

Ney Matogrosso – performance na canção midiática¹

Herom Vargas²

Vitoria Angela Silva³

Resumo

Este artigo analisa a performance do cantor Ney Matogrosso em seu show *Inclassificáveis* (2007), a partir das teorias de Simon Frith e Paul Zumthor. Dois momentos do espetáculo escolhidos na gravação em DVD serão usados: as canções *Inclassificáveis*, de Arnaldo Antunes, que traz uma visão geral do projeto estético do espetáculo, e *Cavaleiro de Aruanda*, de Tony Osanah, por sua complexidade coreográfica. Os conceitos de Frith possibilitaram pensar a performance de Ney Matogrosso ligada ao uso da mídia, com destaque para a importância do corpo na estética da canção midiática. A teoria da performance de Zumthor foi utilizada para discutir a relação voz-corpo como cerne da linguagem corporal na canção.

Palavras-chave: Performance. Canção midiática. Mídia. Espetáculo. Ney Matogrosso.

Abstract

This article analyzes the singer Ney Matogrosso's performance on his show *Inclassificáveis* (2007), based on the theories of Simon Frith and Paul Zumthor. Two moments of the show extracted from the recorded DVD will be used: the song *Inclassificáveis*, by Arnaldo Antunes, which provides an overview of the aesthetic project of the show, and *Cavaleiro de Aruanda*, by Tony Osanah, for its choreographic complexity. Frith's concepts made possible to think Ney Matogrosso's performance linked to the use of the media, highlighting the importance of the body in the media song aesthetic. The Zumthor's performance theory was used to discuss the relationship between voice and body as the core of body language in the song.

Keywords: Performance. Media song. Media. Show. Ney Matogrosso.

Introdução: Ney Matogrosso camaleão

Ney Matogrosso é figura conhecida do público desde os anos 1970 quando explodiu como vocalista do inovador grupo Secos & Molhados (S&M). Nascido no Mato Grosso do Sul, morou no Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, voltou ao Mato Grosso e, quando resolveu seguir carreira artística, mudou-se definitivamente para o

¹ Trabalho apresentado ao GT Memória e história midiática da música, do IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, realizado de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (PPGCom-USCS), doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), autor de *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (Ateliê, 2007) e organizador de *Mutações da cultura midiática* (Paulinas, 2009).

³ Jornalista formada pela Universidade Municipal de S. Caetano do Sul (USCS), mestranda em Comunicação pela USCS, Bolsista Capes. Formada em Teatro pela Universidade Anhembi Morumbi e pós-graduada (especialização) em História da Arte pela Universidade São Judas.

Rio de Janeiro. Criado em contato com a natureza, viveu a contracultura da era hippie, estudou canto, participou de grupos de teatro e sempre cultivou a ideia de um corpo livre, sensual e expressivo.

Quando surgiu com sua figura andrógina, a voz aguda de contratenor e trejeitos femininos, o país passava por um período de exceção com a ditadura militar desde 1964 e que se prolongaria até meados dos anos 1980. Para se ter uma ideia do choque que a performance do cantor provocou, até os outros integrantes do S&M ficaram assustados com o comportamento insólito, participando de suas loucuras apenas quando aquele estilo virou um dos sucessos do grupo (VAZ, 1992).

Em sua carreira, Ney passou por algumas mudanças e voltas. Sempre em busca de novos desafios, em 1982 resolveu mostrar que poderia cantar sem as coreografias que o consagraram. Quis mostrar sua capacidade vocal em um show mais intimista, fato até então incompatível com a figura conhecida do artista na mídia. O show Pescador de Perolas trouxe ao palco um Ney de terno claro, expressão corporal contida e repertório escolhido para destacar sua potência vocal. Como o próprio cantor declarou:

Apesar de parecer loucura eu era mesmo dividido: um para o palco e um para minha casa. E, de repente, percebi surpreso que as minhas duas partes conviviam ali naquele espetáculo, com o artista se revelando somente através da voz, e as emoções sendo todas da pessoa. Depois de tantos anos, havia conseguido integrar os meus dois lados, levando a pessoa para cantar, e não mais um personagem. E não era dolorido, e sim extremamente prazeroso. Minhas menores reações mudaram: nunca me abri para os aplausos, e sempre que aplaudiam eu me fechava. No Pescador passei a deixar o aplauso chegar a mim, porque simbolizava a forma de as pessoas manifestarem que eu as tinha tocado; e como eu as atingia mansamente, a retribuição também era amorosa. O fato de não utilizar o artifício do personagem fez com que tudo ficasse mais próximo do meu temperamento, e eu fui perdendo o medo e o pudor de me mostrar mais amoroso e suave no palco (apud VAZ, 1992, p. 126).

