



Juliana Freire Gutmann

Jorge Cardoso Filho

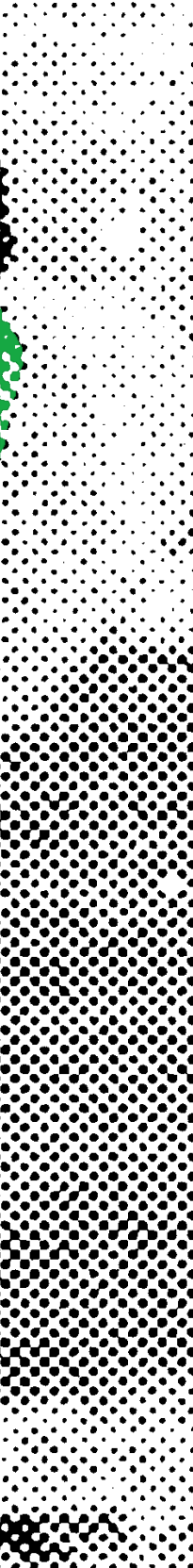
PERFORMANCES

EM CONTEXTOS

MIDIÁTICOS

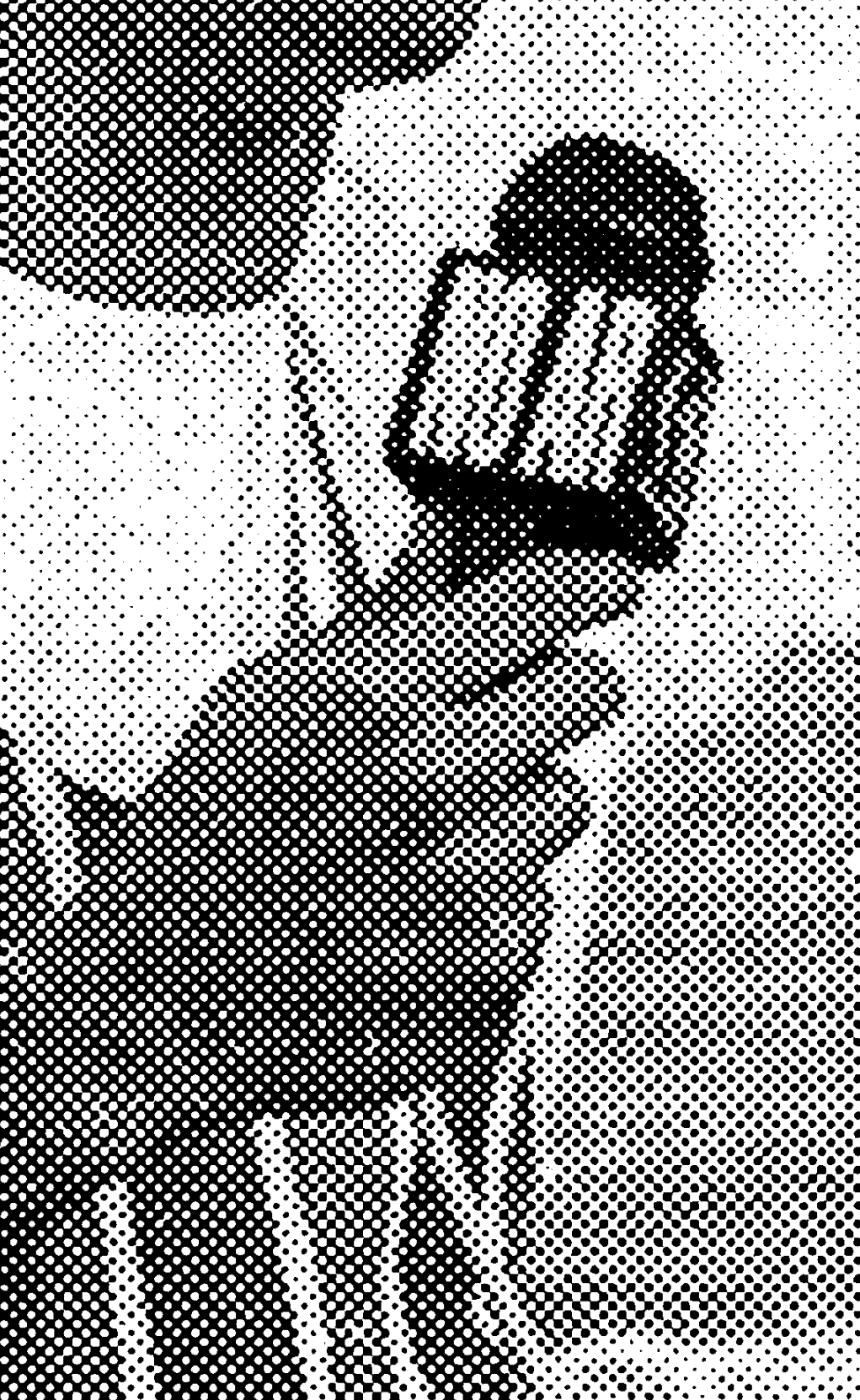
MTV BR & ROCK SSA





Ler *Performances em Contextos Midiáticos* foi um ato de adentrar memórias afetivas da época em que vivi em Salvador na primeira década dos anos 2000. Tal como descrito no livro, éramos movidos por doses de rock no bar Calypso e visadas da cena musical que ganhava visibilidade na MTV Brasil. Achávamo-nos periféricos, não por não sermos reconhecidos como roqueiros, e sim por nos acharmos globalizados desterrados. O tempo e alguma pitada de amadurecimento acabaram por nos fazer perceber que aquilo que projetava o rock baiano para o Brasil era justamente o acarajé que constituía o nosso diferente comum. Ao prestar contas com as pesquisas que os afirmaram como pesquisadora e pesquisador da música e do audiovisual na comunicação, Juliana Freire Gutmann e Jorge Cardoso Filho repisam o terreiro do rock para rememorar a atualidade dos acontecimentos que nos constituem. Os atravessamentos temporais que nos fazem, quando não acionados de modo museificado, possibilitam enxergar as potentes contradições do que era ser roqueiro em Soterópolis entre os anos de 1990 e 2000.

JEDER JANOTTI JÚNIOR,
trechos do “Introito de Prosa”



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Juliana Freire Gutmann

Jorge Cardoso Filho

PERFORMANCES

EM CONTEXTOS

MIDIÁTICOS

MTV BR & ROCK SSA

Salvador | Edufba | 2022

2022, Juliana Freire Gutmann e Jorge Cardoso Filho.

Direitos dessa edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua

Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Coordenação editorial Susane Santos Barros

Coordenação gráfica Edson Sales

Coordenação de produção Gabriela Nascimento

Capa e projeto gráfico Igor Almeida

Revisão e normalização Tess Chamusca

Fotografia Dada Jaques/arquivo Editora Barabô

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

G984 Gutmann, Juliana Freire

Performances em contextos midiáticos: MTV BR & Rock SSA

/ Juliana Freire Gutmann, Jorge Cardoso Filho. - Salvador:

EdUFBA, 2022.

205 p.

ISBN: 978-65-5630-296-6

1. Música na televisão. 2. Comunicação de massa e música.

