Gomes viria a refletir sobre a influência de Hendrix sobre sua música de uma maneira analítica e mesmo autocrítica, argumentando sobre a dificuldade que os artistas brasileiros têm em criar o novo a partir do que vem de fora, e não apenas se bastar em reproduzir. Pepeu opinou em entrevista à jornalista:

Sabe qual é o principal problema do músico brasileiro? Copiar. Não é problema não, é vício. É um troço delicado falar isso, mas é verdade. Brasileiro tem essa mania de desprezar as coisas daqui. E, quando ouve um disco com o som que gosta, se deixa possuir por aquilo, tenta copiar nota por nota. Isso é impossível, não é, é impossível tocar igual a outra pessoa. E depois, por que, se a gente é daqui? (BAHIANA, 2006, p. 172).

Com esse trecho de entrevista, vê-se que a Tropicália fez muito mais do que servir de influência estética – visual, musical, comportamental – a Pepeu e aos demais artistas que surgiram subsequentemente. A Tropicália deixou pairando sobre o cenário cultural brasileiro um senso ético proveniente de sua reinterpretação da noção de antropofagia. Ao comentar sobre o manifesto *Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, Caetano Veloso teorizou sobre a interpretação que a tropicália fez da antropofagia oswaldiana:

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gastas – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida de força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural na cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade (VELOSO, 2012, p. 54).

Caetano, nesse texto, mostra-se convicto e bastante inflexível sobre a sua relação com a antropofagia, procurando compreendê-la segundo consta nos textos modernistas, bem como situando-a historicamente e levando em consideração as distinções entre os devidos períodos envolvidos:

(...) Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (VELOSO, 2012, p. 55).

Caetano não considera que a antropofagia tenha sido um projeto contínuo do modernismo até a Tropicália. Ao contrário, acredita que poucos casos merecem a nomenclatura, e João Gilberto, o ídolo bossanovista que inspirou gerações da MPB, inclusive Pepeu Gomes, a merece: “(...) Nós tínhamos certeza de que João Gilberto era um exemplo claro de atitude antropofágica. E queríamos agir à altura” (VELOSO, 2012, p. 56). A circulação de influências não parava por aí: “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (VELOSO, 2012, p. 54). Artistas como Pepeu inspiraram esses ares antropofágicos e interiorizaram seu sentido, quer tenham se utilizado das mesmas palavras ou não, mantendo-se fiéis à mesma linha de interpretação ou não. E, se não regurgitaram suas criações, pode-se dizer que, ao menos – para utilizar uma metáfora mais sutil –, expiraram para fora de seus pulmões a criação de sons.

Pepeu expressa sua ânsia em perseguir a criação artística como algo original inspirado na difusão da ideia de antropofagia cultural. Esse movimento compreende uma relação ética e estética da vida para com a sua música, uma vez que se constitui como uma ética da MPB daquele momento de ação dos artistas para consigo mesmos e para com os outros, uma vez que seus sons são para si e para os ouvintes.

Como diz Foucault, conceber a vida como arte implica a constituição de modos de existência, de estilos de vida, que relevam da estética e da política, pois ambas das dimensões humanas postulam regras, ainda que facultativas, para o que há para se fazer, para o que se faz e para o que pode ser feito. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos 60, visionários, que viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política. Esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimento modernos, implicou e implica ainda uma intervenção no próprio coração do ato artístico: o novo, o que diferencia e abre o vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova. Busca política, isto é, busca do que é “comum”, procura “das reconfigurações do sensível comum” (FAVARETTO, 2021, p. 249).

É uma atitude, uma ação radical. A antropofagia é aqui, então, criação. Ou ao menos a busca por ela, sem se contentar em reproduzir o que vem de fora. Pepeu não se exime de ter feito “cópias” antes de ser capaz de transformar suas fontes em outra coisa, por isso assume: “Eu sei como é. Já copieei à pampa. Teve uma fase que eu queria ser Jimi Hendrix. Tocava

igualzinho Jimi Hendrix, e as pessoas achavam incrível. Mas, no fundo, eu vivia insatisfeito. Sabia que não podia viver assim. Eu tinha que tocar igual ao Pepeu” (BAHIANA, 2006, p. 172).

12.2 VAGABUNDO NÃO É FÁCIL¹¹²: OUTRO MAMBO¹¹³, NOVOS BAIANOS

O espetáculo *O Desembarque dos Bichos Depois do Dilúvio Universal* aconteceu durante três dias, a contar de 7 de agosto de 1969. Pepeu Gomes participou ainda como integrante d’Os Leif’s, junto a outros nomes mais ou menos conhecidos: “Antônio Moraes, Luís Galvão, ‘Os Leifs’, Spinola, Paulinho Boca de Cantor, Tuzé, Wagner, Ediane, Bernadete e Gato Félix” (PEREIRA, 2009, p. 28). O nome surgiu por acaso, quando se inscreveram para o V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record e não sabiam como deveriam se chamar: “O grupo que o produziu só viria a estabelecer um nome propriamente dito no fim de 1969. Foi Marcos Rizzo, um dos diretores da TV Record, que nomeou o grupo como *Novos Baianos*” (PEREIRA, 2009, p. 33). Novamente numa oposição aos “velhos” baianos, no momento exilados por conta do regime militar, colocava-se ao grande e heterogêneo grupo a alcunha de uma nova leva de “baianos”, ainda que nem todos fossem. As reportagens dos jornais do estado da Bahia, ao noticiar o acontecimento do show, colocavam-nos como sucessores do tropicalismo, como se carregassem o peso de se constituírem como um movimento pós-tropicalista. Mais um motivo para serem os “novos baianos”.

Entre as músicas mais cotadas estão duas composições vindas da Bahia, feitas por jovens compositores de Salvador, *De Vera* e *Catende*.

“Só me sinto bem / quando vem, quando vem / vem a primavera com seus passos mansos / leves, leves, mornos para o verão / liguem os olhos vocês verão, vocês verão.”

Assim a primeira, uma começa composição de Antônio Carlos Moraes Pires e Luís Galvão, que pertenciam ao grupo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e que vieram para São Paulo trazidos por Tomzé. A música será apresentada pelos compositores e mais dois companheiros vindos da Bahia, Bett Consuelo e Paulinho Bôca de Cantor, que compõem o conjunto Novos Baianos. Procurando criar uma imagem *hippie* ao seu redor, costumam dizer: “Nós fazemos uma música baiana que pretende ser exportada.” Fogem a definições maiores, e se apresentarão cabeludos, cheios de colares e roupas de couro. Sobre a proibição do tropicalismo e das guitarras, respondem apenas: “Com pandeiro ou sem pandeiro, a gente brinca.” (sic) (MÚSICA DE S. PAULO..., 15 nov. 1969, p. 15).

Pepeu se incorporou como membro oficial dos Novos Baianos ao se casar com Bernadete Dinorah de Carvalho Cidade, ou melhor, a jovem Baby Consuelo. Em dez anos de atividade, os Novos Baianos lançaram oito discos de estúdio: *É Ferro na Boneca* (1970), pela

¹¹² Composição de Moraes Moreira e Galvão, presente no disco *Novos Baianos F. C.*, 1973.

¹¹³ “Outro Mambo Outro Mundo”, composição de Moraes Moreira e Galvão, LP *É Ferro na Boneca*, 1970.

gravadora RGE; *Acabou Chorare* (1972), pela Som Livre; *Novos Baianos F.C.* (1973), pela Continental; *Novos Baianos* (1974), também pela Continental; *Vamos pro Mundo* (1974), novamente pela Som Livre; *Caia na Estrada e Perigas Ver* (1976); seguido de *Praga de Baiano* (1977), ambos pela Tapeçar; e *Farol da Barra* (1978), pela CBS (IMMuB, 2022).

As formas de repressão enfrentadas por sujeitos que podiam ser identificados como pertencentes ao movimento *hippie* no Brasil foram distintas da perseguição metódica que o regime militar destinou aos opositores políticos de esquerda. No caso da repressão à juventude, a licenciosidade do regime para com as ações da polícia permitia que se observasse encarceramentos sem muitas justificativas, como no caso da matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 12 de novembro de 1970, com o título: “Novos Baianos são presos em Salvador como ‘hippies’ e têm cabeleiras raspadas”. O corpo da matéria expõe a situação:

Salvador (Sucursal) – Com as cabeleiras raspadas a navalha pela polícia, depois de serem presos como *hippies*, os integrantes do conjunto Os Novos Baianos não sabem se vão daqui para Londres ou se prosseguem a excursão até Aracaju. O conjunto Os Novos Baianos, em curto espaço de tempo, foi preso duas vezes pelo delegado Gutemberg de Oliveira, que disse detestar cabeludos e quem não toma banho, “seja Paulinho Boca de Cantor ou Paulinho da Viola” (JORNAL DO BRASIL, 12 nov. 1970, p. 14).

A matéria sinaliza que o grupo cogitou o exílio, caminho que havia sido escolhido por Caetano e Gil no ano anterior. A “lei da vadiagem”¹¹⁴ era uma das artimanhas comuns para justificar prisões injustificáveis, muito comuns quando a polícia desejava reprimir prostitutas, travestis e homossexuais, como afirma Quinalha (2021)¹¹⁵. Neste caso, a matéria cita que o aparato legal em que a polícia se baseou para as prisões foi o “atentado ao pudor” e, aparentemente, foram resultado da baixa tolerância e do autoritarismo do delegado. Segue-se mais um trecho, numa tentativa do jornal de explicar o ocorrido:

Os empresários de Os Novos Baianos e de Os Enigmas, Antônio Cruz e Gato Feliz, conseguiram que os artistas fôssem liberados para apresentarem o espetáculo no Teatro Castro Alves, mas ficaram presos para explicarem o que os cantores estavam fazendo no dia da prisão, em Pôrto da Barra.

¹¹⁴ “Apesar da ausência de legislação expressa criminalizando orientações sexuais não normativas, diversos outros tipos penais foram abundantemente mobilizados para enquadrar os homossexuais e coibir sua expressão pública. Vadiagem, atentado público ao pudor, corrupção de menores, violação da moral e dos bons costumes, furtos e roubos ou uso de drogas foram alguns dos dispositivos utilizados para instrumentalizar o direito e realizar o controle legal desses grupos, geralmente jogados em um submundo associado a diversos tipos de contravenções e crimes morais ou patrimoniais. A prática policial criminalizava, assim, as condutas que a legislação não definia como delitos penais” (QUINALHA, 2021, p. 43).

¹¹⁵ “Na segunda metade dos anos 1970, as ofensivas do Estado para coibir a expansão das zonas de sociabilidade homossexual e de prostituição se multiplicavam por todas as grandes cidades. Mas foi em São Paulo, onde se concentrava crescente contingente de bichas, lésbicas e travestis, que teve lugar a mais conhecida operação repressiva levada a cabo contra essas populações. Ali, com Erasmós Dias à frente da Secretaria de Segurança Pública estadual a partir de 1974, as ações policiais intensificaram-se sobremaneira” (QUINALHA, 2021, p. 63).

Os cantores são acusados de haverem praticado atos na praia que o delegado Gutemberg de Oliveira considera atentatórios ao pudor, embora eles afirmem que Paulinho Boca de Cantor apenas cantava algumas músicas do repertório do conjunto. Enquanto decidem o que farão, os integrantes de Os Novos Baianos se retiraram em um sítio afastado de Salvador, e acham que não têm mais condições de permanecer no país por causa da perseguição policial à sua cabeleira (JORNAL DO BRASIL, 12 nov. 1970, p. 14).

Cantinho do Vovô era o nome do sítio em que se estabeleceram, vivendo como uma comunidade ao estilo *hippie*, em total compartilhamento da vida e, inclusive, das dificuldades. Apesar de os oito discos e onze compactos contarem com boas vendas, as apresentações ao vivo, forma de maior remuneração aos artistas, eram parcas. Os conflitos com as várias gravadoras pelas quais passaram e os atritos internos que, aos poucos, surgiram, levaram a uma diluição da comunidade. Pepeu declarou: “Nossos filhos não tinham nada a ver com aquela pobreza, aquela miséria em que a gente vivia. A gente não tinha comida em casa, as crianças queriam ir pra escola. Olhamos um pro outro: o inferno é aqui! Precisamos sair desse inferno!” (BARCINSKI, 2014, p. 122-123). Pepeu e Baby mudaram-se para um apartamento no Leblon, levando os quatro filhos, ‘Riroca, Nãna Shara, Zabelê e Pedro Baby.

12.3 MALACAXETA: GERAÇÃO DO SOM E NA TERRA A MAIS DE MIL

Em 1978, Pepeu Gomes lançou o seu primeiro álbum solo, sem o nome do grupo Novos Baianos no projeto. Não é que alguns deles não tenham participado da execução, mas a concepção do projeto em si foi exclusiva de Pepeu para o início da sua carreira solo e não foi pensado como uma obra para o grupo. Pepeu não foi, entretanto, o primeiro a se aventurar pela carreira individual: Moraes Moreira já havia deixado o grupo em 1974 e lançado o álbum *Moraes Moreira* (1975) pela Som Livre. A saída de Moraes e de Dadi, ambos em 1974, deixou o grupo nas mãos dos irmãos Gomes, de Paulinho Boca de Cantor e de Baby Consuelo. Pepeu transformou-se em uma figura central para o grupo, atuando como diretor musical e principal compositor. Não é à toa que, ao mencionar o primeiro álbum, levantasse suspeitas sobre a continuidade da banda.

Pepeu está começando agora, com 14 anos de vida profissional – primeiro como baixista, depois como guitarrista –, sua carreira propriamente dita. Está saindo o seu primeiro disco individual – “Geração de Som”, pela CBS –, a ser complementado com os shows de praxe, no Rio, em São Paulo, e na Bahia, talvez, este mês (e, se tudo der certo, uma aparição no festival de jazz de São Paulo, que começa segunda-feira). Será, com certeza, o melhor disco de guitarra já feito no Brasil, contando com tudo aquilo que faltava do álbum de estreia de seu companheiro de etiqueta e instrumento, Robertinho de Recife, uma produção cuidadosa, bem orientada, e um tratamento Maduro e acabado do material musical, sem dispersão, sem esbanjamento. Em “Geração de Som”, aparece com clareza, acima de tudo, aquilo que se tornou a assinatura musical de Pepeu, sua carteira de identidade: a capacidade de transformar um instrumento aparentemente alienígena numa coisa de sonoridade tão brasileira

como flauta, cavaquinho e violão. Como, antes dele, outros já tinham feito com o saxofone, esse europeu americanizado que acabou se tornando brasileiro e chorão (BAHIANA, 2006, p. 171).

Sobre a decisão, Pepeu afirmou que o disco solo foi resultado de um desejo que nutria há anos, tempo em que planejou toda a concepção da obra e fez que o período em estúdio fosse curto, uma vez que só precisou pôr os planos em prática.

Posso dizer que levei seis anos para fazer esse disco. Seis anos com ele todinho na minha cabeça, só aprimorando, só dando os detalhes. Por isso é que eu fiz tão rápido (o LP foi gravado em oito dias). Não foi uma coisa imposta, não: eu mesmo achava que ia dar certo, que não ia prejudicar o trabalho do grupo e o equilíbrio interno, sabe? Aí, esse ano, eu senti que estava na hora. Primeiro, as reações foram muito negativas, teve mais críticas. Hoje, eles vêem que isso só dá mais força para o grupo. Afinal, eu sou mais conhecido pela atuação com os novos baianos. Vou ser sempre o Pepeu dos Novos Baianos (BAHIANA, 2006, p. 174).

