

Ney Matogrosso:

performance visual, corpo e gênero em *Fala* e *O Vira* na ditadura

Carlos Augusto Pereira dos Santos Júnior¹ e Pedro Silva Marra²

Resumo

Este artigo analisa a performance vocal e corporal de Ney Matogrosso nas canções *Fala* e *O Vira*, lançadas em 1973 pelo grupo Secos & Molhados, no contexto da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A pesquisa parte das noções de "performance vocal" (Napolitano, 2001; Reily, 2022; Maia; Stankiewicz, 2015; Schroeder, 2010) e "performance corporal e visual" (Domenici, 2013; Gonçalves, 2004; Berger, 1977), propondo uma leitura que articula música, corpo e política a partir dos estudos de gênero e mídia. A análise foca na subversão de normas de gênero e sexualidade expressa nos gestos, na presença cênica e na voz andrógina de Ney Matogrosso, cuja estética performática desafiou os padrões heteronormativos vigentes durante o regime autoritário. Além disso, também se analisam as canções a partir de sua letra, melodia e pelas performances corporais encenadas por Ney à época. A abordagem, além de outros intuitos, busca compreender como tais elementos performáticos se constituíram como formas de resistência simbólica e estética frente à repressão do período, revelando o potencial político das expressões artísticas. A proposta se insere em um campo interdisciplinar, entre artes, comunicação e ciências humanas, contribuindo para os debates sobre gênero, visibilidade dissidente e os limites da censura durante a ditadura militar brasileira.

Palavras-chave

música; voz; corpo; Comunicação; performance.

¹ Pesquisador visitante na St Mary's University Twickenham London (Inglaterra - Capes Sanduíche). Doutorando em Comunicação no PPGCOM/UFF. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFOP, com mestrado sanduíche na Josef Pavol Safárik University in Kosice (Eslováquia). Jornalista pela UFOP. E-mail: augustojunior@id.uff.br.

² Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES e dos PPGCOM-UFOP e Poscom-UFES. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG. Graduação em Comunicação Social pela UFMG. Email: pedromarra@gmail.com.

Ney Matogrosso:

visual performance, body, and gender in *Fala* and *O Vira* under the dictatorship

Carlos Augusto Pereira dos Santos Júnior¹ e Pedro Silva Marra²

Abstract

This article analyzes Ney Matogrosso's vocal and bodily performance in the songs *Fala* and *O Vira*, released in 1973 by the band Secos & Molhados, within the context of the Brazilian military dictatorship (1964–1985). The research draws on the notions of “vocal performance” (Napolitano, 2001; Reily, 2022; Maia; Stankiewicz, 2015; Schroeder, 2010) and “bodily and visual performance” (Domenici, 2013; Gonçalves, 2004; Berger, 1977), proposing an analytical approach that articulates music, the body, and politics through the lens of gender and media studies. The focus lies on the subversion of gender and sexuality norms as expressed in Ney Matogrosso's gestures, stage presence, and androgynous voice, whose performative aesthetics challenged the heteronormative standards upheld by the authoritarian regime. In addition, the songs are also examined through their lyrics, melodies, and the bodily performances enacted by Ney at the time. Beyond other aims, the study seeks to understand how such performative elements constituted symbolic and aesthetic forms of resistance to the repression of that period, revealing the political potential of artistic expression. This proposal belongs to an interdisciplinary field that bridges the arts, communication, and the humanities, contributing to debates on gender, dissident visibility, and the limits of censorship during Brazil's military dictatorship.

Keywords

music; voice; body; Communication; performance.

¹ Pesquisador visitante na St Mary's University Twickenham London (Inglaterra - Capes Sanduíche). Doutorando em Comunicação no PPGCOM/UFF. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFOP, com mestrado sanduíche na Josef Pavol Safárik University in Kosice (Eslováquia). Jornalista pela UFOP. E-mail: augustojunior@id.uff.br.

² Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES e dos PPGCOM-UFOP e Poscom-UFES. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG. Graduação em Comunicação Social pela UFMG. Email: pedromarra@gmail.com.

Ney Matogrosso:

performance visual, cuerpo y género en *Fala* y *O Vira* durante la dictadura

Carlos Augusto Pereira dos Santos Júnior¹ e Pedro Silva Marra²

Resumen

Este artículo analiza la performance vocal y corporal de Ney Matogrosso en las canciones *Fala* y *O Vira*, publicadas en 1973 por el grupo Secos & Molhados, en el contexto de la dictadura militar brasileña, desarrollada entre 1964 y 1985. La investigación parte de las nociones de «performance vocal» (Napolitano, 2001; Reily, 2022; Maia; Stankiewicz, 2015; Schroeder, 2010) y «performance corporal y visual» (Domenici, 2013; Gonçalves, 2004; Berger, 1977), proponiendo una lectura que articula música, cuerpo y política desde los estudios de género y de los medios de comunicación. El análisis se centra en la subversión de las normas de género y sexualidad expresada mediante los gestos, la presencia escénica y la voz andrógina de Ney Matogrosso, cuya estética performática desafió los patrones heteronormativos vigentes durante el régimen autoritario. Asimismo, se examinan las canciones a partir de sus letras, melodías y performances corporales escenificadas por el artista en aquel período. Entre otros objetivos, el enfoque busca comprender cómo esos elementos performáticos se constituyeron en formas de resistencia simbólica y estética frente a la represión, revelando el potencial político de las expresiones artísticas. La propuesta se inscribe en un campo interdisciplinario situado entre las artes, la comunicación y las ciencias humanas, contribuyendo a los debates sobre género, visibilidad disidente y límites de la censura durante la dictadura militar brasileña.

Palabras clave

música; voz; cuerpo; Comunicación; performance.

¹ Pesquisador visitante na St Mary's University Twickenham London (Inglaterra - Capes Sanduíche). Doutorando em Comunicação no PPGCOM/UFF. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UFOP, com mestrado sanduíche na Josef Pavol Safárik University in Kosice (Eslováquia). Jornalista pela UFOP. E-mail: augustojunior@id.uff.br.

² Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES e dos PPGCOM-UFOP e Poscom-UFES. Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF e mestre em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFMG. Graduação em Comunicação Social pela UFMG. Email: pedromarra@gmail.com.

Considerado uma das cem maiores vozes brasileiras de todos os tempos, pela revista *Rolling Stone* (Rolling Stone, 2012) [1], Ney Matogrosso é uma figura emblemática quando se trata da interseção entre música, voz e corpo como veículos de expressão artística e sociopolítica. Sua presença de palco é marcada por uma performance ousada e provocativa, onde seu corpo se torna um meio para sua arte, o que tem desafiado, ao longo de tantos anos, normas de gênero e sexualidade. Com uma voz única e poderosa, Ney incorpora em suas performances uma fusão de elementos teatrais, dança e expressão corporal, o que cria um espetáculo carregado de significados.

A visualidade do corpo de Ney é central para sua proposta artística: ele transforma a carne em signo, tensionando os limites do masculino, do feminino e do decoro social, especialmente em contextos de repressão política. Esse aspecto é evidenciado também no filme *Homem com H*, dirigido por Esmir Filho (Homem [...], 2025), e no livro *Ney Matogrosso, a biografia* (2021) escrito pelo jornalista Júlio Maria, que traçam um retrato íntimo e simbólico do artista a partir de seu próprio corpo em cena, seus figurinos, seus gestos e sua relação com o olhar do outro. Em especial, o filme constrói, em camadas visuais e sonoras, uma narrativa que reforça o corpo como arquivo, resistência e poesia, elementos que Ney encarna ao longo de sua trajetória.

Durante o período da Ditadura militar no Brasil, Ney emergiu como um ícone de resistência ao utilizar sua arte como forma de protesto e liberação. Suas performances desafiavam as convenções sociais e políticas da época, transmitindo mensagens de contestação e liberdade através de sua música e de seu corpo em movimento. Nossa hipótese é a de que o corpo de Ney, de tal modo, parece ter assumido uma função como instrumento de expressão artística ao transformar-se em locus de luta e empoderamento: em sua performance musical o corpo aparece, para além de marcadores de sexo, gênero e sexualidade (Butler, 2017; Louro, 2008; Foucault, 1997; Rubin, 2017), e evidencia possibilidades de existências outras, que transcendem divisões entre o feminino e o masculino (Connell, 1995).

Como já afirmou em diversas ocasiões, Ney reivindica para si uma humanidade que transcende estas categorias em declarações como: “Eu fiquei dois anos sem ter meu nome publicado no *Jornal do Brasil* porque havia um editor que dizia que não publicava nome de travesti. Eu nunca fui um, nunca me considerei um travesti” (Canônico, 2017), ou, “eu gosto de ser do sexo masculino. Nunca quis ser mulher nem ocupar o lugar de mulher. Sou um homem que apenas não respeitou os limites, que transita com liberdade entre uma ponta e outra do espectro”; (2017) ou ainda: “Me enquadrar como ‘o gay’ seria muito confortável para o sistema. Que gay o caralho. Eu sou um ser humano, uma pessoa. O que eu faço com a minha sexualidade não é a coisa mais importante na minha vida” [2] (Canônico, 2017). Diferentemente de outros artistas, como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, que preferiam discursos

políticos mais explícitos e públicos, Ney liderou uma estética que transcendeu os limites da política partidária. Sua influência foi notável não somente na esfera musical, bem como culturalmente, ao catalisar uma transformação por meio de sua música e dos discursos políticos que seu corpo transmitia (Maria, 2021). Com o ingresso no Secos & Molhados em 1971, Ney tornou-se um componente fundamental na trajetória do grupo.

Em certa medida, justifica-se que as duas canções da banda Secos & Molhados sugerem uma subversão ao contexto do Regime Militar de 1964, sobremaneira quando normas relacionadas ao moralismo, nacionalismo e religiosidade passaram a ser desafiadas na época em que foram lançadas. Para tal, neste artigo, será conduzida uma análise aprofundada a partir de uma perspectiva da performance musical, considerando dois eixos distintos: a “performance vocal” (Napolitano, 2001; Reily, 2022; Maia; Stankiewicz, 2015; Schroeder, 2010, p. 177) e a “performance corporal” (Domenici, 2013; Gonçalves, 2004; Berger, 1977). No último caso, será dada atenção ao corpo do cantor, incluindo movimentos e expressões corpóreas na execução das músicas.

Performance musical, corpo e voz

A análise da performance musical, enquanto uma esfera conceitual dinâmica e catalisadora de abordagens para a compreensão da voz como elemento da expressão musical, implica, segundo estudiosos como Domenici (2013) e Gonçalves (2014), uma incursão na interseção entre corpo, música e política. Somente com a emergência do paradigma da “Nova Musicologia”, a performance musical adquiriu status de objeto de investigação em sua dimensão processual, corporificada e inserida no contexto das ciências sociais. Esse movimento epistemológico gerou, conforme Domenici (2013), uma desestabilização na concepção tradicional de performance, outrora preconizada no domínio musical, o que facultou ao intérprete uma margem de escape, ainda que parcial, da autoridade textual e normativa:

A crise da autoridade trouxe uma crise para a performance. O *performer* perdeu a zona de conforto de um agir abonado por outrem. O abalo nas estruturas que sustentam a ética modernista da performance gerou incertezas sobre as relações compositor-obra-intérprete, notadamente devido aos questionamentos sobre o texto como sinônimo para a obra musical e reificação das intenções do compositor. Com esse respeito, nota-se uma tendência recente em reconhecer a importância de performances e gravações, ainda que sua relação com o que se denomina obra musical permaneça indefinida e não teorizada (Domenici, 2013, p. 77, grifo do autor).