3. MTV Brasil – 1990 - 2000. 4. Rock – Salvador (BA).

I. Cardoso Filho, Jorge. II. Título: MTV BR & Rock SSA.

CDU: 659+78(813.8)

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



ASOCIACION DE EDITORIALES
UNIVERSITARIAS DE AMERICA
LATINA Y EL CARIBE



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo

s/n – Campus de Ondina

40170-115 – Salvador – Bahia

Tel.: +55 713283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Agradecimentos

Agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo investimento nas pesquisas que deram origem a este livro (edital n. 22/2014 – Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas). Ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), ao Grupo de Pesquisa Crítica da Mídia, Estética e Produtos Midiáticos (ANALÍTICA), ao Grupo de Pesquisa em Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Ao Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA), da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Agradecemos também aos colegas dos já extintos Grupos de Pesquisa Mídia e Música Popular Massiva e Análise de Telejornalismo. A Itania Gomes e Jeder Janotti Júnior, por todas as partilhas acadêmicas. Aos estudantes de 2014.1 da disciplina Linguagens da Comunicação e da Cultura, com quem discutimos e testamos parte das figuras conceituais que compõem este livro. A Dadá Jaques, pelo registro fotográfico que inspirou a arte deste livro.

Jorge agradece aos colegas docentes e discentes do Centro de Artes, Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia — especialmente Celina Pereira, Stephen Cardoso, Karla Teixeira, Kaio de Jesus, Cícero Muricy, Leonardo Moreira e Crislane Nunes. Aos estudantes das disciplinas Comunicação e Sociedade e Comunicação e História, no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), nas quais foram discutidos alguns dos tópicos que

aparecem nestes capítulos. A Daniela Matos, Tales e Olívia; Jorge Cardoso, Itatiaia, Aiatiá, Inaiá e Andrea; Isabel, Ana Cristina, Rafael, Melina e Camila; Matheus, Renata, Lucas e Ana Luísa. Ao saudoso Arthur Matos, que adorava conversar sobre rock. Aos amigos e amigas do rock e do metal na Cidade Baixa (CBX): Dilvan, Izaías, Elton, Luciana, Otto, Rodolfo, Filipe, Edu, Sávio, Ellis e Paulinho.