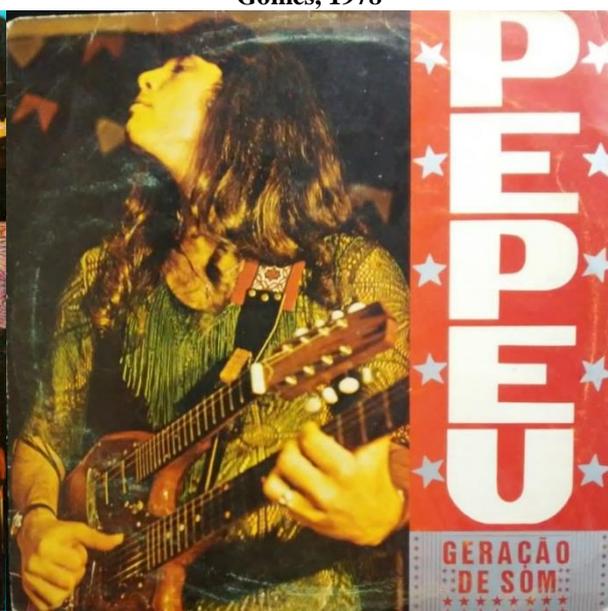
A princípio, houve um clima de tensão interna sobre o lançamento de um álbum solo de um membro atuante dos Novos Baianos. De maneira poética, Pepeu justifica e define a necessidade de criar sozinho: “É que o trabalho de cada um é feito uma flor: com o tempo, não tem jeito, desabrocha” (BAHIANA, 2006, p. 175). *Geração de Som* (1978) é um álbum totalmente instrumental. Inicia com os acordes lentos de “Saudação Nagô”, referindo-se ao nome que se dava ao grupo étnico-linguístico Yorubá da África Ocidental que foram trazidos como escravizados e predominaram na Bahia. A sétima faixa do álbum é “Malacaxeta”, primeiro sucesso solo de Pepeu e nome que ele atribuiu também à primeira guitarra que fez, seguida de “Alto da Silveira”, em homenagem ao local onde passou sua infância.

Figura 57 - Contracapa de *Geração de Som*, de Pepeu Gomes, 1978



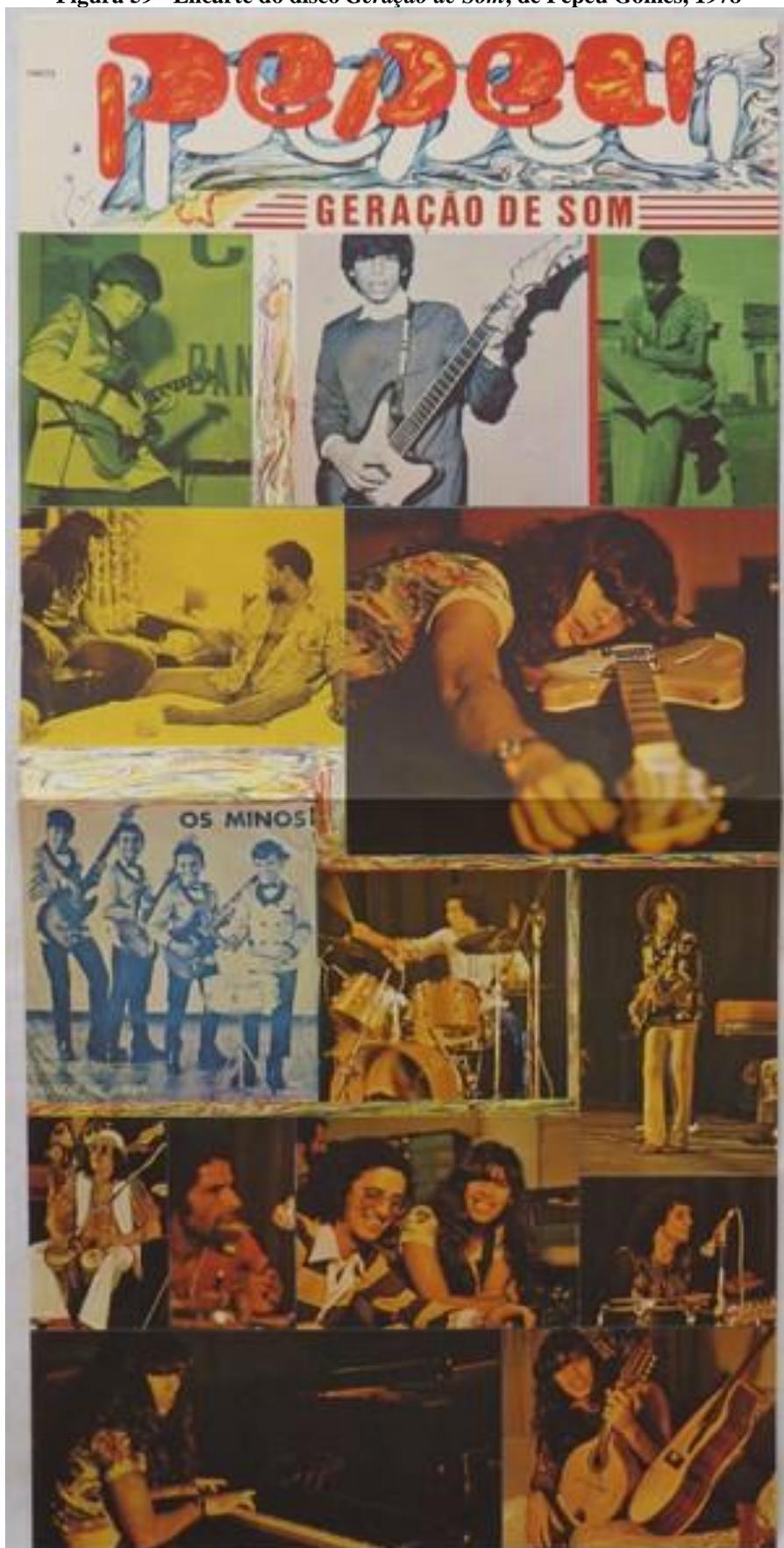
Fonte: IMMUB. LP *Geração de Som*. Disponível em: <https://immub.org/album/geracao-de-som>. Acesso em: 07 maio 2022.

Figura 58 - Capa de *Geração de Som*, de Pepeu Gomes, 1978



Fonte: IMMUB. LP *Geração de Som*. Disponível em: <https://immub.org/album/geracao-de-som>. Acesso em: 07 maio 2022.

Figura 59 - Encarte do disco *Geração de Som*, de Pepeu Gomes, 1978



Fonte: DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/1009613-Pepeu-Gomes-Gera%C3%A7%C3%A3o-De-Som>. Acesso em: 07 maio 2022.

Na capa, Pepeu aparece em ação, com a sua guitarra de dois braços pendurada nos ombros e uma expressão de compenetração no ato de tocar. Usa uma blusa verde com transparências, com os cabelos compridos caindo ondulados sobre as costas e a testa. Na contracapa, aparecem mais fotografias suas tocando outra guitarra e um violão, com um figurino diferente, desta vez uma blusa com mangas, aparentemente, cor de rosa e dorso roxo, em tecido metalizado, e franjas brancas. Na parte inferior, usa uma calça listrada em branco, rosa e roxo, também brilhante. O álbum vinha acompanhado de um pôster com diversas fotografias de sua época n'Os Minos e na gravação do álbum com a banda.

Em 1979, Pepeu lançou o seu segundo álbum, *Na Terra a Mais de Mil*, cujo lançamento foi anunciado no *Jornal do Brasil* acompanhado de uma matéria de meia página sobre o disco e com informações biográficas do músico, resultantes de entrevista. Um dos trechos transcreve uma fala de Pepeu:

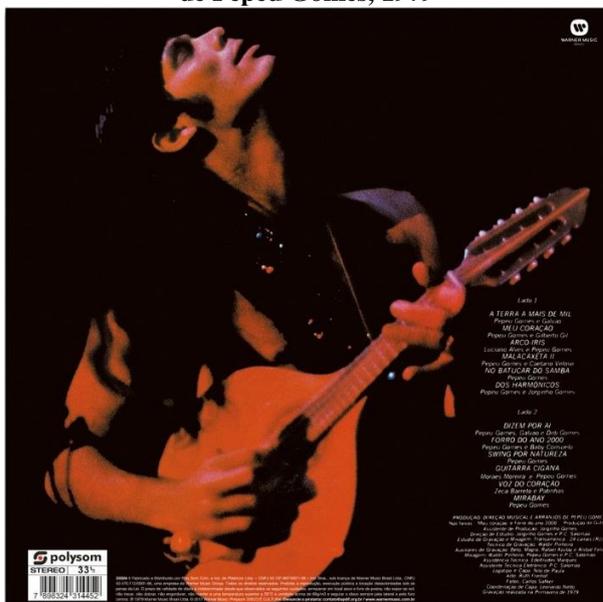
– Meus pais viviam me mandando cortar o cabelo, já que a vizinhança andava falando de mim. Eu dizia a meu pai que não tinha importância, que eu não ligava para os vizinhos. Um dia, entrei em casa e encontrei tudo preparado, a tesoura na mão do meu pai e aquela ameaça no ar. “Agora você não escapa!” Peguei uma cadeira, quebrei-a em cima da mesa e avisei que matava quem se aproximasse de mim. Saí correndo pelos fundos, me mandei para Feira de Santana e por lá fiquei uns seis meses (O SOM DE PEPEU..., 04 dez. 1979, p. 1).

Nesse relato de rebeldia adolescente, Pepeu buscava afirmar sua individualidade pelos seus cabelos longos, traço de sua aparência que manteve por toda a sua carreira. O trecho não menciona exatamente o que os vizinhos diziam, mas informa que o cabelo comprido causava estranhamento. Na década de 1960, período de adolescência de Pepeu, o cabelo comprido não era considerado uma característica masculina. Pelo contrário, era um estereótipo de gênero visto como feminino e motivo suficiente para a sociedade questionar a sexualidade do rapaz que usasse cabelos longos, uma vez que não havia dissociação entre expressão de gênero e sexualidade. Mas os cabelos dos homens foram crescendo aos poucos ao longo da década, acompanhando a revolução da moda produzida pelos grupos de *rock* internacionais.

A capa de *Na Terra a Mais de Mil* (1979) é uma fotografia de Pepeu no palco, de guitarra na mão e com a boca aberta em um grito, com os pés acima do chão em pleno salto. A imagem é constituída toda em preto e vermelho. Centralizada em tamanho menor, é replicada em imagens maiores atrás da foto principal dando o efeito de expansão. A composição da capa produz uma aproximação com a estética de *rock* pesado, como o *heavy metal*. Na contracapa, Pepeu aparece tocando um bandolim e a impressão de ser um disco apenas de *rock* começa a se desfazer. Ao deixar o disco rodar sobre a agulha, a impressão se desfaz por completo. O

álbum começa com a canção “No Batucar do Samba”, instrumental, com direito a cuíca. A segunda faixa é “Malacaxeta II”, uma versão da anterior com letra. Na diversidade musical do álbum, que mescla vários ritmos, ouve-se ainda “Forró do Ano 2000” e “Guitarra Cigana”.

Figura 60 - Contracapa de *Na Terra a mais de Mil*, de Pepeu Gomes, 1979



Fonte: DISCOGS. *Na Terra a Mais de Mil*. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/470735-Pepeu-Gomes-Na-Terra-A-Mais-De-Mil>. Acesso em: 07 maio 2022.

Figura 61 - Capa de *Na Terra a mais de Mil*, de Pepeu Gomes, 1979



Fonte: DISCOGS. *Na Terra a Mais de Mil*. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/470735-Pepeu-Gomes-Na-Terra-A-Mais-De-Mil>. Acesso em: 07 maio 2022.

À diferença do primeiro álbum, em 1979 Pepeu passou a cantar em suas músicas solo. Desenvolveu sua técnica vocal com a ajuda do foniatra Pedro Bloch:

– Cantar eu sempre cantei. As pessoas até que gostavam, mas, por não parar quieto no palco, eu não sabia como controlar a respiração. [...] Agora parto para a música vocal e estou achando ótimo. Para isso, desenvolvi um trabalho com muita calma. Meu próximo disco reflete isso, tem equilíbrio instrumento-voz (O SOM DE PEPEU..., 04 dez. 1979, p. 1).

Na canção “Malacaxeta II”, primeira a ser cantada nos álbuns de Pepeu e após o treino com o foniatra, ele arrisca uma tentativa de falsete nos versos “Uma tranquila faísca que dança no meu coração” e “Você produz toda luz / Que eu preciso e que eu gosto de ver...”. Essa maneira de cantar apareceria nos discos subsequentes, como um tom de voz mais agudo, acentuando as características andróginas que foram se incorporando à performance de Pepeu.

12.4 O MAL É O QUE SAI DA BOCA DO HOMEM¹¹⁶: AO VIVO EM MONTREUX

O álbum seguinte, terceiro da carreira solo, foi o primeiro ao vivo de Pepeu. Em 1980, aconteceu na Suíça o XIV Festival Internacional de Jazz de Montreux. A primeira edição do festival ocorreu em 1967 e, desde então, foi expandindo a gama de artistas e agregando muitos outros ritmos além do jazz: “O primeiro impacto dessa diversificação começou a ser mais sentido, há dois anos, com a introdução da Noite da Música Popular Brasileira, criada e organizada por André Midani, a qual foi imediatamente transformada num dos maiores pontos de venda do acontecimento” (CARVALHO, 9 jul. 1980, p. 1). Na edição de 1980, “Midani trouxe quatro shows para a Noite Brasileira: o do guitarrista Pepeu Gomes (que já se tinha apresentado aqui, em 1978, ao lado de Gilberto Gil; os das cantoras Baby Consuelo e Gal Costa; e o da Banda do Zé Pretinho, de Jorge Ben” (CARVALHO, 9 jul. 1980, p. 1).

Pepeu esteve no evento já no primeiro dia, entrando no terceiro bis do show do guitarrista Santana e tocando com ele, mostrando uma prévia do que viria em seu show. Parte do evento ocorreu em Nova Iorque, incluindo os ensaios. Ao chegar em Montreux, Pepeu e sua banda – formada por Didi, Jorginho, Luciano, José Roberto, Charles e Oswaldinho – estavam no ritmo acelerado da metrópole: “Tocando guitarra, bandolim elétrico, bandolim acústico e violão, Pepeu abriu o concerto ainda carregado da eletricidade de Nova Iorque e fulminou instantaneamente a assistência com o lado antropofágico da música popular brasileira” (CARVALHO, 9 jul. 1980, p. 1).

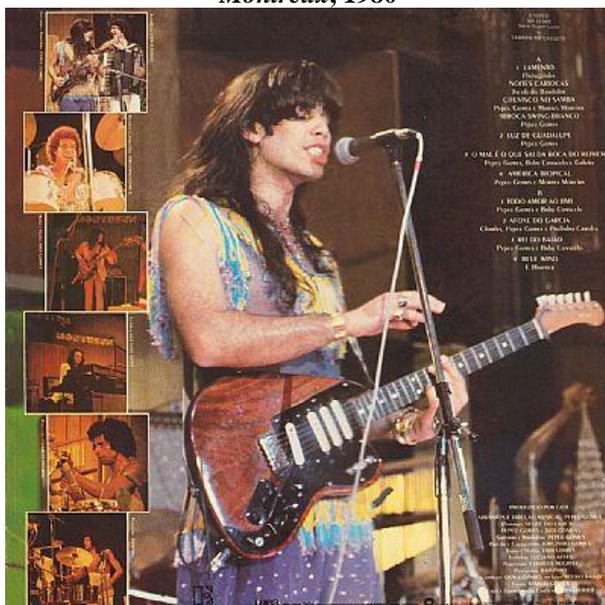
A capa de *Pepeu Gomes ao vivo – 14th Montreux Festival* (1980) é uma fotografia de Pepeu durante o show, em uma miscelânea de cores e múltiplas informações. Pepeu está no centro da imagem, focalizado das pernas para cima, jogando a cabeça para trás enquanto faz, pelo que parece, um solo de guitarra. Suas roupas são coloridas: a calça, de um tecido leve e bufante, é azul com bolinhas metálicas refletindo a luz e lhe desce apenas até os joelhos; a regata azul mistura a transparência do tronco também com bolinhas e franjas em azul, lilás e amarelo. Na contracapa, Pepeu aparece em outra pose, ladeado por pequenas fotos de momentos do show, focando os integrantes da banda. O encarte trazia um pôster de Pepeu ao microfone, cantando, de olhos fechados.