Nessa perspectiva, ao se debruçar sobre a performance como um limiar que demarca o fim de uma representação considerada ideal e o surgimento de outras

concepções de arte e práticas artísticas, Gonçalves (2004, p. 77) salienta que "a performance só foi verdadeiramente reconhecida como expressão artística autônoma na década de 70". Durante esse período, a incorporação do corpo visivelmente na arte se deu a partir de uma ideia da corporalidade como instigadora de novos significados, que tinha por finalidade romper com a fugacidade das apresentações e a mera reiteração de conceitos preexistentes (Gonçalves, 2004). Tal fenômeno, como aponta Goldberg (1996), provocou uma mudança radical no panorama artístico, o que culminou no desenvolvimento do que hoje é conhecido como arte conceitual, caracterizada como "uma arte de ideias, mais do que de produtos. Uma arte não sujeita a lógicas comerciais" (Goldberg, 1996, p. 7). Com base nisso, a compreensão da corporalidade tornou-se ainda mais complexa, haja vista que, a partir desse momento, "o corpo passou a ser um dos nós de uma rede de fluxos que nos constitui como narrativa" (Gonçalves, 2004, p. 85). O corpo visual foi visto, assim, como um espaço de comunicação intrínseco, que constantemente gera significados à medida que ainda engendra em determinado espaço e tempo sua performance.

Seguindo essa perspectiva, Berger (1977, p. 132) salienta que o corpo não é meramente "um elemento passivo, formado durante o processo de emissão, transmissão ou recepção, mas se configura no próprio ato de comunicar". Isto significa dizer que o corpo contribui com a produção de sentidos para interpretação e codificação das mensagens por parte do espectador, haja vista que "sem o corpo sonoro, a comunicação se interrompe e a música se silencia" (Domenici, 2013, p. 85). Com isso, entende-se que, embora a música não esteja exclusivamente associada ao corpo – mas também aos instrumentos, à sua melodia, à composição linguística – o aspecto comunicativo e performático da música perde, em alguma medida, sua essência na ausência visível do corpo.

Logo, é crucial revisitar o contexto sociopolítico do Brasil durante a ditadura militar de 1964 e refletir sobre as questões de gênero e sexualidade neste período antes de mergulhar na análise da performance musical de Ney Matogrosso e na compreensão da interação entre corpo, voz e comunicação. Esse período é fundamental para que se entenda o momento em que o grupo musical Secos & Molhados emergiu como uma das principais bandas nacionais do período e alcançou reconhecimento no cenário fonográfico da época. Além disso, é crucial ressaltar como essa influência se estendeu para além da música, impactando o surgimento de novos gêneros, como o rock brasileiro dos anos 80, e inspirando novas gerações de bandas *underground* que desafiavam os paradigmas da Música Popular Brasileira (MPB).

Censura à música e a corpos dissidentes no Brasil

O período que marca a Ditadura Militar no Brasil (1964–1985) perdurou ao todo 21 anos e abrangeu consecutivas práticas de perseguição, censura e silenciamento

contra artistas brasileiros. Liderado pelo alto escalão do Exército, após o Golpe de Estado contra o governo de João Goulart, o Regime Militar vetou canções como *Cálice* (1978) e *Apesar de você* (1978), de Chico Buarque, e *Que as crianças cantem livres* (1973), escrita e interpretada por Taiguara Chalar da Silva, cantor uruguaio radicado no Brasil. Outros nomes consagrados da MPB também tiveram suas músicas censuradas. Até mesmo cantores considerados cafonas [3] como Waldik Soriano, Odair José, Luiz Ayrão e Dom & Ravel sofreram censura por cantarem músicas que fugiam da moral e dos bons costumes postulados pelos militares (Craveiro; Neto; Costa, 2017, p. 3). Isso demonstra o que Maia e Stankiewicz trataram de considerar como as plurissificações musicais, ou seja, como “as canções evocadas na época da Ditadura Militar, de certa forma, respondiam às exigências de uma sociedade impelida pela repressão, pela censura e pelo medo” (Maia, Stankiewicz, 2015, p. 2).

Sob uma perspectiva histórica, Boulos (2013, p. 209) recorda que “a primeira manifestação de protesto dos artistas nacionais ao regime militar foi o lendário *Show Opinião* [4], estreado em 11 de dezembro de 1964 como resposta aos atentados da ditadura. Como explicam Craveiro, Neto e Costa (2017), as apresentações tinham como principal “objetivo evidenciar à população o cenário político, (...) e este papel coube aos artistas que contribuíram com a música, peças de teatro, filmes, na literatura, encontrando diversas formas de informar a população” (Craveiro, Neto, Costa, 2017, p. 3). Ou seja, neste ambiente fecundo de produção musical, o objetivo não era apenas que a música fosse ouvida. Para Napolitano (2002, p. 8), a música era uma forma de pensar, de gerar reflexão coletiva.

Neste sentido, as canções de resistência ao regime de 64 transformaram-se em um veículo que ia além da estética visual e sonora e ajudava a pensar a sociedade e o futuro de um país infestado pelo ódio e pela perseguição. Apesar de artistas de diversos gêneros musicais terem enfrentado os rigores da repressão, o segmento de intérpretes e compositores associados àquilo que, à época, se convencionou chamar de Música Popular Brasileira (MPB) – um campo específico da canção urbana, de base autoral, ligado aos festivais de música, aos grandes compositores-intérpretes e às gravadoras de então – converteu-se em um dos principais alvos da censura.

Dessa forma, quando aqui se utiliza o termo MPB, não se está falando da totalidade da música popular feita no Brasil, mas de um recorte histórico-estético que inclui nomes como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, entre outros, cuja produção se tornou emblemática na disputa simbólica em torno do regime. Um exemplo é Caetano Veloso, líder e expoente do Movimento Tropicália (1967-1969), que foi proibido de interpretar *Vaca Profana* (1984), considerada pelos avaliadores do regime como uma canção que transgredia os padrões morais e os valores tradicionais da sociedade brasileira. Mesmo a suavidade das melodias de Milton Nascimento não escapou da desaprovação dos censores, como bem destacado por Napolitano (2001). Além disso, como aponta Ulhôa (2014, p. 80), “MPB, uma rubrica

incorporada pela indústria musical para se referir a um segmento do mercado, reflete uma prática e uma concepção por um lado contraditória – popular mas não comercial” e que “por outro excludente, nem toda música popular feita e consumida por brasileiros é brasileira” (2014, p. 80).