Ney Matogrosso acreditava que o show Pescador de Pérolas havia marcado uma mudança em sua relação com o público, que as questões sexuais e andróginas haviam se amenizado, já que para ele a energia trocada com a plateia agora era outra: não sentia mais a necessidade de usar a sexualidade, o desejo como forma de se comunicar, de conquistar os espectadores. Mas no show seguinte, bastou o cantor aparecer novamente fantasiado que a plateia voltou a manifestar desejo por Ney. Porém, como estava sentindo de forma diferente, “procurando talvez clarificar a

mudança, tentou travar racionalmente sua forma natural de se expressar no palco. Empacou um bom tempo” (VAZ, 1992, p. 67).

Depois desse tempo, o cantor voltaria às apresentações mais coreografadas e produzidas e, ao longo de sua trajetória, mesclaria com espetáculos voltados a compositores específicos (Chico Buarque, Cartola) e outros mais contidos, sempre procurando surpreender o público com suas escolhas.

Neste artigo, o momento analisado é o show *Inclassificáveis*, de 2007, no qual o cantor faz um retorno ao estilo puramente pop rock do S&M, com grande produção de cena. Para esse trabalho, ele chamou o músico Emílio Carreira, pianista de época do grupo, para fazer a direção musical e reunir os músicos para formar uma banda de rock que seguisse a sonoridade do S&M. Seu desejo de retomar o estilo veio após um show com o grupo Barão Vermelho em homenagem a Cazuza, ocorrido em 2006. Conforme ele mesmo disse:

O show com o Barão me deu um novo rumo. Revivi uma sensação que tinha perdido. Mas, mesmo quando canto samba, há algo que eu me atreveria a dizer que é rock, um desrespeito à convenção, por mais que eu respeite a tradição, a harmonia e a melodia. É algo que faz parte do meu ser. Porque rock não é um estilo musical, é uma atitude diante da vida.⁴

O objetivo desta análise é estudar de que forma a performance do cantor e a canção midiática se entrelaçam. O que é a performance de Ney nas duas canções? Quais elementos a compõem? Que recursos utiliza? Os conceitos de Paul Zumthor (1997) trazem a possibilidade de analisar a relação voz e corpo na performance. Por meio da teoria de Simon Frith (1998), será possível discutir a relação do cantor com o cenário do *showbiz* e da música pop.

Uma hipótese básica a ser considerada é que a carreira de Ney Matogrosso sempre esteve diretamente ligada ao desenvolvimento da indústria cultural e fonográfica. Desde o S&M, o cantor usou a mídia televisiva para promover seus trabalhos com a realização de clipes, participação em programas de auditório, sempre aproveitando as oportunidades de exposição na mídia. Na época do S&M, o aproveitamento da contracultura e do contexto de expansão da indústria fonográfica e da televisão (VARGAS, 2010) é exemplo das sintonias entre criação artística e mídia/mercado. No entanto, apesar da relação de proximidade, poucas vezes Ney se

⁴ Informação disponível em: <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/show20_t01.html>. Acesso em: jun. 2012.

submeteu docilmente às artimanhas de sucesso fácil, como comprovam vários momentos de inflexão em sua carreira.

Performance e a canção midiática

Simon Frith, jornalista, crítico de música e pesquisador, traça em suas análises uma densa relação entre as músicas de massa, as músicas populares e o envolvimento do público. Segundo ele, parece existir uma espécie de ritual que se dá pela performance do cantor envolvendo o público e este, por fim, performatiza junto com o artista. Frith (1998) acredita que o pop e seus intérpretes têm a capacidade de envolver emocionalmente o público por meio da interpretação das músicas, o que não seria em si uma novidade. A capacidade de reprodução destas músicas é que é o ponto-chave: elas podem ser ouvidas em qualquer lugar e têm um alcance que não havia em outros tempos. O processo de massificação faz com que não apenas a canção em si, mas os sentidos construídos pela ação dos cantores e músicos sejam também traduzidos ao grande público e se tornem elementos de identidade da canção. O público performatiza não apenas ao ver o cantor, mas cria performances pela audição da reprodução do som. A canção midiática torna-se presente no dia a dia das pessoas e, para criar essas performances, utiliza a narrativa colocando elementos da paisagem contemporânea em meio aos sons que incentivam sensações, sentimentos e subjetivações. Conforme o pesquisador Jeder Janotti Jr.:

A música popular massiva não está relacionada somente às esperas do campo de produção. O sentido da música popular massiva também está ligado aos diversos modos de apropriação do produto por parte de músicos, ouvintes e produtores, sendo que a recepção é mediada por uma história social dos usos e interpretações que pode ser relacionada aos cenários musicais presentes nas canções. Estes cenários são responsáveis pela ancoragem de novas sensibilidades, de canções agressivas ou “açucaradas” que circulam em meio aos sons, ruídos e ritmos que caracterizam a solidão, os encontros, a hegemonia e às faltas das paisagens contemporâneas (JANOTTI, 2005, p. 10-11).

É importante destacar que a música massiva (ou canção midiática, como preferimos) se desenvolve com a tecnologia e por conta dela. Diferente da canção folclórica, cujos sentidos estão centrados na comunidade que a produz e escuta, a canção midiática é materializada na gravação e divulgada a públicos distintos, muitas vezes inesperados, que rearticulam a todo momento novos significados da música cantada. Não apenas as formas de canto e instrumentação se transformam, mas a

própria experiência acústica da audição e as respostas do corpo que ouve (a dança, por exemplo) se alteram conforme as mudanças tecnológicas e mercantis da canção. Não se pensa a canção das mídias de maneira autônoma. Além de música, ela é experiência antropológica e tecnológica. Segundo Heloisa Valente,

O som da canção das mídias aponta os traços fincados no signo musical, consequência de um determinado estágio da evolução tecnológica. [...] No caso da performance do cantor, podem ser considerados elementos do som os efeitos obtidos, por exemplo, pelas maneiras de utilizar o microfone (VALENTE, 2003, p. 102).

Devido aos avanços tecnológicos na produção e reprodução da música, as maneiras de percebê-la e ouvi-la também mudaram. O evento ao vivo ainda é o ápice da performance, mas a reprodutibilidade proporcionada pelos discos (pelos CDs, músicas digitais, rádios portáteis etc.) tornou constante a presença da música no cotidiano, espécie de trilha sonora da vida urbana. A facilidade para escutar música trouxe mudanças no próprio espectador que, ao ouvir, imagina a performance, visualiza o artista, o ídolo, cria imagem e significados para a canção que podem ou não ser confirmados na performance ao vivo. Para Frith, na escuta da música popular “[...] estamos ouvindo uma performance, e a ‘escuta’ em si já é uma performance. Para entender o prazer musical, seu significado, temos que entender de que maneiras, como ouvintes, executamos a música em nós” (1998, p. 204).

Parte dessa ideia encontra eco nas teorias de Paul Zumthor (1997), que colocam a leitura e a oralidade como provocadores da expressividade corporal. A voz, ao ser pronunciada ou ouvida, provoca reações no corpo. É preciso uma performance para compreender o que está sendo lido e/ou ouvido. Essa relação entre a maneira que nosso corpo absorve a voz (tratada como canto e música), a maneira como imaginamos a performance do intérprete e como sentimos os sons e o movimento do corpo em nós são alguns dos motivos fundamentais para entender como a música pop atrai multidões.

Frith argumenta sobre o poder de interpretação do cantor pop, a capacidade que possui em traduzir seus sentimentos no momento de executar a canção, o uso que realiza dessa emoção e a capacidade de transmitir a canção como uma narrativa por meio de sua voz (timbre, tom, pausas, variações de volume) e de seu corpo (coreografia, tensão, relaxamento, gestual, olhar). Esse conjunto de ações é parte integrante da canção pop. Ela traz em si a carga de códigos e sensações para prender a atenção do público que, por sua vez, tende a retribuir com suas reações e emoções.

Zumthor também destaca essa relação como fundamental para a execução da performance, a troca de sensações, de sentimentos entre o performer e sua audiência a constrói e reconstrói ao longo da apresentação:

A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade (ZUMTHOR, 1997, p. 158).

A voz é o grande instrumento do intérprete para levar as ideias da narrativa musical até o público e traduzir seus significados emocionais. Para Frith (1998), atribuímos corpo aos sons e às vozes. O autor fala em quatro maneiras de se colocar a voz: como instrumento (o som do corpo, da mesma forma que se tem o som de cada instrumento); como um corpo (timbre, tonalidade, características da voz e sua relação com as palavras); como uma pessoa (o próprio artista, seu sexo, sua personalidade); e como personagem (a interpretação da canção por meio da voz). É como se a voz pudesse, por meio de sua performance, traduzir tanto as sensações da música como contar sua história. Por conta disso, ela é fundamental para o sucesso da música. Uma boa voz conciliada a um bom intérprete são parâmetros importantes para um possível sucesso da canção no mercado.