Dentre as canções do show, registradas no disco, “(...) um forró elétrico superveloz, em homenagem a Luiz Gonzaga (...); a mistura do jazz-samba em *Biribinha dos States*, a fusão do ritmo latino e do *rock* com o trio elétrico da Bahia; o *blues* homenageando B. B. King; o *reggae*

¹¹⁶ Composição de Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Galvão, LP *Ao Vivo em Montreux*, 1980.

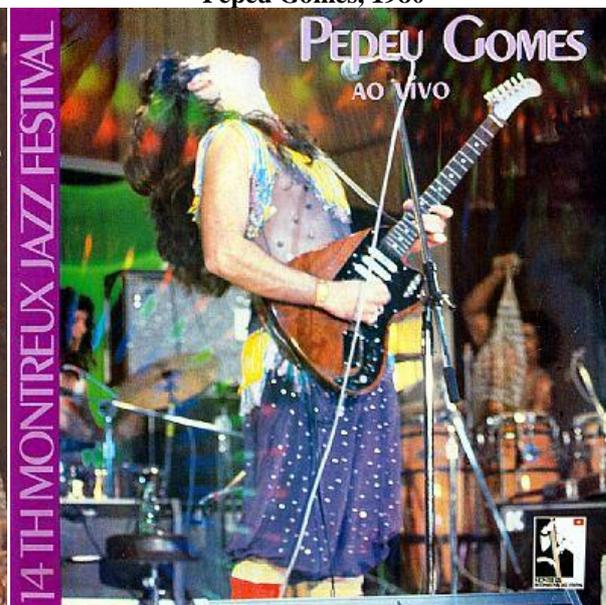
e um *pot-pourri* de chorinhos em homenagem a Jacob do Bandolim e Pixinguinha” (CARVALHO, 9 jul. 1980, p. 1). A terceira faixa do lado A do disco, chamada “O mau é o que sai da boca do homem”, composta por Pepeu, Baby Consuelo e Galvão, causou polêmica pela letra: “Você pode fumar baseado / baseado em que você pode fazer quase tudo / Contanto que você possua / mas não seja possuído / Porque o mal nunca entrou pela boca / do homem... / Porque o mal é o que sai da boca / do homem...”. A canção faz uso do versículo onze do capítulo quinze do Evangelho de São Mateus, que diz “O que contamina o homem não é o que entra na boca, mas o que sai da boca, isso é o que contamina o homem” (Mt. 15:11). Usando o versículo bíblico, Pepeu dizia que seria permitido “fumar baseado”, referindo-se ao consumo de maconha, afinal o mal não estaria naquilo que se consome.

Figura 62 – Contracapa de Pepeu Gomes *Ao Vivo em Montreux*, 1980



Fonte: IMMUB. LP/CD
 Ao Vivo em Montreux. Disponível em:
<https://immub.org/album/ao-vivo-em-montreux-2>.
 Acesso em: 09 mar. 2022.

Figura 63 – Capa do álbum *Ao Vivo em Montreux* de Pepeu Gomes, 1980



Fonte: IMMUB. LP/CD
 Ao Vivo em Montreux. Disponível em:
<https://immub.org/album/ao-vivo-em-montreux-2>.
 Acesso em: 09 mar. 2022.

A canção participou do Festival MPB-80, apresentado na televisão pela Rede Globo. “Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Luiz Galvão fizeram uma das letras mais engraçadas do Festival. Interpretada por Baby e Pepeu, deve ter um bom rendimento junto ao público” (ARAGÃO, 22 ago. 1980, p. 5), foi a expectativa que se leu sobre a canção que ficou entre as vinte finalistas do festival. O *Jornal do Brasil*, que fazia a cobertura das novidades do evento, recebeu, na seção de cartas dos leitores, um protesto coletivo condenando a canção:

Só uma mancha maculou a beleza do Festival MPB-80. Foi quando Baby Consuelo e Pepeu Gomes, desvirados, entraram cantando **O mal É o Que Sai da Boca do Homem**. Realmente, foi o mal que saiu da boca da cantora, incentivando, induzindo

os jovens a que fumem os malditos **baseados**, que os aniquilam, lhes modificam o comportamento, levando-os ao crime e à morte (FERREIRA et al., 17 set. 1980, p. 2, grifos do original).

O primeiro parágrafo deixa claro que a única atração do festival que os desagradou foi a canção, interpretada por Baby Consuelo, acusando-a de fazer apologia ao consumo de maconha que, supostamente, conduziria os jovens “ao crime e à morte”. A carta prossegue e vai além, questionando a validade da abertura política – então em curso – e a menor rigidez na censura às produções culturais:

Será que foi pra isso que pleitearam menos rigor na censura? Será que isso é que é abertura? O mais estarrecedor, ainda, é ver que além dos dois jovens (já não tão jovens assim) que se propuseram a divulgar ainda encontraram um júri que endossou e classificou a dita música para as finais. O que vimos, naquele dia, foi uma moça bonita, mas alucinada, de olhos arregalados e um rapaz descabelado, se sacudindo, convidando a mocidade ao vício.

É doloroso que na hora em que o Governo se empenha numa campanha intensiva contra os tóxicos, em defesa dessa mesma mocidade, tão despreparada, assista-se a um espetáculo tão triste, tão, realmente, subdesenvolvido, tão sem grandeza, tão destrutivo. Temos pena de Baby Consuelo e Pepeu Gomes, pois não precisam apelar para fazer sucesso. Soubemos que têm quatro filhos. Coitados!

Não sabemos se este pequeno protesto vai adiantar alguma coisa, mas é impossível ficarmos calados. A omissão é o mais grave defeito do ser humano. **Vera Lúcia R. Ferreira, Carminha Bacellar, Decimar Senra, Martha Maria Viola de Souza e mais 11 assinaturas – Rio de Janeiro** (FERREIRA et al., 17 set. 1980, p. 2, grifos do original).

Assinada por quinze pessoas, constando apenas mulheres dentre as identificadas, nas entrelinhas a carta põe em dúvida o processo de abertura política e se questiona sobre a necessidade do fim do regime militar. Tece, inclusive, um posicionamento de apoio às ações governamentais contra as drogas que supostamente estaria tentando defender a juventude, segundo a interpretação dos seus autores, constituída por jovens indefesos, despreparados e facilmente influenciáveis. Condenando a canção, o grupo que se expressa na seção do jornal demonstrou possuir uma visão de que a mocidade estaria em uma condição de menoridade intelectual e seria facilmente corruptível. Por outro lado, o “Governo” – escrito em inicial maiúscula –, que vagarosamente se retirava, levava consigo o controle sobre a juventude.

Quatro dias depois, o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria sobre a interpretação de Dom Hélder Câmara a respeito das canções do festival. O Arcebispo de Recife estava transmitindo, em seu programa de rádio matinal diário, suas considerações sobre as letras das músicas do Festival MPB-80. Sobre a canção interpretada por Baby, diz:

[Dom Hélder Câmara] **O mal é o que sai da boca do homem** (Pepeu Gomes, Luis Galvão e Baby Consuelo) “Não tem nada de ingênuo... Aparentemente, glosa uma palavra de Cristo contra os fariseus, escandalizados porque o Mestre comia sem lavar as mãos. Cristo lembra que o que mancha não é o que entra pela boca, mas o que sai do coração. **Baseado** nesta música, tão aplaudida, não vale, de modo algum, uma caça

às bruxas. Vale, valeria, um exame em profundidade — **baseado** em psicólogos, psiquiatras, psicanalistas, educadores — para saber de que a mocidade de hoje está querendo fugir, o que é que ela está querendo esquecer. Foi ótimo que a música pudesse chegar à finalíssima. É ótimo que a censura deixe o disco rolar à vontade. Violência não é remédio: provoca violência. E o mal só faz aumentar. Não são os jovens que devem ser interrogados: somos nós adultos, somos nós educadores, somos nós responsáveis pela sociedade de consumo. De verdade, de verdade, em lugar de combater o que entra pela boca do homem, deveríamos examinar o que facilitamos que se depositasse no coração de nossa juventude, digna de ser tratada com muito mais inteligência” (CARVALHO, 21 set. 1980, p. 10, grifos do original).

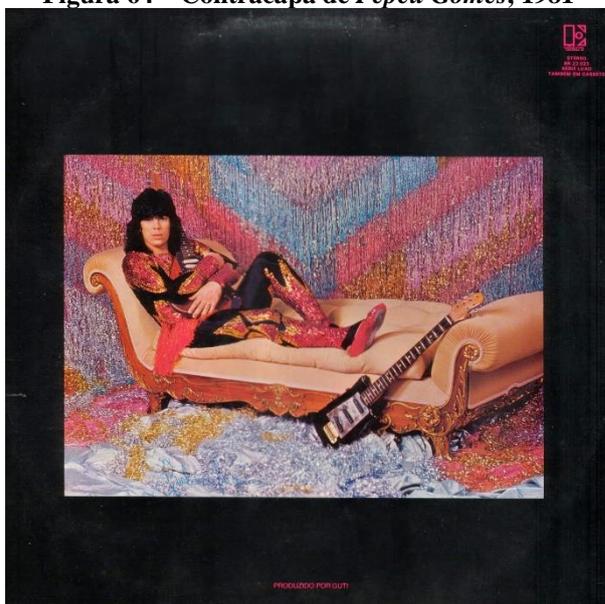
Dom Hélder relembra a passagem bíblica à que a canção faz referência. Apesar de não defendê-la, desloca suas reflexões da droga para a compreensão da juventude. Como uma resposta às senhoras que lamentavam a liberação da canção pela censura – e lamentavam que o regime militar fosse chegar ao fim –, Dom Hélder não defende que se instaure uma “caça às bruxas”, mas que se aproveite o momento para tentar entender o que a juventude tem a dizer e do que está “querendo fugir”, interpretando, assim, o consumo de drogas como uma forma de escapismo da sociedade. Afirma que o questionamento deve recair sobre os adultos, os “responsáveis pela sociedade de consumo”, responsáveis também por despertar a não identificação com os jovens. Ao mesmo tempo em que coloca a faixa social dos “adultos” como os “responsáveis” e coloca o comportamento dos jovens como as consequências do que foi permitido por esses adultos, afirma, ao final, que os jovens devem ser tratados com “mais inteligência”.

O apelo das senhoras reverberou mais do que o do clérigo e seguiu-se uma contenda em torno da canção. Depois de uma disputa sobre o pedido de proibição da música, em 19 de novembro de 1980 o *Jornal do Brasil* publicou uma pequena nota com o título “Baby e Pepeu são indiciados”: “Pepeu Gomes e Baby Consuelo foram enquadrados, pela Polícia Federal, no Artigo 12 da Lei de Tóxicos. O inquérito sigiloso – requerendo a instauração da ação penal contra os dois compositores, pela divulgação da música **O Mal é o que Sai da Boca do Homem** – foi enviado à 12ª Vara Criminal (...)” (BABY E PEPEU..., 19 nov. 1980, p. 6, grifos do original). A iniciativa foi tomada pelo Curador de Menores do Rio de Janeiro e corria em segredo: “O inquérito da Polícia Federal teve origem devido à representação do Curador de Menores Carlos de Melo – que, recentemente, iniciou a cruzada contra o erotismo – por considerar incentivo ao uso de drogas os versos: Você pode fumar baseado/baseado em que você pode fazer quase tudo”. Se o órgão responsável pela censura tornava-se, muito lentamente, um pouco menos rígido, o mesmo não se pode dizer da mentalidade daqueles que participavam do regime em outras instâncias.

12.5 EU TAMBÉM QUERO BEIJAR¹¹⁷: MAIS QUE MARIDO E GUITARRISTA DE BABY

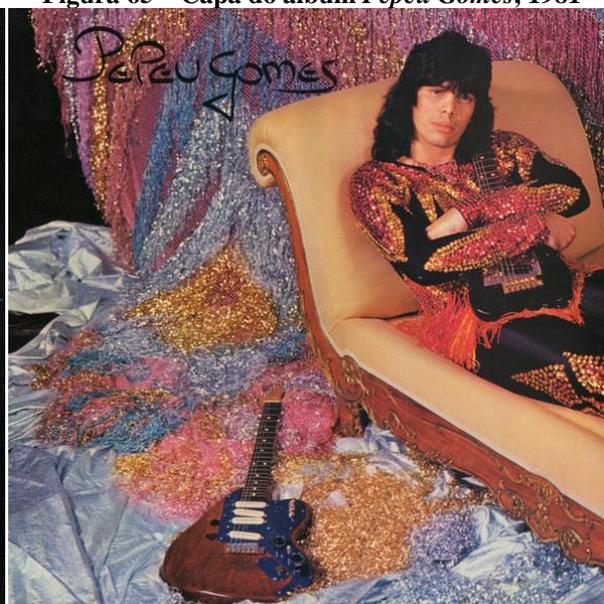
Em 1981, Pepeu lançou o álbum intitulado apenas *Pepeu Gomes*. Na capa, está recostado sobre um divã estofado de um dourado claro. Com os braços cruzados e expressão séria, encara a câmera em um olhar de desafio. Está vestindo duas peças de fundo preto – parecendo uma peça única – decoradas com muito brilho vermelho e dourado, quase como chamás, e franjas caindo da cintura. No colo, abraça uma de suas guitarras, enquanto outra repousa no chão sobre um tecido branco de cetim. Ao fundo, franjas coloridas e brilhantes formam a parede do cenário, predominando os tons de azul, rosa, lilás e dourado. A contracapa mostra um outro ângulo da mesma composição, aparecendo os sapatos vermelhos de Pepeu. As guitarras trocaram de lugar entre si, com uma delas apoiada no divã. Ao fundo, as franjas brilhantes recobrem a parede, formando um desenho apontando para o centro. No encarte impresso todo em cor de rosa, Pepeu posa com a banda, composta por seus irmãos Didi e Jorginho, além de Charles e Luciano, todos sentados ou ajoelhados ao chão com alguns instrumentos. Do outro lado do encarte, as letras das canções.

Figura 64 – Contracapa de *Pepeu Gomes*, 1981



Fonte: DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/778963-Pepeu-Gomes-Pepeu-Gomes>. Acesso em: 28 jul. 2022.

Figura 65 – Capa do álbum *Pepeu Gomes*, 1981



Fonte: DISCOGS. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/778963-Pepeu-Gomes-Pepeu-Gomes>. Acesso em: 28 jul. 2022.