Diversos outros artistas, incluindo Elis Regina, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, o grupo Kid Abelha, Raul Seixas, Toquinho e Torquato Neto, enfrentaram a censura tanto em apresentações ao vivo quanto no lançamento de suas músicas. Chico Buarque foi um dos mais afetados, com mais de dez composições proibidas pela comissão censora na época. Um dos casos foi a censura de *Cálice*, escrita em parceria com Gilberto Gil, em maio de 1973. Nesta canção, o uso de jogos de palavras e metáforas sugeria, de forma velada, a ideia de “cale-se”, o que refletiu o clima de silenciamento imposto à população durante o período militar. Como observou Gerodetti (2012), ao longo da música, Chico Buarque e Gilberto Gil empregaram uma série de trocadilhos e metáforas para transmitir sua mensagem.

Decerto, em tempos de repressão e de censura, qualquer expressão artística torna-se um sinal de perigo para a ordem vigente, e o próprio corpo do artista passa a ser construído como um corpo perigoso, que ameaça essa ordem. Em 1982, conforme explicam Quinalha (2017) e Trevisan (1978), Ney Matogrosso gravou uma versão ousada da canção *Johnny B. Goode* [5], mas logo enfrentou a censura que proibiu sua execução nas rádios. A cena do clipe, onde dois homens se beijavam, foi considerada intolerável pela mentalidade autoritária que prevalecia na época, especialmente devido à postura provocativa do cantor. Essa proibição reflete o contexto da ditadura, onde a censura controlava rigidamente a expressão artística e visual, especialmente quando envolvia representações consideradas transgressoras, como a liberdade de expressão do corpo.

Ney Matogrosso já havia sido alvo de atenção por suas performances ousadas desde os tempos do Secos & Molhados, onde sua voz aguda de contratenor e sua dança, consideradas “femininas” pelos padrões da época, geravam tanto apreensão quanto curiosidade no público (Quinalha, 2017). Por outro lado, a irritação em relação ao corpo de Ney não advinha apenas dos militares, mas também atraiu parte da sociedade que compactuava com tais padrões, de tal maneira que, em novembro de 1978, uma carta [6] (Documentos revelados, online, 2015), endereçada pelo advogado Alcides Barbosa da Cunha, com ameaças à performance de Ney, foi enviada ao Ministro da Justiça.

3.1 “Eu só vou falar na hora de falar”

A música *Fala* – composta por João Ricardo, membro do Secos & Molhados, em parceria com a musicista Heloísa Orosco Borges da Fonseca, mais conhecida como Luli, da dupla com Lucina – única do álbum *Secos & Molhados* que recebeu arranjo de Zé Rodrix, executada em piano, contrabaixo, bateria e pandeiro, é interpretada por Ney Matogrosso. Esta canção pode evocar nos ouvintes uma sensação de amor,

delicadeza, sentimentalismo e, até mesmo, tristeza. Na letra da música, o eu lírico adota uma postura passiva, resignando-se a ouvir o que o outro tem a dizer. Demonstrando uma incapacidade de suportar a espera pelo pronunciamento do interlocutor, são feitos repetidos pedidos, quase como súplicas, para que o outro se expresse, criando um efeito de urgência que ressoa ao longo do refrão:

Eu não sei dizer, nada por dizer
Então, eu escuto
Se você disser tudo o que quiser
Então, eu escuto

Se eu não entender, não vou responder
Então, eu escuto
Eu só vou falar na hora de falar
Então, eu escuto

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá...
Fala

Na canção, especialmente em sua estrutura melódica, nota-se a presença de instrumentos como naipes de cordas (violinos e viola) e o sintetizador Moog, que gradualmente ampliam a "massa sonora" até o desfecho da faixa. Segundo Zan (2015), essa composição parece transportar o ouvinte para o universo das produções musicais românticas, evocando a sensação de poemas de amor harmonizados. No entanto, o contexto de produção da música adiciona outras complexidades, sobremaneira quando se relevam suas dimensões políticas.

Como é sabido, durante a ditadura, o corpo se tornou um dos principais alvos da repressão. Muitas vezes, ele foi o foco central da tortura e alvo de violência extrema como forma de reprimir protestos, chegando até mesmo à perda de vidas [7] (Comissão da Verdade da PUC/SP, [2017]) daqueles que desafiavam o regime. Nesse contexto, o corpo do artista em *Fala* pode ser interpretado como o sobrevivente que enfrenta o interrogatório, exigindo respostas e resistindo até o momento oportuno para se render. Essa análise lança luz sobre a forma como a voz de Ney Matogrosso dá vida à letra escrita por João Ricardo, personificando um indivíduo com uma voz delicada, mas poderosa, que confere significado às canções mesmo quando o eu lírico não está claramente definido. Dada a natureza da letra da música, ela poderia ser interpretada como a expressão de uma pessoa de qualquer gênero, interpelando pela voz, pela expressão do outro.

Apesar de no fonograma musical o corpo do intérprete não ser visível, Zumthor (1997) sustenta a ideia de que a performance musical é sempre um endereçamento de conexão entre intérprete e ouvinte. "O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato" (Zumthor, 1997, p. 204). Nesse sentido, a interpretação de Ney Matogrosso em *Fala* oferece um exemplo vívido dessa conexão. Embora seu corpo não esteja completamente

visível ao ouvinte durante a execução da música, exceto em apresentações ao vivo, seu estilo único de interpretação, rico em expressão física e emocional, confere vida e corporalidade à melodia. As tecnologias de produção fonográfica inscrevem em áudio o corpo do cantor no disco o que possibilita sua manifestação tangível da música, ao envolver o espectador em um contato íntimo e profundo com a obra por meio do elemento sonoro. Se a crítica cinematográfica feminista Mary Ann Doane (2018) diz, a respeito do cinema, que toda voz aponta para um corpo no filme, nos permitimos aqui generalizar esta afirmação para a fonografia.