Juliana agradece a Mario Jorge, companheiro na vida, no rock e nesta jornada acadêmica, sábia e afetuosa fonte de pesquisa do gênero "música boa". Aos pesquisadores e pesquisadoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia – especialmente aos meus e minhas companheiras do Chaos, Tess Chamusca, Edinaldo Mota Jr., Caio Cruz, João Bertonie, Ravena Maia, Janaína Casanova, Thiago Pimentel, Alexandre Souza, Flávia Caraíbas, Carlos Humberto Spinelli, Morena Melo Dias e Kelven Figueiredo, pela crença na construção coletiva de conhecimento sobre cultura pop, música e audiovisual. A Alice, Tom, Emília, Fritz e Lene, pela inteira presença. À extinta MTV Brasil, nas figuras de Rodrigo Lariú e Mauro Bedaque, pela valiosa experiência profissional, e ao pessoal do "Arquivo", pelo empenho na gravação das fitas que foram material de análise de suma importância para um dos capítulos deste livro. Ao amigo e amigas queridas, meus colegas de rock e de grade: Teresa Levin, Tatiana Levin, Rafaela Carrijo Jeckle, Caroline Vieira e Chico Castro Jr.

Aos nossos ancestrais, que deixaram legados de aprendizados, para que trilhássemos nossos próprios caminhos. Axé!

SUMÁRIO

- 9** **Introito de Prosa**
Jeder Janotti Júnior
- 19** **Introdução: reflexão sobre o percurso de escrita**
Juliana Gutmann e Jorge Cardoso Filho
- 29** **Expressividade, estética e cultura**
- 33 Questões da expressividade midiática
- 43 Performances enquanto processo cultural
- 49** ***Performance Studies* e comunicação:
figuras conceituais**
- 55 *Mimesis*
- 58 *Mise-en-scène*
- 60 Contexto comunicativo
- 62 Gênero midiático
- 67** **Performance televisiva na MTV Brasil**
- 74 MTV Brasil
- 79 1999 e o caso *Supernova*
- 89** **Rock SSA: inscrições da performance
na recepção**
- 97 Forma e força no rock
- 105 Um caso emblemático: a banda Cascadura

117	Performance e contexto comunicativo em um telejornal musical
125	Jornalista e fã como personificações do <i>Jornal da MTV</i>
137	Pitty e as performances da crítica cultural
143	Artifícios da crítica sobre Pitty
153	Sobre tatuagens e piercings
163	João Gordo e a <i>mise-en-scène</i> do punk no <i>talk show</i>
167	Encenações em <i>Gordo a go-go</i>
179	BIS
183	Referências



Introito de Prosa

A esta altura de minha trajetória acadêmica, já recebi alguns convites para fazer apresentações, introduções e pequenos introitos a alguns opúsculos de amiga(o)s, orientanda(o)s e afins. Sempre acolho como acalanto essas solicitações, afinal, mesmo sendo mais um item em nossas apertadas agendas, esses convites são modos de reconhecer que, de alguma forma, importamos para estas pessoas. Até porque não se espera que sejamos introduzidos por desafetos, muito menos por quem tem pouca importância em nossas rotas e caminhos.

Nessa balada, eu poderia simplesmente repetir o batidíssimo clichê de escrever “o quanto estou feliz” pelo convite que me foi feito por Juliana Freire Gutmann e Jorge Cardoso Filho para prefaciá-las *Performances em contextos midiáticos: MTV BR e Rock SSA*. Mas esta denegação serve para dizer que não havia outra resposta que não fosse a feitura desse encontro, materializada no introito deste livro. Ju e Jorginho, como só as paixões constituídas na partilha dos saberes permitem a mim lhes chamar, construíram trajetórias que se embaralham com o próprio modo como venho experimentando, de modo errático, minhas vivências acadêmicas.

Tal como eu o fiz ao longo de minha vida universitária, não se vê aqui estabelecimento de fronteiras rígidas, excetuando-se as salvaguardas exigidas pelo epíteto “distanciamento” entre saborear a vida através da música e as carreiras universitárias de Juliana e Jorge. Aí está a fórmula para que ela e ele tenham-se tornado referências de vida entre orientandos e amigos do mundo universitário.

Aliás, é esse *modus operandi* que torna este livro potência para se viver a universidade como pluriverso.

O agenciamento do rock nas textualidades de Casca-dura e Pitty ou nas audiovisualidades da MTV não é simples exercício analítico ou projeto científico para utilização de verbas de pesquisa e apresentação de trabalhos em congressos. Antes, é, sim, experiência vivenciada nas modulações acadêmicas através do prazer de degustar música e da capacidade de associá-la ao fazer acadêmico e ao bem-viver.