A composição das fotografias da capa e da contracapa, como um todo, lembram a imagem de *The Man Who Sold the World*, de David Bowie (1970), à diferença de que Pepeu não faz uso de um vestido para remeter à androginia. Por outro lado, não é, tampouco, uma

¹¹⁷ Composição de Moraes Moreira, Pepeu Gomes e Fausto Nilo para o álbum *Pepeu Gomes*, 1981.

de Baby, para se descobrir também um astro” (MENDONÇA, 1981, p. 88). O relacionamento de ambos foi tema da matéria “Os casais da MPB: Parceiros na música e no amor” para a *Revista Manchete*:

Baby Consuelo e Pepeu: explosão e calma
Os dois pertencem aos signos do ar – Aquário, o de Pepeu Gomes; Câncer, o de Baby Consuelo. “Ela é a explosão, eu sou a calma” – define Pepeu, reforçando com a letra da música: “Tudo em você é a euforia/ que sonho, para ter ligação/ como o brilho da malacacheta.” Sempre transando música juntos, convivendo todas as horas do dia, com os quatro filhos – Riroca, Zabelê, Nanashara e Pedro Baby – eles pensam ter completado um ciclo e se vêem agora “em processo de renovação” por isto este jovem (mas já sólido) casal da música popular brasileira está querendo se separar. Mas somente no palco, que na vida real Pedro e Consuelo continuam empinando pipa juntos, sem comer carne, adeptos da não-violência (MENDONÇA, 1981, p. 88).

O *Jornal do Brasil* também publicou uma entrevista, em 1982, sobre o casal: “Baby Consuelo e Pepeu Gomes: um receita de felicidade para o ano 2000”, por Sandra Bittencourt. A entrevista contextualizava desde o momento em que se conheceram no show *Barra 69*, de Caetano e Gil, e decidiram morar juntos debaixo da ponte de Ipiatã, em Salvador, até o então momento de sucesso artístico e dos até então quatro filhos.

Pepeu Gomes e Baby Consuelo, devido a total irreverência estética, representam, para muitos, o que se poderia chamar, de acordo com a gíria, de “*piração total*”. Mas não é bem assim. Juntos há 13 anos, e de acordo com os comentários dos mais chegados ao meio artístico, eles são vistos como o “casal-exemplo”, a união que funciona. Como? Motivo de amor e de cumplicidade. Uma mesma forma de combate às raízes que prendem a vida ao chão. Desde a época em que se encontraram em Salvador. Ambos com 17 anos, Pepeu havia fugido de casa porque a família obrigava a usar seu cabelo “como o de homem” e não na cintura, como ele gostava; Baby, deixava a casa em Niterói, em busca de transformação, de alguma coisa maior: encontraram o amor (BITTENCOURT, 28 nov. 1982, p. 18).

O trecho inicia chamando a atenção para a estética do casal, que fazia parte das suas *personas* artísticas, não sendo sequer descrita, de tão difundida que estavam suas imagens naquele momento, apenas caracterizada como “*piração*”. A intenção da entrevista, porém, é mostrá-los por outro ângulo, o do relacionamento que se tornou possível pois ambos possuíam a “mesma forma de combate às raízes que prendem a vida ao chão”. Bittencourt resgata que a inconformidade de Pepeu, que o levou a fugir de casa e conhecer Baby aos dezessete anos de idade, partiu da incompreensão da família com seus cabelos compridos, pois queriam obrigá-lo a cortar o cabelo para ficar “como o de homem”.

A entrevista prossegue entre aparições alienígenas vistas pelo casal, declarações religiosas – “A gente acredita em Deus na maior profundidade possível, dentro do que você poderia considerar uma loucura”, afirmou Baby (BITTENCOURT, 28 nov. 1982, p. 18) – a expressões antropocêntricas de Baby e a maneira como tudo isso fazia parte das suas vidas

cotidianas, relacionando-se, inclusive, com as cores que escolhiam para pintar os cabelos, conforme contou Baby Consuelo:

– A gente estava passeando em Nova Iorque quando, de repente, vimos uma senhora com um cabelo que, na luz do sol, ficava roxo. Achei incrível, perguntei onde ela tinha conseguido aquilo e fui com Pepeu para o Village. Depois de várias tentativas, consegui o que queria. E hoje, de acordo com o nosso estado de espírito, mudamos as cores. Acho que a Terra foi feita para o homem e não o homem para a Terra. Então, tudo que eu gostar, eu uso, é meu (BITTECOURT, p. 18).

Da alimentação macrobiótica, às visitas a Nova Iorque para inspiração e à educação dos filhos, a entrevista termina falando sobre os então recentes lançamentos dos dois: “Enquanto isso, nas lojas, os últimos elepês de Baby — *Cósmica* — ‘um disco que é o reflexo do meu espírito cosmocrata’ — e o de Pepeu, *Raio Laser* — metade instrumental, metade canto, com arranjos mais simples e percussivos” (BITTENCOURT, 28 nov. 1982, p. 20). Baby havia recém-lançado seu álbum *Cósmica* (1982), com cabelo volumoso e colorido de rosa e azul e uma roupa metalizada de insinuação alienígena na capa. Já Pepeu havia lançado *Um Raio Laser* (1982), com o mesmo conjunto de influências alienígenas e futuristas expressas na arte da capa. O retrato de Pepeu aparece com um corte de cabelo volumoso e colorido de turquesa. Na face, uma maquiagem demarcando as maçãs do rosto. Sua roupa, em três tons de tecido metalizado, sobrepõe-se em camadas onduladas com pontas. Sobre o fundo vermelho e verde está estampado o título do álbum *Um Raio Laser* em amarelo, com uma caligrafia imitando um raio, logo abaixo do nome de Pepeu. Na contracapa, de fundo branco, Pepeu aparece em pé empunhando a guitarra, de onde sai um raio laser vermelho.

Figura 68 – Contracapa de Pepeu Gomes *Um Raio Laser*, 1982 **Figura 69 – Capa do álbum *Um Raio Laser* de Pepeu Gomes, 1982**



Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/um-raio-laser>. Acesso em: 30 jul. 2022.



Fonte: IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/um-raio-laser>. Acesso em: 30 jul. 2022.

As canções do álbum que ganharam destaque foram as faixas um e dois, “Fazendo Música, Jogando Bola” e “Um Raio Laser”, ambas compostas por Pepeu Gomes e Baby Consuelo. E a faixa seis, “Planeta Vênus”, além de ter o apoio de Pepeu e Baby, foi composta pela filha mais velha do casal, Riroca Cidade Gomes, que mudou de nome oficialmente na adolescência para Sarah Sheeva, em homenagem à personagem Sarah do filme *Labirinto: a Magia do Tempo* (*Labyrinth*, 1986) estrelado por David Bowie e Jennifer Connelly. O show de divulgação dos álbuns de Pepeu e Baby focava na ideia futurista e tecnológica, projetando uma espécie de raio laser que intrigava o público.

12.6 MASCULINO E FEMININO¹¹⁸: A DÁDIVA E A RECEPTIVIDADE

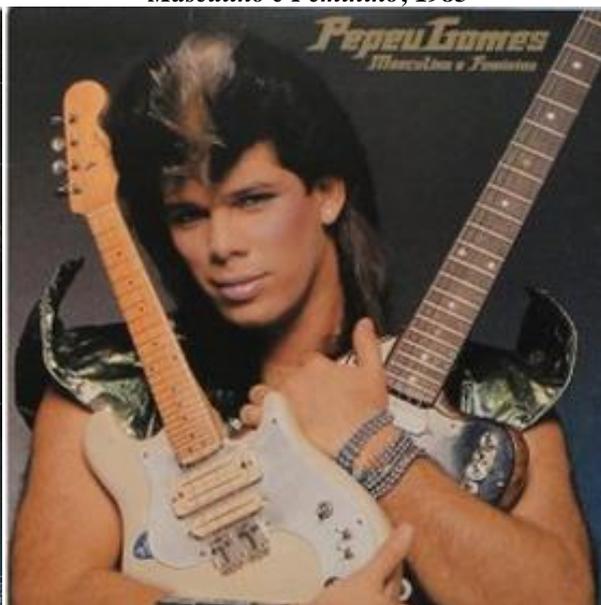
No ano seguinte, o ex-novo baiano Pepeu Gomes lançou seu álbum *Masculino e Feminino* (1983). O cantor aparece nas fotos de capa e contracapa com o rosto coberto de maquiagem, o cabelo comprido com uma mecha descolorida e roupas metalizadas. Na capa, abraça uma guitarra e um baixo, exibindo suas pulseiras. A música que dá título ao disco possui os versos “Ser um homem feminino / Não fere o meu lado masculino / Se Deus é menina e menino / Sou masculino e feminino”. Além de levantar uma hipótese teológica sobre a natureza de Deus (“se Deus é menina e menino”), a música afirma que, já que o eu lírico é a imagem de Deus, é ele também feminino e masculino.

Figura 70 – Contracapa do álbum *Masculino e Feminino* da carreira solo de Pepeu Gomes, 1983



Fonte: VINIL RECORDS. Disponível em: <https://vinilrecords.com.br/produto/pepeu-gomes-masculino-e-feminino/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Figura 71 – Pepeu Gomes em capa do álbum *Masculino e Feminino*, 1983



Fonte: VINIL RECORDS. Disponível em: <https://vinilrecords.com.br/produto/pepeu-gomes-masculino-e-feminino/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹¹⁸ Primeira canção do álbum de mesmo nome, interpretada por Pepeu Gomes, 1983.

A autora da letra foi Baby Consuelo, compondo a canção ao lado de Pepeu e Didi Gomes, responsáveis pelos instrumentos. Quase quarenta anos depois, Baby declarou: “Os homens não entendiam quase nada das mulheres pensei que eles deveriam ter esse lado para compreender o universo do sexo oposto”. E complementa: “Uma canção dessa na voz de Pepeu, que usava ‘legging’ e roupas coloridas, seria muito mais impactante, como realmente foi” (ZEITEL, 7 abr. 2022). Entretanto, as interpretações sobre a música pelos próprios autores e pela mídia foram se modificando com o passar do tempo¹¹⁹.

Estando entre os grandes sucessos do músico, “[a] pesar de não se tratar de uma música gay, foi tida como tal. Tudo porque Pepeu passou a adotar um visual meio andrógino nessa época e fez muito machão repudiá-lo por causa desta música, ainda que estivesse sempre do lado da mulher Baby e de ser pai de seis filhos” (FAOUR, 2006, p. 414). A relação entre o feminino e o masculino no mesmo corpo, como cantado na música, gerou comoção. Conta Faour (2006) que, à época, o grupo de comediantes Os Trapalhões fazia paródias de canções de sucesso para encená-las e ridicularizá-las. Mas Os Trapalhões não acharam necessário parodiar “Masculino e Feminino” e a encenaram com a letra original. Isso ocorreu porque o conteúdo da letra lhes pareceu engraçado o suficiente. Ou seja, o humor, para eles, estava em questionar a sexualidade do cantor, interpretando a letra com um duplo sentido de que ser masculino e feminino, ao mesmo tempo, seria equivalente à homossexualidade.

Em um caderno especial de domingo sobre o carnaval publicado em 1984, o nome de Pepeu aparecia entre a antiga discussão sobre a inversão, ou seja, sobre os homens que fantasiavam-se de mulheres para festejar a folia.

É no carnaval que se inverte o cotidiano, segundo Roberto da Mata, em que o homem é obrigado a vestir a farda do machismo, para a escritora feminista Rose Marie Muraro, que ficou assustada ao verificar que, nas cidades mais pacatas do interior de Minas Gerais, do Espírito Santo e do Rio de Janeiro, o que mais se vê no carnaval são homens com roupas de mulheres.

– Muitas vezes, eles estão em conflito com seu interior e isso explode no carnaval. Aliás, machismo e homossexualismo são muito ligados. O homem, quando caricatura a mulher, está querendo se ver livre dela e essa é mais uma forma de marginalizar a mulher. Por que as mulheres não se vestem de homem? – salientou a escritora (VEIGA, 5 fev. 1984, p. 3).

¹¹⁹ É o caso, por exemplo, da visão de Baby Consuelo sobre essa e outras canções de sua carreira, após ter se convertido para uma religião protestante que condena as práticas e seus modos de vida anteriores, levando-a a adaptar suas explicações recentes sobre as letras que ainda interpreta nos shows: “Após ter visto naves alienígenas, ela se converteu, na década de 1990, à religião evangélica. A fundadora do Ministério do Espírito Santo de Deus em Nome de Jesus evita qualquer leitura política dos versos ‘Se Deus é menina e menino / Sou masculino e feminino’. Ela, que se define como uma ‘popstora’ – uma pastora pop – analisa a canção à luz do autoconhecimento” (ZEITEL, 7 abr., 2022).

O *Jornal do Brasil* convidou a escritora Rose Marie Muraro, o psicanalista Eduardo Mascarenhas e a atriz Rogéria para darem seus pontos de vista. A opinião do psicanalista era de que seria melhor que alguma agressividade contra as mulheres fosse liberada nas caricaturizações exageradas do feminino no carnaval do que por meio de agressões no cotidiano. Concluiu com uma provocação contra Muraro: “– Imaginar que é uma agressividade contra a mulher é um udenismo existencial, é moralismo. Vamos ter bom humor – disse Eduardo Mascarenhas” (VEIGA, 5 fev. 1984, p. 3). Já Rogéria valeu-se da canção de Pepeu para expressar sua “desconfiança” para com a masculinidade exacerbada: “– Sempre desconfiei dos machões e, depois da música do Pepeu Gomes, eles estão cada vez mais ‘liberando o lado feminino’ – ironizou Rogéria” (VEIGA, 5 fev. 1984, p. 3).

José Carlos Oliveira publicou um comentário dividido em dois tópicos no *Jornal do Brasil*, com uma queixa inflamada de título “Dois meninos idiotas”, referindo-se a Caetano Veloso e Pepeu Gomes.

1. Caetano, ao nascer, pertencia ao sexo masculino. Na meninice, era menino. Na idade adulta – agora – quer continuar menino. Em recente debate amigável, onde ele era objeto da curiosidade geral, Caetano discutiu sua sexualidade. Disse que gostaria de ser menina – talvez. Mas nasceu menino, está condenado a ser menino, e daí... daí, que ele acha isso injusto! Caetano não se conforma com a divisão das pessoas em meninos/meninas...

Outro artista da canção popular – Pepeu Gomes – em versos que podemos ouvir em seu LP de temporada, declara que é menino – e também menina... Parece que Pepeu está bem contente nessa dupla condição – uma das quais, puramente imaginária...

A verdade simplória é esta: – Caetano Veloso, na vida real, é casado com linda mulher, a Dedé, que lhe deu um filhinho encantador – o Moreno... Antes de Moreno nascer, quando Dedé estava grávida, Caetano gravou uma canção, dizendo isto: se for menino, se chamará Moreno; se for menina, será Júlia... Quanto a Pepeu Gomes, é o feliz marido de Baby Consuelo, e pai de quatro filhos robustos – aos quais se juntou, faz pouco, outro bebê... E esse pai de prole numerosa quer que a gente acredite nele, quando se declara menino e menina! Uma ova! Pepeu Gomes era menino, agora é homem, adulto, pai-de-família... Os acontecimentos objetivos sempre serão preferíveis aos falsos acontecimentos, desenrolados na **subjetividade simulada**...

A distinção dos sexos não pode ser posta em questão. Mulher não é homem. Galinha não é galo. Vaca não é boi. Menino não é menina. Tigre não é tigresa. Quem engravida é Baby Consuelo, é Dedé Veloso. Quem fica no corredor da maternidade, fumando enquanto nervoso espera, são os pais – Caetano, Pepeu... Vamos acabar com essa brincadeira de inautenticidade? Vamos ser quem somos? Afinal, companheiros, o tempo vai passando...