Outro fator apontado por Frith é o sexo de quem canta, pois a mesma música cantada por cantores de sexos diferentes sugere sentidos novos para quem ouve. Aqui, o caso de Ney Matogrosso merece uma atenção, já que o cantor tem um timbre diferenciado utilizando uma voz mais aguda e próxima dos registros femininos, chegando ao falsete para interpretar algumas canções, ou trechos de canções. Esse fator dá ao cantor uma possibilidade diferenciada de interpretação e o público recebe tais referências sonoras e constrói imagens diferentes da narrativa musical, mesclando o feminino e o masculino, tendo portanto não apenas uma figura andrógina mas uma voz também andrógina.

Inclassificáveis

A canção-título do show é de autoria do compositor e poeta Arnaldo Antunes e resume o que o Ney Matogrosso planejou para o roteiro do show: seria a primeira vez (segundo declaração do cantor no material extra do DVD) que ele se colocava política e criticamente diante do sistema, que montaria um roteiro com

repertório preparado para mostrar sua visão sobre o país. A letra da canção fala de um povo misturado, mestiço, sem classificação racial nítida, que pode ser tudo ao mesmo tempo. Nesse caso, o grande destaque é para o aspecto de montagem da letra, construída pela junção de palavras em neologismos e enumerações, como é típico no estilo do compositor. Na interpretação, o cantor fica parado na maior parte da execução, com poucos movimentos de braços e pernas, dando destaque apenas ao seu olhar – olhos arregalados (com maquiagem contrastante ao redor) que encaram o público a cada estrofe. Segue a letra da música para auxiliar na análise:

Inclassificáveis

(Arnaldo Antunes)

*que preto, que branco, que índio o quê?
 que branco, que índio, que preto o quê?
 que índio, que preto, que branco o quê?
 que preto branco índio o quê?
 branco índio preto o quê?
 índio preto branco o quê?
 aqui somos mestiços mulatos
 cafuzos pardos mamelucos sararás
 crilouros guaranisseis e judárabes
 orientupis orientupis
 ameriquítalos luso nipo caboclos
 orientupis orientupis
 iberibárbaros indo ciganagôs
 somos o que somos
 inclassificáveis
 não tem um, tem dois,
 não tem dois, tem três,
 não tem lei, tem leis,
 não tem vez, tem vezes,
 não tem deus, tem deuses,
 não há sol a sós
 aqui somos mestiços mulatos*

*cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americanataís yorubárbaros.
somos o que somos
inclassificáveis
que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?
não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores,
não há sol a sós
egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarroados mesticígenados
oxigenados debaixo do sol*

A letra faz trocadilhos com as palavras que significam originalmente raças, cores, religiões e etnias. Há também neologismos feitos a partir da junção de palavras como estratégia poética e formal para a junção das raças e etnias dentro do povo brasileiro. A parte musical mantém o acompanhamento em um acorde que sustenta a melodia da voz em pouca variação de notas. Uma forte percussão se mistura ao timbre distorcido da guitarra.

Se, para Frith (1998, p. 201), “a voz detém a chave para o prazer da música”, neste caso, a performance vocal do cantor⁵ também faz a mesma variação: começa mais grave e baixa e, caminhando para o agudo, chega a um grito ao pronunciar a palavra “inclassificáveis”. Ao passo da construção da letra pelo canto, altera-se a dinâmica do acompanhamento aumentando o volume do som dos instrumentos.

⁵ Adota-se aqui o vídeo postado no site Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=sMrLDzSIjn8>>. Acesso em: jun. 2012.

Ney permanece no centro do palco, em um foco. Seu corpo se movimenta de trás para frente no espaço de um passo e num balanço apoiado nos pés bem firmes no chão. Seu olhar encara a plateia (em especial no refrão: “somos o que somos, somos o que somos, inclassificáveis, inclassificáveis”). No trecho “não tem um, tem dois, não tem dois, tem três, não tem lei, tem leis...” ele faz uma espécie de jogo de resposta com os vocais dos músicos: os cantores falam a primeira parte da frase (ex.: “não tem um”) e ele responde com intensidade, como se jogasse o argumento para a plateia. Depois, esse jogo responsório se inverte quando o trecho se repete: Ney fala a primeira frase e os vocais respondem. Conforme se aproxima o final da música, as vozes ganham mais volume e agressividade, assim como o corpo de Ney passa a ficar mais solto: ele bate os pés no chão e tudo fica mais tenso, agressivo e intenso. A canção termina com a palavra “inclassificáveis” quase falada e o cantor apontando para a plateia.