Para Schroeder (2010, p. 171), a presença do corpo nas canções vai além da simples exposição física, conforme argumenta que “a transubstanciação dessa exposição própria do corpo em linguagem musical permite a apreensão, porque fornece indícios fortes da sua presença, dessa corporalidade, mesmo na forma de gravação, sem a presença visual do corpo”. Feito um paralelo com a repressão política da ditadura, essa manifestação do corpo na música representa a resistência individual, e ainda pode ser vista como um apelo coletivo, uma convocação para que a população se manifeste e para que aqueles perseguidos pela ditadura encontrem sua voz e sua força para resistir e lutar pelos seus direitos e liberdade.

Nesse contexto, ao se analisar a música *Fala*, pode-se perceber essa transubstanciação do corpo em uma voz que carrega uma carga emocional e uma expressividade que conecta o ouvinte diretamente à sua presença física. Os timbres, inflexões e nuances vocais de Ney produzem uma forte sensação de corporalidade e, ao mesmo tempo, modulam o sentido da canção, fazendo com que a voz intensifique, desloque ou gere ambiguidades de emoções e intenções. Essa constatação pode advir tanto da inserção de uma sonoridade mais melancólica na música, que inicialmente tinha uma proposta mais energética e menos nostálgica, quanto dos glissandos utilizados na transição da estrofe para o refrão. Os glissandos, pela tensão tonal que introduzem a partir da transição contínua entre notas, adicionam uma qualidade expressiva à música e criam transições melódicas suaves que conferem drama e ênfase a uma frase musical.

Além disso, no trecho da canção em que Ney canta “Eu só vou falar na hora de falar”, emerge uma complexa interação entre o corpo interrogado, evocando a coerção durante a ditadura, e o corpo pessoal de Ney, marcado pelas experiências de violência homofóbica paterna na infância. Esse verso também pode ser interpretado à luz da biografia de Ney, sugerindo que é na música e nas artes que esse corpo encontra voz e liberdade para se expressar plenamente, sem restrições ou opressões. Dessa forma, Ney parece estabelecer a condição de falar apenas quando desejar, desafiando o silêncio ao qual o eu lírico paradoxalmente parece se submeter, e resistindo às tentativas de ser calado.

“Vira homem, Vira lobisomem”

Na canção *O Vira*, outra faixa do álbum *Secos & Molhados* lançado em 1973, além da rica polissemia da letra, destaca-se o tom de comicidade na voz de Ney Matogrosso, uma característica ausente em *Fala*. No entanto, mesmo apresentando esse viés humorístico, *O Vira* não deixou de conter elementos de resistência ao conservadorismo moral durante a ditadura. Durante sua performance, Ney assume um corpo peculiar, que pode ser descrito como estranho, desengonçado, quase homem, um pouco animal (Godoi, 2019). Seus gestos, incluindo rebolado, maquiagem extravagante e uma dança descoordenada, lembram performances teatrais, circenses e de picadeiro, talvez herdadas da época em que Ney se aventurou como ator, conforme lembrado por Julio Maria (2021).

Segundo Bakhtin (2008), o humor não se limita a reproduzir estereótipos sociais ou normas aceitas. Ele serve como uma forma de subverter a ordem estabelecida. Assim, a abordagem cômica de Ney Matogrosso pode ser vista, no caso de “O Vira”, como uma forma de desafiar as convenções sociais e explorar novas possibilidades de expressão artística, ao reivindicar a existência de outros corpos que não apenas os considerados normais, humanos e psicologicamente adequados. Um corpo, então, que transita entre a humanidade e a animalidade. Uma corporalidade que está para além das convenções sociais do que é ser humano e do que é correto. Um corpo que vai ao encontro da natureza, de um jeito mais próximo da criação.

Para o contexto da ditadura militar no Brasil de 1964, a música *O Vira* pode ser considerada um desafio direto às ideologias morais da família tradicional brasileira. Durante a performance da canção, Ney Matogrosso utiliza sua gestualidade e movimentos corporais para ressignificar as palavras da letra, deslocando significados e desafiando interpretações sociais consolidadas. Por exemplo, versos como “vira homem, vira lobisomem” ou “lá no fundo azul, na noite da floresta, a lua iluminou a dança, a roda, a festa” adquirem novas camadas de sentido por meio da expressão física do artista e do corpo, em seu sentido visual, que aglomera vestuários e elementos considerados femininos e masculinos de acordo com as normas da moralidade social. Na dança, os movimentos são saltitantes, com muito rebolado, olhos arregalados, remexidos, contornos na cintura, mas ao mesmo tempo é um corpo delgado, musculoso e peludo que performa a música:

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 Homem

O modo não convencional de performance adotado por Ney Matogrosso em *O Vira*, também na perspectiva de Godoi (2019), desafiou as normas sociais e estabeleceu uma ruptura com o pensamento da ordem de poder vigente durante a ditadura. Isso aconteceu, por óbvio, ao se subverterem as convenções estabelecidas sobre sexo, gênero e sexualidade por meio de uma performance que tinha potencial o corpo, a voz e a dimensão política da mensagem artística. Ney inseriu, assim, uma mensagem potencialmente subversiva na memória social, ao questionar em sua corporalidade e no timbre de uma voz masculina suave as normas e valores vigentes na sociedade da época. Sua performance musical, forjada desde o início de sua carreira na banda Secos & Molhados, é composta por uma série de elementos que borram e até explodem tais convenções.