2. Sou contra a **desmoralização do problema homossexual**. Existem meninos e meninas que vivem na confusão psicológica, não autorizada pela identidade genética. A identidade genética define o sexo do menino. E o sexo da menina. É o sexo feminino. Não há confusão possível, a não ser no caso extremo – a exceção trágica – chamada **transexualismo**. O homossexualismo não participa dessa dimensão trágica. O conflito homossexual (para as meninas e para os meninos) é sempre psicológico. Muitos artistas foram e são homossexuais: André Gide, Jean Gênet, Truman Capote, Maria Schneider – para só citar algumas celebridades que fizeram, e fazem, a apologia da condição homossexual. Eles são homossexuais e são eles, sempre, que fazem a discriminação sexual... São eles (elas) que **preferem** o parceiro do mesmo sexo... Eles é que querem ser aceitos – e **devem ser aceitos como tais** – isto é, como homossexuais... Mas essa aceitação só é humanamente, e socialmente honesta, quando

o homossexual se define nos termos da própria maturidade biológica... Ninguém tem o direito de ser homossexual na pré-adolescência. **Isso é proibido.** Na pré-adolescência – e ao longo da adolescência – ocorre a confusão biológica, renunciando a definição da identidade sexual, através da barba no homem, e da menstruação, na mulher. (Vou simplificar ao máximo). Quando o corpo, em obediência à natureza, já se definiu – e só então, está na hora da definição psicológica aceitável. Fulano diz: “Meu corpo é de homem. Mas minha cabeça quer ser feminina”. Ele (ela) faz a opção consciente, contrariando as evidências fisiológicas e anatômicas. Nesse momento, tem todo o direito de ser homossexual.

Quem não é homossexual, mas se declara ambivalente na hora de se definir como menina ou menino... Quem diz – como Caetano Veloso – “sou menino, mas não me conformo com isso” – ou como Pepeu Gomes: “Sou menino e sou menina”... Quem afirma isso – sinceramente, não passa de um idiota! Ainda que a idiotice de Caetano e de Pepeu seja passageira, e não se apoie em nenhum fato do corpo ou da consciência deles – ainda assim, neste aspecto, sempre me parecerão dois consumados idiotas, para não dizer idiotas profissionais! (OLIVEIRA, 13 maio, 1984, p. 6, grifos do original).

Oliveira nomeia a identificação de Caetano e Pepeu com a androginia como uma “subjetividade simulada”. Quer dizer, o autor afirma que as declarações de ambos os artistas – Caetano por meio de entrevista e Pepeu pela canção “Masculino e Feminino” – são falsas, que não se referem a fatos objetivos. A objetividade, segundo ele, está no sexo, que supostamente não pode ser posto em dúvida. Mas, para comprovar que os sexos de ambos são masculinos, o autor se vale de dois tipos de argumentos: primeiro, o argumento biológico, de caráter reprodutivo, ao apontar que ambos são pais de crianças, das quais participaram da concepção com a função masculina, ou seja, não engravidaram; o segundo é o argumento social, afirmando que ambos ocupam papéis sociais de gênero referentes ao que se espera do sexo masculino, sendo pais de seus filhos e maridos de suas esposas. O primeiro argumento, apesar de incorporar funções sociais da reprodução, foca nos aspectos biológicos e, conseqüentemente, na “confirmação” do sexo biológico de ambos, sem que passem por exames médicos de verificação. Reforça a biologia utilizando exemplos de animais não humanos em paralelo aos humanos: “Vaca não é boi. Menino não é menina”, comparando as mulheres às vacas e os homens aos bois. Já o segundo argumento se refere ao gênero socialmente construído com o qual foram socializados e com o qual se identificam, pois não negam que são “meninos”¹²⁰,

¹²⁰ A noção de expressão de gênero não estava estabelecida naquele momento, portanto não se configura como uma possibilidade nos discursos dos próprios artistas. Por outro lado, se se atribuisse retrospectivamente a questão para o passado, a androginia em ambos os casos poderia ter sido mencionada como tal, uma vez que a “expressão relacionada ao gênero pode ser considerada a forma que a pessoa manifesta socialmente sua identidade de gênero, se relaciona com sua identificação nominal, suas roupas, seu cabelo, a forma de usar a voz, a forma de expressão do corpo. A expressão de gênero não aponta o gênero, a orientação ou a identidade necessariamente. A maioria das pessoas descrevem suas expressões de gênero como masculina ou feminina. No entanto temos outras formas de expressão de gênero: Andrógina, Não binária, Fluida” (Disponível em: PEBMED: https://pebmed.com.br/o-sexo-biologico-a-orientacao-sexual-identidade-de-genero-expressao-de-genero-conhecendo-para-cuidar-da-populacao-lgbti/?utm_source=artigoportal&utm_medium=copytext. Acesso em: 01 ago. 2022). Já as distinções teóricas entre sexo e gênero possuíam espaço de discussão nos campos teóricos em meados da década de 1980, principalmente na teoria feminista.

mesmo que, na canção, Pepeu afirme ser os dois. Há uma confusão, então, entre sexo e gênero, vistas como uma mesma coisa pelo autor.

Ainda tentando discutir as declarações de Caetano e Pepeu, no segundo tópico, Oliveira aborda o que chama de “o problema homossexual”, afirmando ser a favor a condenação da homossexualidade pelo ponto de vista da moral. Os homossexuais, para ele, viveriam em um “conflito psicológico”, mas não haveria – ou não deveria haver – confusão com relação ao sexo biológico. Exceto na “exceção trágica – chamada transexualismo”. O autor faz a diferenciação entre homossexualidade e transexualidade – usando os termos “homossexualismo” e “transexualismo” – afirmando que os homossexuais não participam de tal tragicidade e sua sexualidade se dá por uma suposta “preferência” por parceiros do mesmo sexo. Afirma que os homossexuais devem sim ser aceitos, tal como reivindicam, mas “apenas” quando “decidem” pela homossexualidade na fase adulta da vida, sendo “proibida” na adolescência. Não fica claro se ele atribui a “confusão psicológica” à homossexualidade ou à transexualidade, pois em um momento afirma que a confusão é extrema nessa; antes, afirma que a confusão de sexo é impossível; e, em outro momento, afirma que aquela é resultado de um conflito psicológico.

Oliveira segue seu texto com base em argumentos pseudocientíficos baseados na biologia, separando a homossexualidade como uma “preferência” ou escolha “consciente” que se dá após o desenvolvimento total do corpo. Mas o autor se exalta ao final do texto, concluindo que tanto Caetano quanto Pepeu são “idiotas”. Para o autor, se os artistas não são homossexuais, suas declarações em que não se identificam totalmente com apenas um dos gêneros é um sinal de inautenticidade, falsidade. Isso porque não estariam “contrariando as evidências fisiológicas e anatômicas”, afinal são pais e aparentemente exercem os papéis do gênero masculino. De acordo com Oliveira, as afirmações não se apoiariam em fatos do “corpo ou da consciência” dos dois músicos, julgando ser uma identificação passageira, uma “moda” ao qual seriam adeptos, portanto considera-os “idiotas” somente por se incomodar com as ambiguidades e contradições da androginia.

Em entrevista ao programa *Clodovil Abre o Jogo*, apresentado por Clodovil Hernandes, Pepeu Gomes fez uma referência à música “Masculino e Feminino” relacionando-a à sua vida pessoal e à forma de educação de seus filhos. Clodovil perguntou: “(...) você lida bem com essa sua coisa feminina, né. Você até fez música e tal. Você é um homem feminino, não é?” Pepeu: “Eu sou um homem caseiro, eu gosto de tratar os meus filhos mais como mãe do que como pai”. Clodovil: “E como é que você diferencia isso?” Pepeu: “Sem violência” (ENTREVISTA..., 8 fev. 1993). A visão do papel de mãe que Pepeu afirma desempenhar com

seus filhos encontra-se na não-violência da educação, no diálogo, o contrário de uma visão de pai autoritário e da agressividade que se encontra no estereótipo da postura familiar masculina.

Em entrevista ao programa *Todo Seu* em 2011, apresentado por Ronnie Von, o assunto surgiu novamente. Ronnie Von comentou: “Até porque, eu vou dizer uma coisa, eu tenho uma cabeça, uma visão de mundo muito feminina, sendo homem, e nunca feriu nada, continuei macho-cho. Só que eu vejo o mundo com olhos de mulher” (VON, 2011). E seguiu-se a resposta de Pepeu Gomes: “Eu acho que muitas vezes é mais fácil a gente conseguir as coisas você tendo um lado feminino... não sexualmente eu digo, você se posicionar de uma maneira mais delicada perante a situação, pode ter certeza que você vai resolver com muito mais facilidade” (VON, 2011). A concepção de Pepeu sobre o feminino fica, assim, mais clara. Associa ao feminino a delicadeza, a conversa, a paciência, atuando pelas margens até chegar à resolução do problema. Uma atitude menos agressiva e supostamente mais “passiva” e compassiva frente ao mundo.

No verbete “masculino-feminino” presente no *Dicionário de Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020, p. 669), os autores afirmam que “[e]stas duas palavras não devem ser entendidas apenas no plano biológico relativo ao sexo do indivíduo. É preciso compreendê-las também em um plano mais elevado e mais amplo. Assim, a alma é uma combinação dos princípios masculino e feminino”. Isso porque “[q]uando essas palavras são empregadas em nível espiritual, elas não designam a sexualidade, mas a *dádiva* e a *receptividade*. Nesse sentido esotérico, o celeste é masculino, e o terrestre, feminino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 670). Tomado do ponto de vista do “(...) nível místico, o espírito é considerado masculino; a alma que anima a carne, feminina; é a famosa dualidade do *animus* e da *anima*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 670), informam os autores, referindo-se aos arquétipos teorizados por Jung. Nesse sentido, então, masculino-feminino não diz respeito à questão da sexualidade ou da configuração corporal dos sujeitos no mundo: “Na medida em que se coloca o plano biológico, interpretando-se masculino e feminino de uma maneira sexual, chega-se à maior confusão” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 670), o que corresponde à agitação expressa no texto de Oliveira (1984), uma vez que é deste ponto de vista que ele parte. “Mesmo se nos colocamos no plano da sexualidade, é evidente que o homem e a mulher não são totalmente masculinos nem totalmente femininos. O homem comporta elemento feminino, e a mulher, elemento masculino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 670).

12.7 ENERGIA POSITIVA: RÁ!

O ano de 1985 começou com o Rock in Rio, com Pepeu Gomes e Baby Consuelo participando do primeiro dia, na abertura do show, por onde passaram cerca de trezentas mil pessoas. O show de Pepeu começou por volta das 20h20m, após Ney Matogrosso e Erasmo Carlos terem recebido vaias, e “(...) deu pela primeira vez aos milhares de metaleiros aglomerados em frente ao palco desde o início da tarde o que eles queriam: solos de guitarra, muita percussão e alguma semelhança com o trabalho instrumental do guitarrista inglês Jeff Beck” (FRANÇA, 12 jan. 1985, p. 8). Pepeu convenceu, mesmo com canções estigmatizadas como “Masculino e Feminino”, os intimidadores metaleiros, ou seja, os fãs das bandas de *heavy metal* que se apresentariam no evento:

A noite começou com a guitarra tonitroante de Pepeu Gomes, tirando logo o fôlego da rapaziada e não dando a eles nenhuma oportunidade de vaias, mesmo com sucessos abominados pelos metaleiros tipo “Masculino, Feminino”, tocado numa versão bem mais ágil que o original. Meia hora depois entrou em cena a disposição e a valentia de Baby Consuelo, que enfrentou os metaleiros com sua barriga de sete meses e virou a platéia, mudando a saudação dos chifres do demônio para as mãos espalmadas da saudação “rá”, de seu guru Thomas Green Morton (FRANÇA, 21 jan. 1985, p. 8).

Ainda em 1984, foram divulgados os brinquedos inspirados no casal que seriam comercializados em breve, segundo a nota “Pepeu e Baby”: “Dois bonecos com a figura de Pepeu Gomes e Baby Consuelo estarão nas lojas dentro de um mês, por Cr\$ 11 mil cada. Apertando os bonecos, eles emitem um som: Rá” (BABY..., 14 out. 1984, p. 3), provavelmente por conta do apelo que o casal colorido possuía junto às crianças, principalmente Baby, que participou dos musicais de televisão da Turma do Balão Mágico. Um boneco apareceu também na capa do álbum *Energia Positiva* (1985) nos braços de Pepeu Gomes, dividindo espaço com a guitarra. O boneco aparece vestido todo de prateado, com botas e um penteado igual ao de Pepeu, ao lado da guitarra preta e prateada, com linhas retas que dão uma aparência tecnológica ao instrumento. Pepeu, vestido com uma camisa branca e lilás e uma calça preta com suspensório, sustenta um penteado à altura do ombro, de fios repicados e descoloridos nas pontas. Os detalhes ficam na alça da guitarra, com estampa de zebra, nos colares com cristais e no broche colorido do colarinho. Na contracapa, a foto aproximada do rosto de Pepeu mostra com mais clareza sua maquiagem: olhos delineados e batom alaranjado. O casaco preto acrescentado se completa com mais quatro broches brilhantes.

A capa chamou a atenção e a divulgação do disco saiu nos jornais:

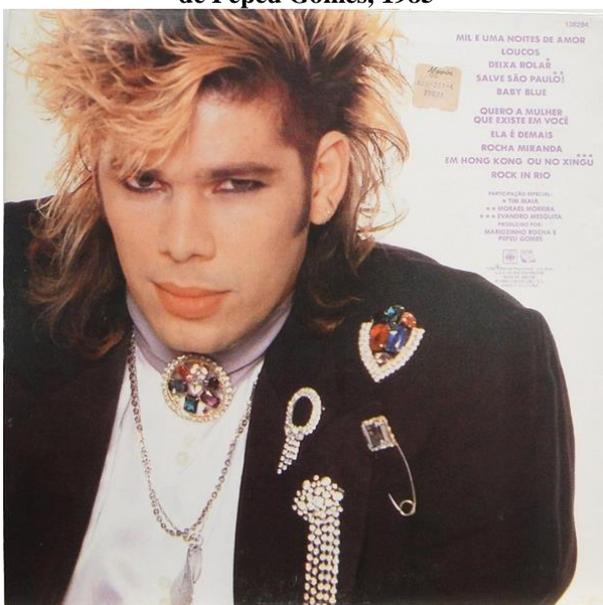
APOIADO em 20 anos de uma bem-sucedida carreira, lança o sétimo LP solo (contando com Novos Baianos é o 30º) intitulado **Energia Positiva Ra**, o guitarrista

Pepeu Gomes envereda também por outros caminhos. A partir de uma idéia de sua mulher, a também cantora Baby Consuelo, o casal iniciou a comercialização de suas imagens transformadas nos bonecos Baby e Pepeu, que estarão no mercado em abril fabricados pela Mimo.

Já na capa do atual disco, Pepeu aparece com seu boneco nos braços, junto da guitarra, o primeiro anúncio do brinquedo. Fabricado em vinil (cabeça, braços e pernas, com tronco de algodão) os bonecos medem 50 cm e virão com acessórios: guitarras, microfones, tinta para os cabelos e duas versões de roupas ao preço, de hoje, em torno de Cr\$ 400 mil.

Um entusiasmado Pepeu Gomes fala dessa idéia, afirmando que Baby pensou nos bonecos a partir do assédio da criançada “Nós vamos invadir a sala das crianças”. E já a partir da segunda quinzena deste mês, quando Baby iniciará temporada no Canecão, seguida de Pepeu em março, o casal cumprirá a promessa, já que durante a sessão infantil será aberto um **Delirius Shopping**. No local poderão ser encontradas as primeiras unidades dos bonecos (a fábrica prevê um lançamento inicial de 50 mil peças), além de camisetas, bottons, canetas e posters numa ofensiva só comparável ao marketing da Jovem Guarda (ARAGÃO, 04 fev. 1986, p. 4).