É possível, pela observação do vídeo, verificar que Ney usa a articulação das palavras e a entonação entre canto e fala (próximo do rap) para dar ritmo a sua performance vocal. A opção de se manter em um único local do palco, mais contido, transfere a atenção dos espectadores para a letra, que tem palavras de difícil compreensão e traz no refrão um recado bem claro, cru e direto. Se a ideia era formular uma crítica ao país, expor uma opinião política e social sobre a situação do Brasil, a música foi usada para dar o recado. Porém, a proposição de Arnaldo Antunes contida na letra é adensada pela contundência da performance do cantor e revela a maneira como o artista enxerga as pessoas, as relações e a formação do povo brasileiro.

Cabe aqui citar como Frith (1998, p. 212) vê o pop. Sua análise da cena pop serve para observar a performance de Ney Matogrosso neste show: “O pop é prioritariamente formato canção, porque envolve o uso da voz e das palavras, então ele é também uma forma dramática: cantores pop não só expressam suas emoções mas também as interpretam”. Para o autor, a maneira como o performer vai interpretar determinada música é que vai determinar e revelar se a canção é triste, alegre, irônica: “O prazer está na forma como o cantor explora as nuances da música” (FRITH, 1998).

Outro aspecto a ser levantado é que a canção pode ser política dependendo do contexto no qual se encontra. Se toda obra necessita de um contexto e toda performance se dá em relação ao momento no qual é executada, uma mesma música

poderia ser cantada como forma de protesto nos anos 1960 e hoje ser encarada de maneira diferente, pode perder suas referências metafóricas ou sua força de traduzir algum protesto. É isso que ocorre também com a performance propriamente dita: o que hoje é a manifestação forte de uma opinião pode ser vista com naturalidade daqui a alguns anos. Assim como quando analisamos, por exemplo, um vídeo de um festival da TV Record da década de 1960, é preciso avaliar a apresentação com base em seu contexto histórico: hoje as músicas e as cenas podem ter um impacto diferente do que tinham naquele momento original. Zumthor enfatiza essa relação com o contexto como elemento gerador do sentido na performance:

O momento em que tem lugar a performance, prefigurado no tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda a performance comporta em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam, a cada vez que a mesma canção for cantada: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação (ZUMTHOR, 1997, p. 158).

Cavaleiro de Aruanda

A música *Cavaleiro de Aruanda*, de Tony Osanah, marca uma mudança de figurino, a primeira troca de pele⁶. Ney tira o macacão dourado e revela uma segunda pele com desenhos tribais como se fossem tatuagens. Por cima dessa cobertura, ele coloca novos elementos, novos acessórios, uma tanga dourada, um cinto com saia de tiras, gargantilha e colares. A troca de roupa começa com provocação e sensualidade. Seu apoio cênico durante as trocas é um sofá que permanece no palco durante todo o show com os acessórios que ele coloca e tira ao longo do espetáculo. Ao terminar a troca, o cantor sobe uma pequena rampa entre os músicos, rebola (como sempre fez desde o S&M) e ergue os braços dançando no ritmo da música. Depois de alguns segundos, o grupo toca a primeira frase musical e o cantor, antes sob luz azul, é iluminado por luzes brancas e começa a cantar. Ney desce a rampa e ocupa o palco. Sua coreografia, aliada ao fato de o cinto ter ráfias, lembra muito a fase inicial da carreira. Evidentemente, com um corpo mais maduro e com movimentos mais conscientes e consistentes.

⁶ O vídeo no site Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=QbIxNHInGU4&ob=av2n>>. Acesso em: jun. 2012.

Cavaleiro de Aruanda é a décima música do show e marca praticamente a metade do espetáculo (são 18 músicas e mais dois bis). Enquanto o cantor se troca no palco os músicos já tocam uma introdução, inclusive com vocais que lembram parte do refrão.