Sua voz de contratenor, classificação que designa uma voz masculina que canta na região de contralto, mezzo-soprano ou mesmo soprano, frequentemente por meio do falsete, aproximando-se em tessitura das vozes femininas (Crus; GHanayama, 2004), capaz de alcançar notas bastante agudas, já é uma marca dessa quebra e trânsito livre entre sexos e gêneros: trata-se de um registro em que uma voz masculina atua numa faixa de tessitura e de timbres convencionalmente atribuída às vozes femininas. Além de sua voz, o cantor apresenta um corpo muito masculino que constantemente apresenta seminu, coberto apenas por vestimentas e adereços femininos, como saias, tangas, tiaras, penas e brincos. A maquiagem utilizada nos Secos&Molhados era pesada, com o rosto pintado em fundo branco e detalhes negros em torno dos olhos e lábios que lhe conferiam um aspecto animalesco. Finalmente, a dança em palco de Ney é sensual e sexual, com rebolados e mão na cintura animados por movimentos vigorosos e potentes, o que novamente transita livremente entre elementos tidos comumente como masculinos e femininos.

Tais elementos permitem aproximar as performances musicais de Ney daquilo que a ensaísta e crítica feminista Camille Paglia (2014, p. 90) chamou de suspensão desnorteadora de gênero. A autora cunha a expressão para compreender as formas como a performance de outro cantor – o britânico, David Bowie, contemporâneo de Matogrosso – também borrava e transitava livremente entre caracteres de sexo, gênero e sexualidade. As performances de Bowie em personagens como Ziggy Stardust, Halloween Jack, ou o Thin White Duke misturavam elementos corporais, de figurino, maquiagem e de movimentação que suspendiam e explodiam distinções de sexo, gênero e sexualidade. O icônico Ziggy Stardust, cunhado por David em sua fase Glam Rock, era um ser alienígena que borrava marcações de gênero e bissexual que se tornou uma estrela do rock:

Visualmente, seja no clipe ou em apresentações ao vivo, o personagem

possui cabelo *mullet* vermelho e veste-se com uma roupa bastante chamativa e sexualizada que, em sociedades marcadamente conservadoras, seriam usadas apenas por mulheres de tendência sexual mais liberta. Além disso, usava em volta de seus olhos, uma pesada maquiagem preta, no entanto, via-se um homem em trajes e com atitudes teoricamente femininas (César, 2020, p. 119).

Nas performances musicais de David, como colocada em um verso de seu hit *Rebel Rebel*, tudo funcionava de maneira que o espectador “não tem certeza se você é um garoto ou uma menina”. Uma entrevista dada pelo cantor à televisão, no início da década de 1970 nos dá uma dimensão desta quebra e abandono de padrões e identidades de sexo, gênero e sexualidade. Ainda assumindo a persona de Ziggy Stardust, Bowie é questionado pelo entrevistador acerca dos sapatos plataforma que vestia: “São sapatos de homem ou de mulher, ou são sapatos de bissexuais?” O cantor então responde: “São sapatos-sapato, seu bobinho”. A plateia e David riem e deixam o entrevistador com uma feição desconcertada (PRIME VIDEO CANADA, 2023).

Uma declaração de Ney ao jornal Folha de São Paulo caminha no mesmo sentido da resposta de Bowie à entrevista concedida à TV. Perguntado sobre como sua sexualidade se misturava com sua arte, Matogrosso responde: “Nunca respeitei essa questão de masculino e feminino porque queria transitar com liberdade, embora sempre tenha dito que sou do sexo masculino e gosto. Tenho peito cabeludo e gosto, tenho pau e gosto. Mas isso não me impede de transitar” (Folha de S. Paulo, 2017, online). O que está em jogo, portanto, nas performances musicais tanto de Bowie quanto de Ney é uma recusa à fixidez que identidades de sexo, gênero ou de sexualidade engendram.

No caso de Ney Matogrosso, a performance vocal e corporal explode essas categorias, que não lhe interessam enquanto identidades fixas, pois apenas limitam suas possibilidades de transitar entre diferentes marcações de gênero e sexualidade. Não se trata, portanto de uma androginia, que encapsularia em um único corpo caracteres masculinos e femininos; nem de uma não-binaridade ou fluidez de gênero, que forjariam em uma nova identidade social, cultural e economicamente construída a partir de novos caracteres de sexo e gênero, mas que ainda assim representa uma fixação. Ambos os cantores não recusam as categorias que a biologia lhes impôs; mas afirmam a possibilidade de que podem passar de uma a outra a fim de tornar-se uma ou outra de acordo com a situação ou o desejo, apesar destas imposições aparentemente naturais.

Ney e Bowie, portanto, fazem um trabalho de jogar fora as distinções e categorias de sexo, gênero e sexualidade porque elas não lhes servem mais, porque parecem não ser mais adequadas a uma modernidade caracterizada pela rapidez e fluidez, porque elas lhes aprisionam e cerceiam suas possibilidades criativas. Talvez, por isso, Bowie procure frequentemente personas alienígenas e Ney se maquie de forma animalesca. Ambos os cantores estão interessados em formas de existência

que escapam ao modelo de sujeito racional, masculino, heterossexual e claramente separado da natureza, tal como consolidado pela cultura ocidental moderna. Em suas performances, experimentam corporalidades e sexualidades dissidentes. Identificações com figuras animais, míticas ou elementais, modelos não humanos ou além do humano, lhes permitem tensionar esse ideal de humanidade e apontar para outras maneiras de ser corpo, desejo e sujeito no mundo.

É nisso que reside a potência política das performances desses artistas: dar a ver novas formas de existência que se recusam à fixação e explicações prévias; que estão abertas a um incessante devir que se adequa constantemente às necessidades, demandas e desejos trazidas pelo fluir do tempo. “O tempo pode me mudar, mas você não pode determinar o tempo”, nas palavras de Bowie em *Changes* (1971); ou “Tuas ideias não correspondem aos fatos, e o tempo não para”, nas palavras de Cazuza em *O tempo não para* (1988), canção que Ney tantas vezes entoou. Assim, a posição destes artistas que emergem no início da década de 1970 remetem a um outro tempo das políticas de gênero, sexo e sexualidade: uma época na qual fazia mais sentido se livrar dessas categorias do que fazê-las proliferar, tendência que se hegemoniza hoje.