Figura 72 – Contracapa do álbum *Energia Positiva* de Pepeu Gomes, 1985 **Figura 73 – Pepeu Gomes em capa do álbum *Energia Positiva*, 1985**



Fonte: IMMUB. LP Energia Positiva. Disponível em: <https://immub.org/album/energia-positiva>. Acesso em: 31 jul. 2022.



Fonte: IMMUB. LP Energia Positiva. Disponível em: <https://immub.org/album/energia-positiva>. Acesso em: 31 jul. 2022.

O anúncio do lançamento dos bonecos expressa, além da admiração conquistada junto às crianças, a extensão do alcance de seu sucesso comercial, planejando toda uma coleção de objetos tendo o casal como tema, que pretendia ainda lançar um clube de assinatura de histórias infantis mensais pela Editora Abril. O disco em si pouco foi citado: “Aos 34 anos ‘de carne e 17 na minha mente’, Pepeu lança o disco depois de dois sem gravar, quando deixou marcado o sucesso **Masculino-Feminino**. Mas os dois anos não foram de vadiagem, já que para selecionar as 10 composições especiais (...) de Tim Maia, Moraes Moreira e Evandro Mesquita ‘Blitz’” (ARAGÃO, 04 fev. 1986) demandou muito de sua atenção enquanto instrumentista. Do álbum saíram os *hits* “Mil E Uma Noites de Amor”, a primeira faixa que ficou entre as dez mais

tocadas em território nacional, e “Ela é Demais”, sétima faixa, além dos destaques “Salve São Paulo” com Moraes Moreira e o refrão “São Paulo não pode pirar / mas se não respira pira”, e “Rock in Rio”, última faixa, em homenagem ao evento de janeiro de 1985.

Sobre o fundo branco, usando fontes remetendo a raios, destaca-se o título do álbum em vermelho *Energia Positiva*. Logo abaixo, em lilás, o nome “Pepeu Gomes” e, sozinha, a palavra “Rá”, com seu acento emendado no “M” de cima: “Rá (energia positiva na seita do sensitivo mineiro Thomas Green)” (ROCK IN RIO, 11 jan. 1985, p. 5). A palavra – formada por uma única sílaba – começou a fazer parte dos álbuns, dos shows e do vocabulário de Pepeu e Baby: “(...) Baby Consuelo fez um *show* de pouco mais de meia hora com toda a energia de seus rás, o manta [sic] de imantação de seu guru mineiro Thomas Green Morton” (FRANÇA, 12 jan. 1985, p. 8), evidenciando a sua associação à seita do guru mineiro. Outros artistas também eram adeptos, como Moraes Moreira e Rita Lee: “Rita saudou também (...) o sensitivo mineiro Thomas Green Morton, que torna-se aos poucos o grande guru dos artistas de música no Brasil. Ela pediu que a plateia gritasse com ela a expressão típica dos iniciados nos mistérios do guru: – Ra!” (SANTOS, 17 jan. 1985, p. 9).

O próprio nome do disco de Pepeu, *Energia Positiva*, fazia referência às energizações, mentalizações e truques de Morton, o “homem do Rá”. A adesão à seita de Morton pode ser um indício do quanto os artistas da geração de Pepeu ansiavam por ter uma experiência mística e desenvolver algum tipo de espiritualidade, independentemente de sua origem, seja pelo contato com os seres do universo – como os extraterrestres –, seja pela evocação do sobrenatural, com as revelações sobre sua vida que Pepeu teve na infância. Ainda sintomático disso é a constante menção a “Deus” nas canções. Como afirmava Baby Consuelo na entrevista a Bittencourt em 1982, ambos acreditavam “em Deus na maior profundidade possível” (BITTENCOURT, 28 nov. 1982). A princípio, não se referiam a um Deus definido segundo os dogmas de nenhuma religião específica, uma vez que trazia elementos bíblicos, como o versículo de Mateus 15:11, e adaptações de elementos que resistiram no paganismo, como a androginia de Deus.



Figura 74 - Ney Matogrosso contemplando uma estátua, entre 1970 e 1980

Foto: Thereza Eugênia. Fonte: MAISP. Disponível em:
<https://www.maispb.com.br/566567/livro-de-thereza-eugenia-traz-imagens-classicas-da-mpb-veja-fotos.html>. Acesso em: 08 jul. 2022.

INCLASSIFICÁVEIS¹²¹: CONSIDERAÇÕES SOBRE “A NÃO-TENDÊNCIA”¹²²

O século XX e suas contradições forneceram os subsídios que configuraram a cultura *pop* do século XXI. No cenário musical, as pautas de gêneros e sexualidades diversas se tornaram centrais. As condições de possibilidade para que este campo surgisse, entretanto, foram se formando várias décadas antes. No século XX, frente a um mundo tecnologicamente mais desenvolvido e a reivindicações sociais anticonformistas, as formas de expressões artísticas e de subjetividades exploraram até que ponto poderiam tensionar os supostos limites entre os gêneros feminino e masculino. Foi nesta época em que a estética da androginia adentrou na indústria cultural. Ao falar de performances e androginia é impossível não pensar nas referências da teoria Queer, apesar de esta ter se consolidado como campo teórico posteriormente, por volta das décadas de 1980 e 1990. Porém, esses estudos não se dissociam das vivências que a vida cultural ocidental vinha experienciando desde o início do século XX. As práticas já estavam em vigor, os estudos surgiram posteriormente teorizando sobre os corpos e suas experiências (LEOPOLDO, 2020).

Foram selecionados para a pesquisa artistas e álbuns que fossem representativos da estética andrógina brasileira, com produções que tenham sido lançadas a partir do recorte decorrente da instauração do regime militar, ou seja, entre 1964 e 1985. O próprio ajuste do recorte se deu, no ano inicial, pelo lançamento do compacto de Valéria *O Travesti* (1966) e, no ano final, pelo lançamento de *Energia Positiva* (1985) de Pepeu Gomes, último álbum em que ele aparece maquiado na fotografia de capa, aludindo à estética da androginia oitentista. Pelos resultados da seleção de álbuns, pôde-se constatar que não havia um movimento unificado da androginia brasileira. Esta se dispersava entre diferentes bandas e grupos musicais, surgindo sob distintos ritmos. Não possuía, assim, uma identidade fixa à qual se referia. Estava pulverizada sobre movimentos artísticos e musicais da época. Isso implica a dificuldade de analisar os álbuns a partir de categorias, uma vez que se estabeleceram mais redes de relações artísticas e de influências do que uma conjunção estética consistente.

Um ponto a se registrar foi a dificuldade em se encontrar registros e documentação historiográfica no geral sobre o cenário da música brasileira, em particular sobre o período estudado. Não há uma organização completa e sistematizada sobre os artistas e suas produções, onde se possa recuperar informações precisas sobre suas condições de produção. Muitos desses

¹²¹ Composição de Arnaldo Antunes e título do álbum de Ney Matogrosso lançado em 2008.

¹²² Em referência ao termo usado na divulgação do disco *Bandido* (1976), de Ney Matogrosso, pela *Revista Manchete* (MARINHO, 1977, p. 101).

materiais existem – infelizmente não se pode dizer que todos existam –, mas estão espalhados entre acervos públicos e privados, instituições e colecionadores e, não raro, são fragmentos perdidos dentre outros tipos de arquivos. É um trabalho bastante minucioso fazer a reconstituição de informações, uma vez que demanda um lento processo, quase arqueológico, de escavação, encontro das peças, avaliação, filtragem, análise e conexão com o panorama mais amplo em que se encontravam. Com o auxílio da tecnologia, foi possível acelerar este processo, já que muitos materiais estão presentes nos meios digitais. Isso só faz com que se reconheça ainda mais a importância de artigos, teses, dissertações e pesquisas em geral aqui citadas, muitas das quais não contaram com tais facilidades e, ainda assim, contribuíram enormemente para uma melhor apreciação teórica e musical. No entanto, como alertou Marcos Napolitano (2002), ainda há muito a ser feito para a esquematização das fontes históricas relacionadas à música brasileira em todos os períodos históricos. Mais do que amontoá-las em um acervo, é preciso destiná-las a um trabalho arquivístico de organização.

A partir da pesquisa de fontes escritas, principalmente publicações periódicas como revistas e jornais, o termo “androginia”, buscado no acervo da hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital, gerou resultados em exemplares de jornais desde *A Tribuna* de fins da década de 1950 e início dos anos 1960, anterior ao movimento internacional do *glam rock*. Nos textos desses jornais, o termo referia-se a shows de transformistas como “show andrógino” nas casas noturnas de São Paulo. Pesquisando a história do conceito, observou-se que androginia e transformismo seguem um caminho em comum durante um tempo, mas posteriormente se separam. Em determinados momentos, foram utilizados como sinônimos. Inclusive a exuberância, a ambiguidade e o ato de travestir-se já eram conhecidos da cultura de massa brasileira desde pelo menos os anos 1950. Foi nesta década, em 1953, que a *Revista Manchete* lançou como matéria de capa a atriz e bailarina transformista Ivana, que inspirou Valéria.

“Andrógino” era comumente utilizado para homens que apresentassem traços de feminilidade. Por vezes o termo “andrógino” soava como sinônimo de homossexual. Havia ocasiões em que também era uma forma de manifestação da homofobia, como mostram os versos da canção “Bola Dividida” de Luiz Ayrão: “Esse camarada se androgenou / A moça deu bola a ele e ele nem ligou”. Também nas letras de canções – de artistas que não eram andróginos – percebe-se que era utilizado como verbo: “Quem é esse rapaz que tanto androgeniza? / Que tanto me convida pra carnavalizar”, como diz a letra de “Androgenismo” do grupo Almôndegas¹²³.

¹²³ Banda criada pelos irmãos Kleiton Alves Ramil e Kledir Alves Ramil, que, posteriormente, formaram a dupla Kleiton e Kledir. “Androgenismo”, escrita por Kledir, é a quinta faixa de *Circo De Marionetes* (1978).

A concepção de androginia para a cultura *pop* ocidental esteve caminhando em paralelo às concepções delimitadas do que seriam os modelos de homem e de mulher ideais para esta mesma sociedade, o que seria dito masculino e feminino. A androginia emergiu e destacou-se no século XX ao mesmo tempo em que esses valores foram sendo questionados e postos à prova. A ambiguidade – de aparência, de sentidos, de significados, de existências – parece sempre estar presente quando se fala em androginia. Ambiguidade inclusive no âmbito político. Ao mesmo tempo em que irritavam os militares no Brasil, os artistas não eram necessariamente apoiadores de movimentos organizados de esquerda; tampouco eram a favor do regime que os reprimia. Já o *glam rock* inglês não se posicionava contra a política conservadora, mas chocava os adeptos dessa política. Se olhada como um movimento estético, a androginia buscava situar seus artistas fora das dicotomias e binarismos.

As fontes disponíveis se mostraram amplas e bastante diversificadas. Em algumas, não se tem a afirmação da androginia propriamente dita, mas sim a afirmação de que está presente a ambiguidade, no que se entende que se trata da ambiguidade de gênero. Isso se dava porquanto as divisões entre feminilidade e masculinidade deixavam de ser tão precisas, pois tais determinações estavam esfumadas no campo artístico pelo pincel da androginia. A maior dificuldade que se apresentou consistiu em resistir às tentações para se manter o recorte de período proposto e estabelecer conexões entre as manifestações que não sejam redutivas a categorizações simplistas, uma vez que não se trata de um movimento homogêneo e coeso nem possui fases internas tão claras, a não ser pelas fases dos movimentos musicais maiores de que cada artista participou.

Além das expressões “ambiguidade” e “indefinição”, que aparecem muito em torno do tema da androginia, outras duas expressões se destacaram, muito frequentemente numa tentativa de explicar, mas sem, necessariamente, esclarecer, a questão da androginia nesse período específico da história da música *pop* mundial e brasileira. São as variações “espírito do tempo”, “espírito de uma época”, “sentimento de uma época”, enfim, o *Zeitgeist*; e a expressão “inconsciente coletivo”. Tanto os autores Simon Reynolds (2017) como Dave Thompson (2010), que estudam a história do *glam rock* na Inglaterra, quanto os artistas brasileiros como Gerson Conrad, em entrevista a Charles Gavin (2017), e Ney Matogrosso e Edy Star, em entrevista Rodrigo Faour (2017) mencionam o inconsciente coletivo como uma explicação daquilo tudo que vivenciaram relacionado à androginia.

Segundo eles, o contato que possuíam com o que vinha de fora e mesmo com o que acontecia em outras partes do Brasil era escasso e de difícil acesso, por conta mesmo do então desenvolvimento dos meios de comunicação. Assim, para eles, as suas experiências ocorreram

sem que soubessem da existência de outros ou tivessem uma ideia mais clara do que outros artistas e espetáculos abordavam da época. Justificam que suas expressões foram espontâneas, por isso referem-se a uma espécie de “inconsciente coletivo” que os rodeava e os direcionava a tomar essas atitudes. De acordo com eles, talvez estivessem ligados a esse inconsciente coletivo que os levava a fazer parte de um movimento mais amplo em que a androginia estaria envolvida.

Entretanto, ao se tomar o conceito junguiano de inconsciente coletivo, tal como Jung (2002 [1934]) o define, o que os artistas entendem por inconsciente está mais próximo da noção de “espírito de uma época” do que para o inconsciente coletivo propriamente dito. Ambas as expressões não são sinônimos. Para Jung (2002 [1934]), o inconsciente coletivo está relacionado aos arquétipos, que são formas que se atualizam em cada tempo histórico. A expressão foi incorporada no vocabulário cotidiano e seu sentido teórico foi ressignificado, como se o inconsciente coletivo fosse uma força, um movimento de ondas marítimas acontecendo sobre o tempo histórico contemporâneo, e levando consigo todos os que estivessem sentindo o movimento das águas.

O interesse dos artistas das décadas de sessenta e setenta por certos misticismos, magias e religiões não ocidentais tem influência das tendências que estudavam o oculto. Não provém necessariamente direto da antiguidade. Podem ser resquícios mais recentes o que instigou tais interesses, como o ocultismo do século XIX e início do século XX. O ocultismo estava, por sua vez, mirando na alquimia da Baixa Idade Média e da Idade Moderna, com muitas diferenças e atualizações. Entretanto, são reproduzidos os mesmos símbolos que outrora remetiam a experiências místicas e religiosas. A descoberta de novas drogas e a busca pela expansão da mente têm um papel central nisso tudo, visto que diversas substâncias inspiraram processos criativos na música. A música *pop* em si tem também seu apelo à espiritualidade com seus ídolos e fanáticos. Não se deve descartar ainda algum desejo de liberdade, visto que a realidade em si não era atraente à juventude, com a Guerra Fria em contexto internacional e um regime conservador em contexto nacional.

Retomando algumas das questões levantadas, os sentidos da androginia nos mitos da Grécia Antiga ou da Europa Medieval não são os mesmos da androginia de artistas musicais brasileiros do século XX. Não são nem os mesmos sentidos da antiguidade europeia para os artistas europeus, especificamente ingleses. Não são, tampouco, os mesmos sentidos para os artistas ingleses e brasileiros contemporâneos entre si. As principais características da androginia do século XX no Brasil que se pôde observar são a sua mutabilidade, de acordo com os distintos tempos, espaços e subjetividades a que se refere, e sua necessidade de se manter na indefinição. Tal como aquilo que designa, a androginia anseia por não se definir e não ser

definida. Uma suposição possível é que, a partir do momento que a androginia principia a ser definida e a se referir a uma categoria de claros contornos, ela se esvai por entre os dedos.