Ainda hoje, recordo-me com tons saudosos do final de uma manhã de 2003 em que o jovem Jorge, com cabelos grandes, armas de *headbanger* e sotaque da Cidade Baixa de Salvador, procurou-me para ter “uma conversa”. Eu, recém-doutorado, ansioso por fazer-me reconhecer, não poderia deixar de me sentir lisonjeado por encontrar um rapaz que, tal como eu, misturava paixão acadêmica e dedicação ao *heavy metal*. Jorginho foi direto ao ponto: “que-ro que você oriente meu TCC sobre *heavy metal*!” Passava longe de mim qualquer possibilidade de pensar em dizer não. Iniciava-se assim uma longa convivência, permeada pelos desvios e sincronicidades do existir, que nos colocariam, muitas vezes, no mesmo barco e, poucas vezes, em naus distintas.

Já que o *philos* é da ordem destas amizades de lealdades combativas e competitivas, não é sem prazer que observo a trajetória de Jorge Cardoso Filho, desde sua dissertação *Poética da Música Underground: vestígios do heavy metal em Salvador*, início de seu caminho, até tornar-se professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Lembro-me de partilhar algo de sua dor e frustração quando Jorge acabou por não ser aprovado em primeira colocação em um concurso para passar a integrar a Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da

Bahia (UFBA). Este foi o mesmo momento em que, por caminhos inesperados, eu aportava, com muito estranhamento, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), depois de uma longa temporada na UFBA. Mais uma vez, nossa sincronicidade fez com que, ao mesmo tempo que eu me reconhecia como docente do Programa de Pós-Graduação da UFPE, Jorginho se tornasse um dos artífices da criação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Estas voltas em seu percurso universitário acabaram por abrir-lhe horizontes diferenciais em relação aos seus anos de formação.

Envoltas nas ambientações de Cachoeira e São Félix, as pesquisas e práticas de ensino de Jorge Cardoso Filho não deixaram de lado o rock; porém, de outro lado, a abordagem dos gêneros musicais e as interrelações entre mundialização e localidade acabaram por ser transformadas pelas lentes do Sul Global e da decolonialidade. Como podemos notar nas reflexões que ele e Juliana tecem em torno da banda Cascadura e do rock soteropolitano, não se trata de abrir mão de ser roqueiro ou de situar estas práticas como “colonizadas”, mas sim de questionar-se sobre o que é viver o rock quando se é interpelado pelos processos de racialização que marcam Salvador e pela *Arkhé* das religiosidades amefricanas. Assim, mesmo que não seja enunciado ao pé da letra, este livro se afirma sobre um olhar decolonial não só sobre o rock, mas também sobre as práticas de pesquisas que balizam os estudos das categorizações e gêneros midiáticos.

E neste ponto não posso deixar de assinalar a importância do entranhamento entre práticas de vida e pesquisa acadêmica. Para além dos caducos muros da universidade, pode-se então enxergar como um espaço – que se quer universal – não o pode ser erguendo muros entre o olhar crítico sobre o rock e suas práticas sensíveis. Este

giro desnuda então a estreita relação entre este universal e a suposta “neutralidade” das pesquisas em comunicação, mostrando que, para além de quaisquer intermedialidades entre fenômeno e mundo, a proposição de conceitos como “gênero musical” e “audiovisualidade” é uma proposição de universos encravados no modo como inventamos os mundos em que vivemos. Por isso, após encarar o *draft* deste livro, imagino se o rock de Pitty e Cascadura possibilitou outras formas de habitar Salvador no início dos anos 2000 e, ao mesmo tempo, de construir outras Cidades de São Salvador para além da díade modernidade/tradição – pois, se para alguns europeus “Jamais Fomos Modernos”, os rastros da escravidão que riscam Salvador nos lembram que “Jamais Deixamos de o Ser”.

Foi nesta ambientação que, em 2003, naquela época como ex-aluna e repórter da MTV, Juliana Gutmann procurou-me na Faculdade de Comunicação da UFBA, querendo fazer a seleção de mestrado com um projeto de pesquisa que versava sobre música e MTV. Fiquei lisonjeado, Ju era reconhecida, desde a graduação, por ser dedicada e inventora de ideias instigantes. Os Estudos de Música e Comunicação só poderiam ganhar com alguém que desenvolvesse uma dissertação que misturasse experiência profissional com autorreflexões sobre este lugar na universidade. Apesar de tudo – e por isso mesmo –, um *insight* me atravessou em nosso papo sobre a seleção de mestrado. Como ela vinha de vivências do que chamávamos “jornalismo musical”, achei que ela renderia melhor sob a orientação de minha amiga Itania Gomes. A convivência com Juliana nos shows e a partilha de amigos em comum na cena rocker soteropolitana me deixaram com uma impressão de que ela precisava de alguém não tão próxima dela e que pudesse aprofundar o que seria essa musicalidade supostamente capaz de definir um jeito específico de se produzir “jornalismo”.