Nesse sentido, torna-se evidente que os corpos são mais do que simples objetos físicos; são também portadores de significados políticos intrincados, como aponta César (2020). Esses significados não se limitam apenas à expressão de ideologias, mas se estendem à capacidade dos corpos de influenciar os sistemas políticos vigentes, especialmente no contexto dos sistemas sexuais que regulam o que é considerado aceitável ou não. Em outras palavras, além de ser interpretada como uma peça cômica, a música também foi percebida como uma ameaça potencial à heterossexualidade devido à sua subversão das normas de gênero e sexualidade estabelecidas socialmente. Essa dualidade revela a complexidade das dinâmicas sociais e culturais presentes na produção e na recepção de obras artísticas durante períodos de repressão política, como foi o caso da ditadura militar no Brasil.

Vale destacar que as produções musicais do primeiro álbum do *Secos & Molhados* revelam um discurso de protesto subliminar, tanto na melodia das canções quanto no corpo e na modulação da voz de Ney. Por meio de sua performance desconcertante na televisão, Ney Matogrosso questionava a seriedade dos indivíduos que se consideravam conservadores, mas também a hipocrisia da sociedade que os aceitava. De maneira simbólica, ele expunha como, por trás das fachadas da moralidade pública, muitos desses indivíduos se transformavam, como lobisomens, revelando sua verdadeira sexualidade no sigilo e na privacidade. Notavelmente, essa mensagem foi expressa nos movimentos corporais ousados do artista, da extravagância das maquiagens, dos gestos que ecoam temas animalistas e da indumentária da banda.

Considerações finais

Ao refletir sobre o período da ditadura militar no Brasil, torna-se claro que a voz e o corpo de Ney Matogrosso se tornaram um espaço discursivo para expressar formas de protesto político, especialmente através da mídia. Tanto em performances como *Fala* quanto em músicas como *O Vira*, Ney desafiou as normas de gênero e sexualidade estabelecidas, subvertendo características socialmente atribuídas ao feminino e ao masculino. Como observado por Rainho (2014), durante esse período, as roupas, acessórios, penteados e até mesmo as posturas corporais dos artistas desempenharam um papel crucial na construção de suas imagens, às vezes até levando-os ao exílio político, como ocorreu com Caetano Veloso. Essa abordagem desafiadora de Ney Matogrosso na mídia contribuiu significativamente para a expressão de resistência política em um momento de repressão e censura.

Neste sentido, destaca-se que são fundamentais novos estudos para se compreender a relação entre o corpo, a música e os sentidos que ambos, em conjunto, reverberam no contexto social, político e história da sociedade. Pensar a performance corporal e musical de Ney, portanto, neste cenário de retrocesso, silenciamento e perseguição, foi apenas um dos modos de compreender como a música influenciou a atuação do corpo e como o uso do corpo deu sentido às canções.

Trata-se de pensar como Godoi (2019), quando diz que a poética performática de Ney Matogrosso gerava potencialmente um “atravessamento sensível capaz de promover questionamentos sobre as liberdades dos corpos e das sexualidades, que já estavam apresentadas na sociedade por outros meios” (Godoi, 2019, p. 18). O grupo Secos & Molhados, assim, com a figura central de Ney, contribuiu para a cena musical brasileira e passou a se inserir de forma intrínseca nos movimentos sociais e culturais da década de 1970, o que refletiu as transformações e contestações da sociedade brasileira durante o período da ditadura militar. Suas letras provocativas e performances ousadas, para além de situar as discussões de sexo gênero e sexualidade na virada da década de 1960 para a de 1970, ecoaram como uma voz de resistência, conectando-se de maneira profunda com os anseios e desafios enfrentados pela sociedade durante os anos em que perdurou o Regime Militar iniciado em 1964, cujos efeitos ainda, infelizmente, reverberam no Brasil em pleno século XXI.

Notas

[1] Na edição de aniversário de seis anos da *Rolling Stone Brasil* em 2012, a revista apresentou as 100 maiores vozes da história da música brasileira e mundial, elaboradas por um grupo de 60 especialistas, incluindo Ney Matogrosso.

[2] Esta entrevista provocou um debate sobre gênero e sexualidade no país, sobretudo por contestar algumas posições contemporâneas a respeito das discussões sobre o tema. Alguns artistas da nova geração, como Johnny Hooker, que militam a respeito dessa questão, vieram a público e posicionaram-se contrariamente às colocações de Ney Matogrosso.

[3] É preciso destacar que este artigo utiliza o adjetivo “cafona” para se referir ao que a sociedade considerava, em termos gerais, fora de moda, brega ou ultrapassado, sem pretender qualquer juízo de valor aos cantores em questão.

[4] O “Show Opinião” foi produzido logo após o golpe militar de 1964, tematizando questões sociais e políticas do Brasil, sendo apontado em muitos estudos como a primeira reação ao golpe.

[5] A música em sua versão em português pode ser acessada na íntegra no Spotify (Jonny [...], 1982).

[6] Na carta, o advogado reclama da performance de Ney Matogrosso em um programa de televisão. Além disso, o texto endereçado ao Ministro da Justiça também contém ameaças e perseguições ao cantor.

[7] A Comissão Nacional da Verdade identificou 191 mortos por resistência à ditadura, 210 desaparecidos e 33 corpos foram localizados, totalizando 434 militantes mortos e desaparecidos.

Artigo submetido em 07/08/2025 e aceito em 04/03/2026.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BERGER, R. **Arte e comunicação**. São Paulo, Editora Paulinas, 1977.

BOULOS, A. **História e Sociedade & cidadania**: 3º ano. São Paulo, São Paulo, Editora FTD, 2013.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

O TEMPO não para. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. O tempo não para – Ao vivo. Intérprete: Cazuzza. Rio de Janeiro: Philips, 1988, 1 álbum, faixa 1.