Apesar das significativas contribuições ao estudo do *glam rock* inglês e dos *insights* únicos que seu livro oferece, Simon Reynolds algumas vezes fala sobre o caráter “reacionário” do *glam*, como um elemento das contradições que o constituem. Chega a afirmar que não deve ter sido por acaso que o auge do *glam* compartilhe o mesmo período cronológico de momentos políticos reacionários. Nesse sentido, Reynolds se assemelha a Zuzman (1973), para quem a androginia é um indício de regressão às sociedades pré-industriais. Por remeter a mitos que se localizam num suposto “início” da humanidade – diferente de acordo com cada cosmogonia – alguns pensadores, como Reynolds e Zuzman, associaram-na ao passado e localizaram-na em um período de tempo remoto que não pode ser determinado segundo o tempo histórico.

Outras vezes, a androginia foi caracterizada como um sintoma da deterioração moral e da degenerescência humana, como acontece nos discursos antifeministas do século XIX e na curta nota de jornal de Dosel Júnior (1974) de “Saiba porque os homens imitam as mulheres em programas de TV”. Alguns pensadores, como Brown, Maciel e Muraro associaram a androginia ao futuro e à sociedade que virá para superar os problemas que o século XX enfrentava – guerras, golpes de estado, regimes políticos militares e de direita, a ameaça nuclear, a repressão, a “carentice” no geral – depositando nela suas esperanças de “avanço” e elevação na humanidade, almejando a transcendência.

Ambas as formas de ver a androginia são uma atualização do próprio mito do andrógino conforme analisara Mircea Eliade, que se encontrava em todo início e em todo final de um tempo, como o ovo cosmogônico do Caos que se dividia para dar origem à humanidade ou ao reencontro das metades perdidas do mito platônico no mundo das ideias. Ou seja, o andrógino continuava estando no passado ou no futuro, mas não no presente. Dizer que se trata de um movimento “cíclico” nada mais é do que corroborar a ideia mítica do eterno retorno ou da história cíclica, pertencente ao tempo da natureza ou ao tempo das celebrações folclóricas.

Para os artistas que foram classificados como andróginos ou que assumiram a nomenclatura para si, a androginia tinha ainda outros significados. Para Bowie, tratava-se de um personagem, o que o levou a questionar se ainda sentia alguma identificação com seu eu não artístico, com o David Jones que arquitetou o personagem que o tomou quase por completo. Para Marc Bolan, a androginia era parte de sua autoficção, na qual parecia ele mesmo acreditar. Para os Dzi Croquettes e para Ney Matogrosso, a androginia era, no início, a possibilidade de liberdade na indefinição; a ausência de limites artísticos aos quais deveriam se encaixar. Mas deixou de fazer sentido a partir do momento em que passou a ser usada como uma definição

quase tão rígida quanto “homem” e “mulher”. Apesar – ou talvez por conta – da indefinição, a androginia lhes era muito mais corpórea do que etérea. Isso porque sua corporalidade estava intrinsecamente envolvida na produção estética dessa androginia, consumida como arte e como produto, mas principalmente usufruída.

Marcos Napolitano (2017), ao revisar o conceito de resistência, esclareceu que esta tem como característica o fato de reconhecer a derrota do momento, mas, “(...) ao mesmo tempo, declara esperança de vitória no futuro, pautada por valores humanistas como ‘humildade’, ‘fé’ e ‘coragem’” (NAPOLITANO, 2017, p. 29). Significa “resistir” a algo que se impõe, a uma força. É aguentar a pressão que recai sobre si, não ceder, recusar-se a se submeter, é a negação de algo. O verbo “resistir” está mais próximo de “reagir” do que “agir”. Enquanto este prevê uma iniciativa, aquele é uma forma de estagnação enquanto barreira a uma força que avança. De maneira mais genérica, a palavra “resistência” foi usada no Brasil para se referir a toda oposição ao regime militar, composta por uma ampla gama de nuances políticas, desde a esquerda radical até os liberais que apoiaram o golpe e mudaram de ideia.

Relacionado à androginia, outro termo, que aparece com muito mais destaque do que a resistência, é o termo “transgressão”. Transgredir não é como o verbo resistir, porque não implica suportar. Também não é reagir, porque não é necessariamente uma resposta. Transgredir implica em infringir normas estabelecidas, em desobediência, em violar a camada de decoro social. Transgredir é ultrapassar limites, atravessar à força, ir além do permitido. Possivelmente, o caráter universalista e agregador da ideia geral de “resistência” tenha feito com que os artistas da contracultura, dentre eles os andróginos, dispensassem o título de resistência ao regime e rejeitassem comparações com os militantes de esquerda, aderindo à atitude de transgressão. Se, para setores da esquerda, eram alienados, ao mesmo tempo, eram vistos como subversivos pela população, pela mídia e pelos representantes do regime que viam a contracultura andrógina como uma ação radical.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Prismas: Sociologia e crítica cultural**. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 155–202.
- ALMEIDA, Miguel de. **Primavera nos Dentes: A História dos Secos e Molhados**. São Paulo: Três Estrelas, 2019.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois**. Rio de Janeiro: Senac, 2006.
- BARCINSKI, André. **Pavões Misteriosos - 1974-1983: A Explosão da Música Pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A estética tropicalista através das capas de discos: o design psicodélico de Rogério Duarte. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 12, p. 19, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/37387>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A revolução sexual e o feminismo de Rose Marie Muraro através da imprensa alternativa contracultural nos anos 70. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA/XXII SEMANA DE HISTÓRIA, VIII, 2017, Maringá. **Anais do VIII Congresso Internacional de História/XXII Semana de História**. Maringá: UEM, 2017, p. 2258-2265. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3356.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2022.
- BAZIN, Nancy Topping. **Virginia Woolf and the Androgynous Vision**. New Jersey: Rutgers University Press, 1972.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 2 v.
- BLANEY, John. **Lennon and McCartney: together alone - A critical discography of their solo work**. London: Jawbone Book, 2007.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRASIL. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer 1711. Assinado pela técnica de censura Marina de A. Brum Duarte em 27 de outubro de 1975.
- BRASIL. Serviço Público Federal. Departamento de Polícia Federal. Serviço de Censura de Diversões Públicas. **Parecer censório nº 1711/75**. Parecer sobre o livro "Copacabana Posto 6 – A Madrasta" (1969), de Cassandra Rios, assinado pela técnica de censura Marina de A.

Brum Duarte em 27 de outubro de 1975. Rio de Janeiro: Serviço Público Federal, 27 out. 1975.

BROWN, Norman Oliver. **Love's body**. New York: Random House, 1966.

BROWN, Norman Oliver. **Vida Contra Morte**: o sentido psicanalítico da história. Petrópolis: Vozes, 1972.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARDOSO, Irene. 68: a comemoração impossível. **Tempo Social**, v. 10, n. 2, p. 1-12, 1998. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86767>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CASTRO, Ariana Alves de. A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI-5. **e-hum**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 94-104, 2016. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/dchla/article/download/1899/1033>. Acesso em: 08 ago. 2022.

CASTRO, Ruy. **Letra e Música**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James; GIL, José; HUNTER, Ian; COHEN, Jeffrey Jerome; SILVA, Tomaz Tadeu Da (org.). **Pedagogia dos Monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23–60.

CONRAD, Gérson. Entrevista a Charles Gavin. In: GAVIN, Charles. **Secos & Molhados 1973**: Entrevistas a Charles Gavin. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2017.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” revisitado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155-158 169, jan.-jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1503>. Acesso em: 20 nov. 2022.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DAVIS, Maxine. **A Responsabilidade Sexual da Mulher**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

DE FRANCO, Clarissa; FO, Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão. Sagrado Não-Binário? O conceito de psique andrógina na reformulação do debate de gênero no Sagrado Feminino. **Mandrágora**, v. 25, n. 2, p. 127-151, 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/9936/7041>. Acesso em: 25 maio 2022.

DOGGETT, Peter. **David Bowie e os anos 70: O homem que vendeu o mundo**. v. 1. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

DIETRICH, Peter. **Araçá Azul: uma análise semiótica**. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística) – Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-15122003-222743/publico/tdePeterDietrich.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENGELSTEIN, Laura. **Castration and the Heavenly Kingdom: a Russian folktale**. New York: Cornell University Press, 1999.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FAVARETTO, Celso F. O jogo com a ambivalência na Tropicália. **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 23, n. 42, p. 247-258, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/61863/31965>. Acesso em: 10 ago. 2022.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo: da morte de Vargas aos dias atuais**. São Paulo: Contexto, 2020.

FRÁGUAS, Márcioa Cristina. **It's a long way: poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso**. 2022. 122f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13052022-173719/publico/2022_MarciaCristinaFraguas_VCorrigida.pdf. Acesso em: 20 nov. 2022.

FRANCO JR., Hilário. **A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval**. São Paulo: Edusp, 1996.

FRANCO JR., Hilário. **As utopias medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FRANCO, Clarissa de; MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque. Sagrado Não-Binário? O conceito de psique andrógina na reformulação do debate de gênero no Sagrado Feminino. **Mandrágora**, São Bernardo do Campo, v. 25, n. 2, p. 127-151, 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/9936/7041>. Acesso em: 31 maio 2022.

GALVÃO, Jane. **AIDS no Brasil**: a agenda de construção de uma epidemia. São Paulo: Editora 34, 2000.

GAY, Peter. **O cultivo do ódio**: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GREEN, James N. **Além do Carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2019.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Prefácio. In: COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

HARDING, Sandra. Objetividade mais forte para ciências exercidas a partir de baixo de Sandra Harding. **Em Construção**: arquivos de epistemologia histórica e estudos de ciência, n. 5, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/emconstrucao/article/download/41257/29787>. Acesso em: 29 set. 2021.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: Presentismo e experiências do tempo. Autêntica: Belo Horizonte, 2013.

HEILBRUN, Carolyn Gold. **Toward a Recognition of Androgyny**. New York: Knopf, 1973.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX, 1914-1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav. (Org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Harper Collins, p. 15-131.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEAL, Kelly Márcia de Moura. CALA a boca, BÁRbara: censura musical e disputas de gêneros em tempos de Ditadura no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, XXVIII, 27 a 31 jul. 2015, Florianópolis. **Anais do Simpósio Nacional de História**. Florianópolis: ANPUH, 2015, p. 1-12. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434403421_ARQUIVO_ArtigoANPUH-Kelly.pdf. Acesso em: 10 ago. 2022.

LEITE JR., Jorge. “Que nunca chegue o dia que irá nos separar”: notas sobre epistêmê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 33, p. 285–312, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/v8FB8ykXGvPkgv4Jnb5crhb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 set. 2021.

LEITE JR., Jorge. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2011.

LEOPOLDO, Rafael. **Cartografia do pensamento Queer**. Salvador – BA: Devires, 2020.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. **Ferramentas para o pesquisador iniciante**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LOBERT, Rosemary. **A Palavra Mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

LUHLI. Entrevista a Charles Gavin. In: GAVIN, Charles. **Secos & Molhados 1973: Entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2017.

MACIEL, Luiz Carlos. **As Quatro Estações**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARIA, Julio. **Ney Matogrosso: a biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MATOGROSSO, Ney. Entrevista a Charles Gavin. In: GAVIN, Charles. **Secos & Molhados 1973: Entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2017.

MAZZOLENI, Florent. **As raízes do rock**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MELLO, Glaucia Boratto Rodrigues de. **Caetano Veloso: um estudo de símbolos e mitos**. 1993. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Departamento de Ciências Sociais, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 1993. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/16996/1/39M527c%20Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MENDONÇA, Paulo. Entrevista a Charles Gavin. In: GAVIN, Charles. **Secos & Molhados 1973: Entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2017.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MUCCI, Latuf Isaias. Androginia. In: E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/androginia/> Acesso em: 21 jun. 2020.

MÜLLER, Regina Polo. Apresentação. In: LOBERT, Rosemary. **A Palavra Mágica: A vida cotidiana do Dzi Croquettes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

MURARO, Rose Marie. Feminismo e Androginia. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, nº 03. 29/02/1972, p. 7.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **ArtCultura**, v. 8, n. 13, 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1422>. Acesso em: 20 set. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi; BARBOSA, Jorge Luís Verly; ZOTELI, Wallas Gomes. De freguês em freguês: uma leitura de performances da canção “Freguês da meia-noite”. **Contexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, n. 31, 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/14936/10530>. Acesso em: 8 ago. 2022.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Presença travesti na canção popular. In: MASSENO, André; FORTUNA, Daniele Ribeiro; SANTOS, Marcelo Dos (org.). Bioescritas/Biopoéticas: pensamento em trânsito. São Paulo. p. 87–105. Disponível em: https://www.academia.edu/download/57037515/Presenca_travesti_na_cancao_popular_Leonardo_Davino.pdf. Acesso em: 29 set. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARANHOS, Adalberto. Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970. **Contrapulso** - Revista latinoamericana de estudios en música popular, Santiago, Chile, v. 1, p. 1-14, 2019. Disponível em: <https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/4>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Em cena os Dzi Croquettes: corpos, sonoridades e imagens do Brasil dos anos 1970. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA, VERDADE E TECNOLOGIA, 31, 2021, Rio de Janeiro-RJ. **Anais do 31º Simpósio Nacional de História [livro eletrônico]: história, verdade e tecnologia**. São Paulo-SP: Anpuh-Brasil, 2021. v. 1. p. 01-10.

PEREIRA, Humberto Santos. **O Mistério do Planeta**: um estudo sobre a história dos novos baianos (1969-1979). 2009. 149f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/13340/1/O%20Mist%C3%A9rio%20do%20Planeta%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Humberto%20Santos%20Pereira.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2022.

PLATÃO. A República. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

QUEIROZ, Flávio de Araújo. **Ney Matogrosso**: sentimento contramão, transgressão e autonomia artística. 2009. 271f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza-CE, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1218>. Acesso em: 27 abr. 2022.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: companhia das Letras, 2021.

REIS, José Carlos. **História & teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

REYNOLDS, Simon. **Como un Golpe de Rayo**: el Glam y su legado, de los setenta al siglo XXI. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

ROGAN, Johnny. **Lennon: The Albums**. London: Calidore, 2006.

SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogerio (Org.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17895>>. Disponível em: 01 jul. 2021.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 48-80.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos ces**, n. 18, p. 106-131, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Robson Pereira da. **Ney Matogrosso... Para Além do Bustiê: Performances da Contraviolência na Obra Bandido (1976-1977)**. Curitiba: Appris, 2019.

SILVA, Robson Pereira da. 'Sou quem sou, e não sou nada, sou uma história já contada': Sujeitos cênicos-expressão erótica na obra audiovisual de Ney Matogrosso no contexto de autoritarismo (1975-1982). **Antíteses**, v. 8, n. 16, p. 303-326, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193343476016.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SINGER, June. **Androgyny: Toward a New Theory of Sexuality**. Norwell: Anchor Press, 1976.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. **Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades**. 2014. 359 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

THOMPSON, Dave. **Children of the revolution: the glam rock story 1970-75**. Londres: Cherry Red Books, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria: uma Caetanave organizada por Waly Salomão**. 2. Ed. Pedra Q Ronca: Rio de Janeiro, 1977.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENORSKY, Sarah Jean. **Visual Representations of Adam and Eve: An Iconographical Study of Medieval and Renaissance Images Concerning Genesis 1-3**. 2016. Tese (Mestrado em Artes) – College of the Arts, Kent State University, Kent, Ohio, 2016. Disponível em:

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=kent1470076561&disposition=inline. Acesso em: 10 ago. 2022.