Hoje esse parece um gesto usual, mas nos idos dos anos 2000, o Pós-Com da UFBA era um lugar de muitas marcações territoriais, dentre elas, a definição de quem seriam as prováveis orientandas e os prováveis orientandos da(o)s douta(o)s professora(e)s. Eram raras as gentilezas que permitiam trocas de orientações ou abrir mão da convivência com trajetórias de sucesso, como a de Juliana Gutmann. Mas como mostrou o percurso de Juliana, parece-me que, pelo menos desta vez, minhas intuições acadêmicas foram acertadas.

Antes de afastá-la do caminho que eu trilhava na UFBA, a troca na orientação acabou por nos aproximar. Fiz parte de suas bancas de mestrado e doutorado, e das bancas de suas primeiras orientações de mestrado e doutorado no Pós-Com da UFBA, uma inversão em meio aos aprendizados dos caminhos que se bifurcam. Também compartilhei com Juliana, assim como com Jorginho, várias mesas acadêmicas. Em boa parte destas partilhas, notei como nós três tínhamos inventado, cada um a seu modo, formas de habitar ao mesmo tempo a pesquisa acadêmica e o *rock'n'roll*.

Ler *Performances em Contextos Midiáticos* foi um ato de adentrar memórias afetivas da época em que vivi em Salvador na primeira década dos anos 2000. Tal como descrito no livro, éramos movidos por doses de rock no bar Calypso e visadas da cena musical que ganhava visibilidade na MTV Brasil. Achávamo-nos periféricos, não por não sermos reconhecidos como roqueiros, e sim por nos acharmos globalizados desterrados. Como mostram os dizeres de Pitty no início de seu sucesso no Rio de Janeiro, apesar de vivermos lambuzados de dendê, queríamos ser pesados e universais. O tempo e alguma pitada de amadurecimento acabaram por nos fazer perceber que aquilo que projetava o rock baiano para o Brasil era justamente o acarajé que constituía o nosso diferente

comum. Se como lemos no livro, naquela época, Pitty se afinava mais com Phil Anselmo, ex-vocalista da banda texana Pantera, hoje, em 2021, Jorge e Juliana parecem continuar afinados com Pitty, para quem “o rock continua vivo em Billie Eilish, Miley Cyrus e Beyoncé, e não no macho branco hétero.”

Essa transformação não significa engaiolar o passado em uma temporalidade única e irreversível. Ao prestar contas com as pesquisas que os afirmaram como pesquisadora e pesquisador da música a partir da universidade da Bahia, Ju e Jorge repisam o terreiro do rock para rememorar a atualidade dos acontecimentos que nos constituem, porque não podem ser os mesmos quando ruminados por práticas de saber não esotéricas. Os atravessamentos temporais que nos fazem, quando não acionados de modo museificado, possibilitam enxergar as potentes contradições do que era ser roqueiro em Soterópolis nos anos 2000, bem como das impossibilidades de não sentir o axé dos orixás que foram agenciados em canções cantadas conjuntamente por Pitty e Cascadura, como “A Mulher de Roxo” e “Senhor das Moscas”.

Nessa linha, a singularidade audiovisual da MTV Brasil acionada no livro também não está distante da presença dos múltiplos vínculos que constituem os liames simbólicos que ora chamamos cultura, ora comunicação. Não dá para esquecer que a MTV no Brasil foi a primeira experiência de TV aberta no mundo da MTV. Pode parecer até um certo truque de realismo fantástico, mas não acredito que o seja. Pensar, no Brasil, os rastros de um canal de TV que parecia coisa de nicho, de roqueiros experienciando vidas paralelas, não é preceito para se pensar nomadismos culturais afirmados pelos modismos que chamamos um dia de globalização cultural.

Como aprendi ao longo do tempo das leituras deste folhoso e de minhas reminiscências de Salvador, os

caminhos do rock ao pop são atravessados pelo popular, este entre ato do maciço ao massificado, que destitui as pompas roqueiras daqueles que, como eu, sentiram o *tapnacara* ao aportar em São Salvador da Bahia, pois como balizam Ju e Jorginho: “procure, que você vai entender!”

Recife, 26 de abril de 2021.