CESAR, G. M. Platão e Bowie: leituras sobre os corpos andróginos. **Revista do Instituto de Ciências Humanas**, v. 16, n. 24, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/4xMbsn1>. Acesso em: 23. jan. 2023.

CHANGES. Intérprete: David Bowie. In: HUNKY DORY. Intérprete: David Bowie. Londres: RCA Records, 1971, 1 álbum, faixa 1 (3 min 37 s).

COMISSÃO DA VERDADE DA PUC/SP. Mortos e desaparecidos – contextualização. In: **Relatório Final**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, [2017]. Disponível em: <https://shre.ink/ti8C>. Acesso em: 26 mar. 2024.

CONNEL, R. **Masculinities**. Inglaterra, Editora Cambridge: Polity Press, 1995.

CRAVEIRO, D.; NETO, R.; COSTA, R. Música e censura durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). SEMINÁRIO FORMAÇÃO DOCENTE: INTERSECÇÃO ENTRE UNIVERSIDADE E ESCOLA. In: **Anais [...]**, [s. l.] , v. 1, n. 01, p. 193-201, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/43NTYZN>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CRUZ, T. L. B.; GAMA, A. C. C.; HANAYAMA, E. M. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. **Revista CEFAC**, v. 6, n. 4, p. 423-431, 2004. Acesso em: 3 mar. 2026.

DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2018, p. 371-387.

DOCUMENTOS REVELADOS. **Homofobia no tempo da ditadura atinge o cantor Ney Matogrosso**. Disponível em: <https://encurtador.com.br/uOKRF>. Acesso em: 22 jan. 2023.

DOMENICI, C. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. **Interfaces** [Online], v. 18, 2013, p. 76-95. Disponível em: <https://bit.ly/4y3bO99> . Acesso em: 23 jan. 2023.

FOLHA DE S. PAULO. **“Que gay, o caralho. Eu sou um ser humano”, diz Ney Matogrosso**. Folha de S. Paulo, 17 set. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902472-que-gay-o-caralho-eu-sou-um-ser-humano-diz-ney-matogrosso.shtml>. Acesso em: 24 jul. 2025.

GERODETTI, A. **As canções de Chico Buarque no contexto da ditadura militar brasileira**. Online, 2012. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/as-cancoes-de-chico-buarque-no-contexto-da-ditadura-militar/>. Acesso em: 05 abr. 2023.

GODOI, R. O cômico na performance artística de Ney Matogrosso. **Arquivos Do CMD**, v. 7, n. 2, p. 12-26, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/cmd.v8i2.31149>. Acesso em: 20 abr. 2023.

GOLDBERG, R. **Performance art: desde el futurismo hasta el present**. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

GONÇALVES, F. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. **Logos**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 76-95, jan. 2015. ISSN 1982-2391. Disponível em: <https://shre.ink/ti84> Acesso em: 23 jan. 2023.

HOMEM com H. Direção: Esmir Filho. [Brasil]: Paris Entretenimento, 2025. 1 vídeo (2h 10 min). Plataforma de streaming: Prime Vídeo. Disponível em: <https://bit.ly/4vBYm9P> Acesso em: 05 jul. 2026.

JONNY pirou (Johnny Be Good). Intérprete: Ney Matogrosso. In: MATOGROSSO. Intérprete: Ney Matogrosso. [S. l.], [s. n.], 1982, 1 álbum, faixa 7 (3 min e 34 seg). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7h1xQRLDo6gCYv4QdBRofc>. Acesso em: 05 jul. 2026.

LOURO, G. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAIA, A. STANKIENWICZ, M. **A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão**. 2015. 13 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2015. Disponível em: <https://shre.ink/ti8i>. Acesso em: 28 dez. 2022.

MARIA, J. **Ney Matogrosso: a biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NAPOLITANO, M. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

NAPOLITANO, M. **História & música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAGLIA, C. Teatro de Gênero: David Bowie no apogeu da revolução sexual. In: **David Bowie é o assunto**. São Paulo: Cossac Naify, 2014.

QUINALHA, R. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/4gZRCio>. Acesso em: 2024-05-05.

RAINHO, M. Caetano Veloso: corpo, roupa e música desafiando a ditadura militar no Brasil. **Rev. bras. psicanál.**, São Paulo, v. 48, n. 3, p. 127-139, set. 2014. Disponível em <https://shre.ink/ti8G>. Acesso em: 23 jan. 2023.

REILY, S. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura**, v. 9, p. 1, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/4ydsOcM>. Acesso em: 28 dez. 2022.

ROLLING STONE. **As 100 maiores vozes da música brasileira**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/100-maiores-vozes-da-musica-brasileira>. Acesso em: 8 jan. 2024.

SCHROEDER, J. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. **Per Musi** [online]. 2010, n. 22, pp. 167-180. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992010000200014>. Acesso em: 07 jul. 2026.

TREVISAN, J. Demissão, processo, perseguições. Mas qual é o crime de Celso Curi. **Lampião da Esquina**, n. o, abril de 1978, p. 6.

ULHÔA, M. T. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Revista de Debates**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 80-101, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4215/3833> . Acesso em: 3 mar. 2026.

VACA profana. Intérprete: Gal Costa. In: PROFANA. Intérprete: Gal Costa. [S. l.], BMG, 1984, 1 álbum, faixa 1 (4 min e 44 seg). Disponível em: <https://bit.ly/4wsORKy> Acesso em: 05 jul. 2026.

YOUTUBE. **They're shoe-shoes**, silly. Disponível em: <<https://shre.ink/ti8t>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ZAN, J. 2015. Secos & Molhados: Metáfora, Ambivalência E Performance. **ArtCultura**, v. 15, n. 27. Disponível em: <https://shre.ink/ti8M>. Acesso em: 31 dez. 2022.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.