VOLTAIRE. **Micrômegas**: uma história filosófica. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WOLF, Naomi. **O mito da Beleza**: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

WOMEN'S STUDIES. Londres, v. 2, n. 2, 1974. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/toc/gwst20/2/2?nav=tocList>. Acesso em 08 jul. 2022.

ZOLLA, Elémire. **Androginia**. Madrid: Edições del Prado, 1997.

PERIÓDICOS

ALVES, Ceci. Barra 69 vai virar filme; cineasta conta detalhes da concepção e produção. **Correio 24 Horas**, Salvador, 21 jul. 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/barra-69-vai-virar-filme-cineasta-conta-detalhes-da-concepcao-e-producao/>. Acesso em: 04 maio de 2022.

AMARAL, Maria Lúcia. Andrógino x Machão. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1973, 3º caderno, p. 2.

ARAGÃO, Diana. Pepeu Gomes com disco novo e imagem em boneco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1986, caderno B, p. 4.

ARAGÃO, Diana. Um festival quase como antigamente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, 22 ago. 1980.

ARTE E PODER. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 26 ago. 1978.

AS CARTAS. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano V, n. 193, p. 2, 13 a 19 mar. 1973.

AUGUSTO, Sérgio. Tu (no) me acostumbraste. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano V, n. 191, p. 26, 27 fev. a 6 mar. 1973.

AUTRAN, Margarida. Fama e cama. Sempre de novo deitar e criar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1975, Caderno de Cultura, p. 34.

BABY E PEPEU são indiciados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1980, 1º caderno, p. 6.

BABY e Pepeu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 out. 1984, Caderninho B, p. 3.

BANDEIRA JR. Shows na orla. **A Tribuna**. Santos, p. 9, 1 jun. 1968.

BERGAMO Mônica. (Re)nasce uma estrela. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 ago. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808201006.htm>. Acesso em: 10 ago. 2022.

BITTENCOURT, Sandra. Baby Consuelo e Pepeu Gomes: uma receita de felicidade para o ano 2000. **Jornal do Brasil**, ano 7, n. 345, 28 nov. 1982, caderno de Domingo, p. 18-20.

BRIGITTE BLAIR e Carlos Leite na revista inverte “Elas Querem é Poder”. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 208, 26 jun. a 2 jul., 1973, p. 18.

CABRAL, Sérgio. Tinhorão enterra todo mundo. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano V, n. 190, p. 9-13, 20 a 26 fev. 1973.

CARLOS GIL apresenta Les Girls. **A Tribuna**. Santos, p. 7, 25 jan. 1968.

CARTAS. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 341, p. 2, 9 a 15 jan. 1976.

CARVALHO, Alberto Carlos de. 14º Festival Internacional de Jazz de Montreux: “reggae”, “ska”, “f-beat”, “new wave”. Até “jazz”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 jul. 1980, caderno B, p. 1.

CARVALHO, Divane. Dom Hélder analisa, música por música, as finalistas do MPB-80. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 set. 1980, caderno B, p. 10.

CARVALHO, Tânia. 7 anos depois: Tropicália cada um na sua. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 21, n. 1226, p. 77-81, 18 out. 1975.

CHACRINHA. Não entenderam... **O Fluminense**, Niterói, 11 e 12 fev. 1973, caderno F, coluna Chacrinha se Comunica, p. 2.

COISAS de Caetano. **Revista Veja**, n. 356, p. 60, 2 jul. 1975.

D’AGUIAR, Rosa Freire. Uma orquestra de brasileiros em Paris. Leitura dinâmica: teatro. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1259, 5 jun. 1976, p. 116.

DOSEL JÚNIOR. Saiba porque os homens imitam as mulheres em espetáculos de TV. **Diário do Paraná**, 1 dez. 1974, 2º caderno, p. 2.

DUARTE, Maria Helena. No “Feitiço” de Ney, só recursos já testados. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jan. 1979, Suplemento Serviço, p. 5.

DUMAR, Deborah. Pepeu Gomes (Elektra/WEA – BB 22023). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1981, caderno B, p. 2.

DUTRA, Maria Helena. A próxima semana: muita movimentação e boa qualidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1978, Suplemento Serviço, p. 5.

FALTAM 2 DIAS para o lançamento do novo long play dos secos & molhados. **Correio Braziliense**, Brasília, n. 4519, p. 7a, 7 de agosto, 1974.

FERREIRA, Vera Lúcia R. et al. Cartas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 set. 1980, caderno B, p. 2.

FRANÇA, Jamari. Metaleiros despedem-se do Rock in Rio com caveiras e muito barulho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1985, caderno B, p. 8.

FRANÇA, Jamari. Som nacional abre para o metal pesado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1985, 1º caderno, 2º clichê, p. 8.

FRANCISCO, Paulo. Alhos com Bugalhos. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1141, ano 21, p. 111, 2 mar. 1974

GOUVÊA, Carlos A. Nei Matogrosso estréia hoje, em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 jun. 1975, Caderno Ilustrada, p. 40.

HERDY, Thiago. A censora que proibiu Milton Nascimento e Chico Buarque: Fluente em inglês, francês e alemão, Marina de Almeida Brum Duarte queria ser artista. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jul. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-censora-que-proibiu-milton-nascimento-chico-buarque-16966317#:~:text=Faxineira%2C%20s%C3%B3%20contratava%20uma%20vez,o%20casamento%20de%20amigos%20comuns>. Acesso em: 29 maio 2022.

HUNGRIA, Julio. Guilherme Araújo – o dono do Araçá Azul (e do Gil, Caetano e Gal). **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano V, n. 193, p. 12-13, 13 a 19 mar. 1973.

JAGUAR. Deixa Star, Edy! **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 227, p. 27, 6 a 12 nov. 1973.

JAGUAR. Vai estourar. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 246, p. 26, 19 a 25 mar. 1974.

JARY. Homem não é homem, mulhomem. Mulher não é mulher, homulher: entrevista com Rose Marie Muraro. **Bondinho**, São Paulo, p. 45, 31 mar. a 13 abr. 1972.

JURANDIR, Carlos. Chico Buarque: “O importante é achar a fala do povo”. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1275, p. 64-66, 25 set. 1976.

MACIEL, Luis Carlos. Underground. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 120, p. 11, 19 a 25 out. 1971.

MACIEL, Luis Carlos. As dicas. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 113, p. 28, 31 ago. a 6 set. 1971.

MACIEL, Luis Carlos. O tempo perdido. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 891, p. 19, 7 a 13 ago. 1986.

MARINHO, Flávio. Ney Matogrosso: bandido versátil. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1289, 1 jan. 1977, p. 101.

MEDEIROS, Carlos. Fantasmática. **Jornal do Brasil**, Cartas, Rio de Janeiro, 10 set. 1977, caderno B, p. 2.

MELO, Chico Homem de. As capas de discos, da bossa nova ao tropicalismo. In: ALBUQUERQUE, Jennifer; OLIVEIRA, Kethlenn; MACHADO, Larissa; FREITAS, Thamires; STEOLA, Wilson. **Design gráfico dos anos 60 & 70: pôsteres e capas de discos**.

São Paulo: Herméticos, 2016, p. 96-119. Disponível em: <https://issuu.com/coletivohermeticos/docs/designgraficodosanos60e70>. Acesso em: 17 nov. 2022.

MENDES, Frederico. Ipanema: O mini-Woodstock de Pepeu. **Manchete**, Rio de Janeiro, p. 25-26, 8 dez. 1979.

MENDONÇA, Thais. Os casais da MPB: Parceiros na música e no amor. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1511, ano 29, p. 88, 4 abr. 1981.

MICHALSKI, Yan. Horror e desgraças na feira de cogumelos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 305, 9 fev. 1975, caderno B, coluna “Teatro”, p. 7.

MICHALSKI, Yan. Rock Horror Show. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 326, 4 mar. 1975, caderno B, Serviço Completo, Teatro. p. 6.

MOTTA, Nelson. Capa sem capa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 maio 1975.

MURARO, Rose Marie. Feminismo e Androginia. **Rolling Stone**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 6-7, 29 fev. 1972.

MÚSICA DE S. PAULO tem festival sem os tropicalistas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969, 1º caderno, p. 15.

NEVES, Aloysio. Os Andróginos: uma nova minora. **Manchete**, Rio de Janeiro, p. 94-96, 4 maio 1974.

O SOM DE PEPEU, sempre a mais de mil. **Jornal Do Brasil**, Rio de Janeiro, terça-feira, 04 dez. 1979, caderno B, p. 1.

OLIVEIRA, José Carlos. Dois meninos idiotas. **Jornal do Brasil**, 13 maio 1984, caderno B, p. 6.

ROCK IN RIO hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1985, caderno B, p. 5.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “From Sampa” à Cidade Maravilhosa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1985, 1º caderno, 2º Clichê, p. 9.

SERRA, Ivo. Ivana – a Grande Dúvida. **Manchete**. Rio de Janeiro, n. 75, p. 22-23, 26 set. 1953.

SOUZA, Tárík de. “*Suspense rock*”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 118, 4 ago. 1974, caderno B, Música Popular, p. 5.

SOUZA, Tárík de. “The End”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 125, 11 ago. 1974, caderno B, Música Popular, p. 6.

SOUZA, Tárík de. Arte, poder e violência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1977, caderno B, Música Popular, p. 10.

STAR, Edy. Eu vou ser Edy Superstar. **O Pasquim**, ano VI, n. 256, Rio de Janeiro, 28 maio a 2 jun. 1974, p. 6-9.

STUDART, Heloneida. Ney Matogrosso: “ainda terei meu dia de cara lavada”. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 1295, p. 44-45, 12 fev. 1977.

VEIGA, Almir. Blocos das Piranhas invadem a cidade. Arquivo 12/02/83. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 fev. 1984, caderno Especial de Domingo: Carnaval, p. 3.

VENTURA, Mary. Homem-animal no ritual de uma floresta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1975, caderno B, p. 2.

VENTURA, Mary. Nei no MAM, de roupagem nova. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 8, 25 abr. a 1 maio 1976, Suplemento Serviço: guia para o lazer no Rio, p. 11.

VERISSIMO, Luis Fernando. Norman O. **O Estado de S. Paulo**, 25 mar. 2010, Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,norman-o,528774>. Acesso em: 20 nov. 2022.

ZEITEL, Gustavo. Baby e Pepeu saem em turnê e dizem ter superado 'quebra pau': 'é só amor, bolo e pizza'. **Folha de S. Paulo**, Rio de Janeiro, 7 abr. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/04/baby-e-pepeu-incluem-seus-seis-filhos-em-letra-de-masculino-e-feminino.shtml>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ZUZMAN, Valdemar. O renascer da juventude. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 21, 29 abr. 1971, Caderno Especial, p. 4.

DISCOGRAFIA

LEIF'S. Fobus In Totum (Compacto 7"). São Paulo, 1970 (Reedição 2014).

OS MINOS. Febre de Minos / Fingindo Me Amar (Compacto). Copacabana, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/cps-80178>. Acesso em: 03 maio 2022.

OS MINOS. Vem Meu Bem / Aprenda A Amar (Compacto). Copacabana, 1967. Disponível em: <https://immub.org/album/cps-80177>. Acesso em: 03 maio 2022.

AUDIOVISUAL

ENTREVISTA de Pepeu Gomes no programa do Clodovil. Programa Clodovil Abre o Jogo. São Paulo: Rede Manchete, 8 fev. 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZNFxcXSYt_Q&t=145s&ab_channel=XandeVolta. Acesso em: 02 ago. 2022.

FAOUR, Rodrigo. Edy Star e Ney Matogrosso - Os primórdios da Transgressão. Entrevista por Rodrigo Faour, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ndHFItxJ4ss&t=179s&ab_channel=RodrigoFaourOficial. Acesso em: 09 ago. 2022.

FAOUR, Rodrigo. História do Álbum #3: Ney Matogrosso - Água do Céu-Pássaro (Homem de Neanderthal). Parceria IMMUB - Warner Music Brasil - Rodrigo Faour, 3 set. 2020. <https://immub.org/noticias/historia-do-album-3-ney-matogrosso-agua-do-ceu-passaro-homem-de-neanderthal>. Acesso em: 10 ago. 2022.

MATOGROSSO, Ney. Não existe pecado ao sul do equador. Programa Ponto de Encontro, TV Cultura, 06 fev. 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mH4yZRRPc8M&ab_channel=NeyMatogrosso. Acesso em: 09 ago. 2022.

NARCISO em Férias. Produção de Paula Lavigne. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. São Paulo: Globoplay, 2020. 123m.

VON, Ronnie. Todo Seu: Entrevista de Pepeu Gomes a Ronnie Von, 20 jun. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CYCqwwMv0GY&ab_channel=TodoSeu. Acesso em: 05 maio 2022.

SITES

CARNEIRO, Júlia Dias. 'Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. BBC, Rio de Janeiro, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 09 jul. 2022

FAGUNDES, Ariel. O louco som do Leif's: Pepeu Gomes pré-Novos Baianos. **Noize**, 26 jan. 2015. Disponível em: <https://noize.com.br/compacto-leifs-pepeu-gomes-jorginho-gomes-antes-do-novos-baianos-psico-br-fabricio-bizu/#1>. Acesso em: 03 maio de 2022.

GOMES, Pepeu. Alto da Silveira, 24 jul. 2015. Encarte do disco Alto da Silveira, de Pepeu Gomes, com textos de Roberto Frejat e Danilo Miranda. Disponível em: https://issuu.com/selosesc/docs/encarte_pepeu_spreads. Acesso em: 28 abr. 2022.

HORTA, João. O Brasil e o mundo dentro de Assim Assado. Umbigo, 18 dez. 2017. Disponível em: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2017/12/18/brasil-mundo-assado/>. Acesso em: 04 jul. 2022.

ICCA. Instituto Cultural Cravo Albin. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

IMMUB. Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 06 jul. 2020.

IMS. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/acervos/musica/>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SCHOTT, Ricardo. Um clipe extremamente bizarro dos Secos & Molhados em 1974 na TV Tupi. Pop Fantasma, 14 ago. 2017. Disponível em: <https://popfantasma.com.br/um-clipe-extremamente-bizarro-dos-secos-molhados-em-1974/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

STAR, Edy. ...o Rocky Horror Show - parte II, o retorno... Sweet Edy, a memória. 22 set. 2006. Disponível em: <http://staredy.blogspot.com/2007/>. Acesso em 08 jul. 2022.

STAR, Edy. `Os meninos da Bahia, nessa Hora da Criança...´. Sweet Edy, 2 jul. 2007a. Disponível em: <https://staredy.blogspot.com/2007/07/os-meninos-da-bahia-nessa-hora-da.html>. Acesso em: 24 jul. 2022.

STAR, Edy. Acabou a Hora da Criança! Sweet Edy, 3 jul. 2007. Disponível em: <https://staredy.blogspot.com/2007/07/acabou-hora-da-criana.html>. Acesso em: 24 jul. 2022.

STAR, Edy. Oh, o Rocky Horror Show - parte I, a missão... Sweet Edy, a memória. 20 set. 2006. Disponível em: <http://staredy.blogspot.com/2007/>. Acesso em 08 jul. 2022.

STAR, Edy. Oh, que saudades que eu tenho da aurora da minha vida... Sweet Edy, 2 jul. 2007b. Disponível em: <https://staredy.blogspot.com/2007/07/oh-que-saudades-que-eu-tenho-da-aurora.html>. Acesso em: 24 jul. 2022.