Jeder Janotti Júnior

Professor Titular, Universidade Federal de Pernambuco



Introdução

reflexão sobre o percurso

de escrita

Os capítulos deste livro apresentam formas de compreensão do fenômeno da performance no campo da comunicação, especialmente em contextos midiáticos que atravessaram e foram atravessados, entre os anos de 1990 e a primeira década dos anos 2000, pela cena rock soteropolitana e pela MTV Brasil, primeiro canal de TV aberta segmentado do país. Eles trazem resultados de nossa trajetória como pesquisadores articulada à experiência cotidiana nesse contexto cultural midiático, que vivemos enquanto consumidores da cultura pop e nos formamos enquanto pesquisadores de comunicação. Assim, o livro é também um arquivo de performances como forma de reiterar e desestabilizar, agora de modo mais sistemático, contribuições que já vinham sendo produzidas, ao longo de anos de estudo, sobre um fenômeno que consideramos central para o processo comunicacional: o da concretização da potencialidade de um produto midiático em um Outro (constituído com nome próprio e características singulares). Tal processo é apresentado aqui por experimentos analíticos que mobilizam o conceito de performance a partir de um par de objetos de estudos que se conectam e se interpenetram nesse contexto espaço-temporal, o rock em Salvador e a MTV Brasil, ambos presentes nas investigações que conduzimos, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao longo de cinco anos (2011 até 2016). Ao produzir este material, reunimos também trabalhos que publicamos antes de 2011 e posteriores a 2016, abordados aqui com o benefício de um segundo e provocativo olhar parceiro.

O percurso compreendeu discussões teórico-conceituais, seguidas de movimentos de sistematização de procedimentos metodológicos e, posteriormente, de interpretações sobre as performances de Outro (seja ele um outro sujeito, fenômeno ou produto cultural). Em sua totalidade, esteve amparado no universo das manifestações expressivas midiáticas, o que já circunscreve nossa abordagem. Entendemos, seguindo uma tradição longa de estudos que dialoga com as ciências da linguagem e da cultura, que as performances, mesmo aquelas realizadas para/com não humanos, deixam vestígios de sua ocorrência, o que possibilita mapear e avaliar as características da interação que se desenvolveu ali.

Tal qual o movimento interpretativo realizado por Reinhart Koselleck (2006) ao discutir a experiência do trauma dos sobreviventes dos campos de concentração a partir dos sonhos, pensamos que esse cotidiano se inscreve nos corpos e nos processos de subjetivação, de modo que se torna fundamental estudá-lo segundo suas expressões nas condutas. Se para Koselleck (2006) aqueles sonhos eram tanto um testemunho quanto uma forma de operar o terror, em nossa perspectiva, as condutas contemporâneas expõem modos de ser e habitar o mundo, constituindo-se como vestígios da experiência.

Nesse sentido, acreditamos que a compreensão de condutas cotidianas que se inscrevem e incidem em nossa formação pessoal/intelectual atreladas à cultura pop (musical e televisiva) nos permite melhor entender as potências de resistência e emancipação que as expressões culturais contemporâneas apresentam em sua relação com processos históricos. Reside aqui a força da performance como possibilidade de mapear e remapear práticas incorporadas em nossa memória cultural para compreender e pôr em contexto o presente. Acreditamos que muitas das performances incorporadas, por exemplo, nas disputas

sobre o rock, o pop, sobre o audiovisual e o televisivo, sobre cenas musicais e identidades, que constituem nossas comunidades e “bolhas” na atualidade, são reiteraões e restauraões de memórias, convenões e experiências em redes anteriores às chamadas digitais.

Ao mesmo tempo, essa discussão também nos parece fundamental para que as políticas institucionais desenvolvidas por atores do campo público e privado, no âmbito das artes e da cultura, tenham maior capacidade de incorporar as diferentes gramáticas em jogo na ação de grupos historicamente subalternizados em seus regimes de partilha do sensível. No caso deste livro, acabamos produzindo algumas ênfases: em uma emissora de televisão cujo principal público era a juventude, entendida enquanto categoria sociológica; uma cena musical periférica, como a cena rock de Salvador e suas bandas; o protagonismo feminino numa banda de rock, no caso de Pitty; a *mise-en-scène* de João Gordo, vocalista de uma banda punk da Vila Piauí, bairro periférico de São Paulo, na relação com os fluxos audiovisuais da própria MTV e um telejornal musical que tinha a figura do “fã” como um de seus apresentadores.

Interessa-nos compreender as performances nesses contextos midiáticos (ou esses contextos sob a lente da performance) pela perspectiva recepional, ou seja, pelas configuraões e reconfiguraões nos modos de sensibilidades, nas formas como as obras são compreendidas e reencenadas para e por um Outro. Isso explica o fato de elegermos as críticas culturais como espaço privilegiado de análise nesta obra, pois entendemos que elas podem ser lidas enquanto expressões de uma forma hegemônica de sentir e perceber o mundo. A crítica é tomada aqui como uma dimensão de acesso a essas sensibilidades que constituíram os modos de escuta e de consumo da música e da televisão na virada do século. Por isso é essencial o lugar

tomado pela crítica musical neste trabalho, seja enquanto materialidade para análise das performances, seja enquanto o próprio objeto investigado sob a lente da performance. Importante frisar o papel crucial que a crítica assumiu no contexto das práticas midiáticas aqui analisadas, hoje já desestabilizado e tensionado pelos espaços múltiplos, fragmentados e enredados de visibilidade e de disputa por visibilidade do “julgado” nas ambiências digitais.