A letra criada pelo argentino Tony Osanah, que se mudou para o Brasil e trabalhou com grandes nomes da MPB como Caetano Veloso e Gilberto Gil, é baseada nos pontos de Umbanda e Candomblé. Ney Matogrosso frequentou o Candomblé e descobriu ser filho de Oxossi. Este Orixá é o senhor das matas, o quinto na hierarquia das sete linhas (Oxalá, Yemanjá, Ogum, Xangô, Oxossi, Yorimá e Ibeji). É ele quem abre os caminhos dos seus filhos, todos os Orixás vêm de Aruanda, cidade de luz que serve de morada para os Deuses. Do ponto de vista estritamente religioso, o fato de Ney ser filho de Oxossi explica sua forte ligação com a natureza. A figura de Oxossi lembra um índio, o que justifica o figurino cuja segunda pele tem desenhos iguais aos usados pelos índios da Amazônia.

Cavaleiro de Aruanda
(Tony Osanah)

Quem é o cavaleiro que vem lá de Aruanda
É Oxóssi em seu cavalo com seu chapéu de banda
Quem é esse cacique glorioso e guerreiro
Vem montado em seu cavalo descer no meu terreiro
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá
Ele é filho do verde, ele é filho da mata
Saravá Senhor Oxóssi, a sua flecha mata
Vem de Aruanda uê
Vem de Aruanda uá

A atmosfera criada pela luz, som dos instrumentos, canto e cenários tenta nos traduzir o universo da canção. Mesmo sem usar referências óbvias como luz verde para simbolizar a mata onde Oxossi se encontra, toda a performance formada pelos efeitos e pelos movimentos do cantor nos levam a imaginar o local sugerido. Isso

tem a ver com a capacidade performática de construir imagens com a voz e o corpo, de transformar o espaço real em espaço lúdico. Conforme Zumthor:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama emanção do nosso ser (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

Considerações finais: corpo, voz e palavra na canção de Ney Matogrosso

Analisando a performance do artista Ney Matogrosso nesses dois momentos selecionados do show *Inclassificáveis*, podemos concluir que sua carreira e a maneira como se mostra ao público estão intrinsecamente ligadas ao fenômeno da canção midiática, aquela que se funda nas relações entre a canção e as mídias.

A questão técnica também precisa ser destacada porque Frith acentua que o uso do microfone foi um facilitador da interpretação emotiva do cantor pop. Por meio dessa tecnologia, é possível captar sussurros, respiração e demais sutilezas, recursos usados pelo cantor Ney Matogrosso em suas performances, subindo e descendo tom e volume de sua voz.

Para o autor, “o prazer está na forma como o cantor explora as nuances da canção” (FRITH, 1998, p. 200). Além disso, o performer deve também levar em conta o gênero da canção, pois cada gênero pode levar o cantor a realizar determinados movimentos, conforme suas regras específicas. Nas duas músicas analisadas, podemos perceber que a primeira precisa de uma atitude que destaque a letra, enquanto a segunda permite uma quantidade de efeitos (instrumentais, vocais, iluminação e corporais) maior, mesmo porque ela tem referência em um ponto de Candomblé, o que faz dela naturalmente mais ritualística.

Levando em consideração que o show retoma um estilo do Secos & Molhados, o contexto histórico tem influência sobre a performance, como acredita Zumthor. Os mesmos movimentos que chocaram o público nos anos 1970, nos anos 2000 não provocam mais a mesma reação. Além disso, a palavra, a letra das músicas, o discurso que o artista constrói com seu repertório não mais sofre censura, ficando a seu critério ser explícito ou ser metafórico, ou misturar os dois.

Ao retomar, no show *Inclassificáveis*, referências do período do Secos & Molhados, não é apenas o som e a dança que nos remete às imagens do passado, mas também o teor político. Se no S&M o uso heterodoxo do corpo era o grande responsável pelo questionamento, se ele era lançado como desafio ao sistema moral da época, em *Inclassificáveis* Ney usa as palavras, a escolha de repertório como principal arma de crítica. Sua performance está diretamente relacionada ao universo do pop com todas as suas nuances. A necessidade de interpretação direta do cantor e de seu corpo está em favor da palavra. É na conjunção e nas relações tensas entre corpo, voz e palavra que se dão os destaques de sentido e nesses contatos é construída a semântica da canção no espetáculo.

Referências

FRITH, Simon. *Performing rites*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. *E-compós*. n. 3, ago/2005.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VARGAS, Herom. *Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance*. 19º Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), GT Mídia e Entretenimento, Rio de Janeiro (RJ), junho/2010.

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

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

Referência audiovisual

Ney Matogrosso. *Inclassificáveis*. DVD. EMI/Canal Brasil, 2008.