Metodologicamente, entendemos que as performances permitem identificar como as desestabilizações das condutas convencionais podem indicar o acontecimento de experiências marcantes. Seria possível, nessa direção, evidenciar emergências de sensibilidades por meio dos estudos das performances reiteradas no cotidiano, em variados níveis. A princípio, propusemos quatro figurações conceituais que podem ser apropriadas, sem distinções hierárquicas, como lugares de ver a performance em diferentes produtos e processos comunicacionais: *mimesis*, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero midiático. (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019) Essas figuras são tomadas como lugares de “ver as performances” e, nesse sentido, apresentam-se como potentes indicadores de materialidades pelas quais seria possível fisgar evidências empíricas dessas sensibilidades emergentes.

Aqui, insere-se uma dimensão potente da relação entre linguagem e os *Performance Studies*: reiterabilidade e invenção. Pois se as performances podem ser compreendidas como comportamentos restaurados, portanto, repetíveis, podemos dizer que as reiterações da linguagem são também comportamentos estabilizadores, que podem ser rompidos pelo acontecimento das falas (extra)ordinárias e pelos atos performativos. A partir dos anos de 1960, uma espécie de linguística funcional começa a ser pensada pelos linguistas:

a preocupação move-se da estrutura de *la langue* para o evento no qual a fala específica acontece. A comunidade e a situação de fala são consideradas como a matriz e o depositário de códigos e sentidos, ao invés de uma comunidade geral e culturalmente homogênea. (CARLSON, 2010, p. 70)

Esse movimento vai reforçar, cada vez com mais intensidade, a situação contextual como um foco de estudo para os sentidos emergentes, valorizando ainda mais o campo dos usos e não das normas. Esse já conhecido caminho culmina na virada pragmática (*pragmatic turn*) dos estudos da linguagem e vai provocar um redirecionamento, inclusive, no campo de estudos das ciências sociais aplicadas e, especialmente, no campo da comunicação.

A noção de performance é então mobilizada como dimensão (comunicativa) central de nossas experiências com a cultura pop, tomada aqui, nos termos de Jeder Janotti Júnior, como uma “nebulosa afetiva”, uma gama de vivências, de distinções de gostos e processos de reterritorialização, incorporada e diferenciada do popular, através de uma “tonalidade cosmopolita” que constitui pertencças e também exclusões. (JANOTTI JÚNIOR, 2015) Assumindo a fundamental ambiguidade do termo, é importante situar nossa tomada da cultura pop. Não se trata de pop enquanto qualidade ou adjetivo dos produtos midiáticos e nem mesmo como rótulos específicos de um tipo de produção (na maioria das vezes associado à música), mas de uma zona cultural de pertencimento com múltiplas implicações éticas e estéticas configuradas por questões de gostos e valor, mercado, capital e poder, consumo e espectadorialidades. Cultura pop compreende, assim, vozes e corpos, territórios urbanos produtos e performances que encenam modos de habitar o mundo numa retórica transnacional, a partir de ideias

de modernidade, cosmopolitismo e deslocamento, ou seja, trata-se da nossa cultura. (SOARES, 2016)

Essas proposições sobre o pop foram paulatinamente sendo desenvolvidas, desde o início dos anos 2000, pelo campo da comunicação no Brasil. Destacamos, sobretudo, talvez como marco de nossa própria inserção no debate, aquelas vinculadas ao grupo de pesquisa Mídia e Música Popular Massiva — coordenado por Jeder Janotti Júnior na Universidade Federal da Bahia, entre os anos de 2003 e 2009, e que ainda funcionou na instituição até 2012. Dentre esses desenvolvimentos originais, estavam os trabalhos de Jorge Cardoso Filho (2006), Claudiane Carvalho (2006) Tatiana Lima (2007), Danilo Fraga (2007), Luciana Oliveira (2008), Paolo Bruni (2008), Thiago Martins (2009), Thiago Soares (2009) e Nadja Vladi Gumes (2011). Paralelamente, e em diálogo muito profícuo, os debates sobre análise televisiva e cultura popular conduzidos pelo então Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo — coordenado por Itania Gomes, também na UFBA, entre os anos de 2001 e 2018 — aprofundavam perspectivas de análise televisiva com forte preocupação nas estratégias comunicativas e na formação cultural de programas de TV. Destacamos, nesse percurso, os trabalhos de Juliana Gutmann (2005, 2014a), Jussara Maia (2005, 2012), Fernanda Maurício Silva (2005, 2010), Valéria Vilas Bôas Araújo (2013), Thiago Ferreira dos Santos (2014).

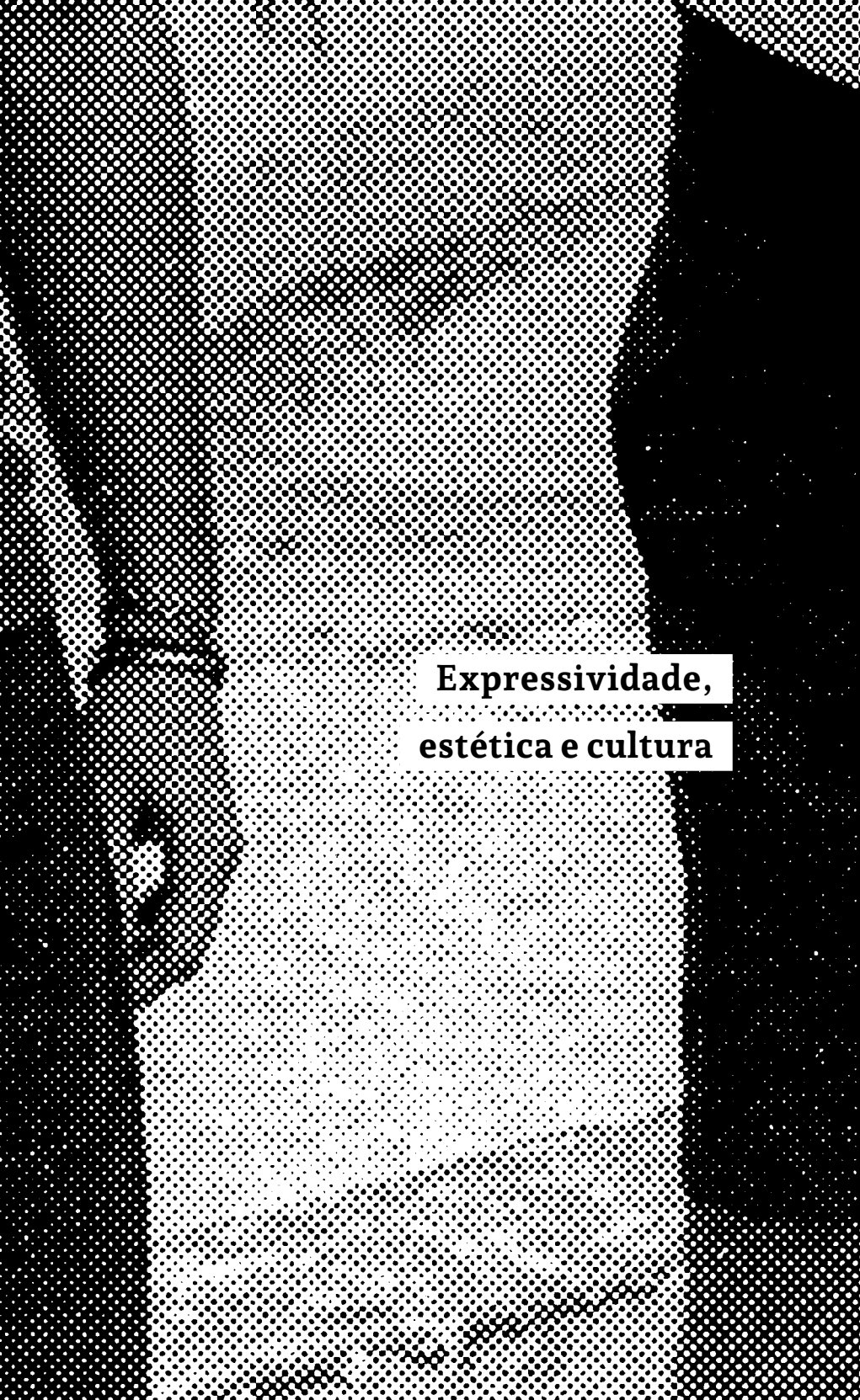
É por esse prisma e na relação com essa trajetória que conduzimos uma reflexão sobre performances no contexto da cultura pop (popular midiática) a partir das nossas experiências com a MTV Brasil e a cena rock em Salvador, ao longo de sete capítulos, nos quais buscamos manter os fenômenos que nos interessavam presentes do decorrer dos textos. Alguns desses capítulos foram inicialmente publicados em periódicos acadêmicos, mas

aqui ganharam um novo olhar, em função da parceria na escrita e dos diálogos que travamos entre nós, durante o primeiro ano da pandemia da covid-19 no Brasil. A experiência desta escrita-parceira foi acalentadora no difícil período em que estávamos vivendo, em distanciamento social e sem possibilidade de encontros celebratórios presenciais. Talvez como forma de operar o medo e as incertezas diante daquele contexto, revisitamos memórias de pesquisa entranhadas às memórias de vida (como colegas, amigos, roqueiros) foi uma das formas que encontramos de fabular outros mundos possíveis.

Rever nossos escritos e conceder a eles as características para uma publicação mais ampla foi um legítimo ato de performance e de alegria! Esperamos que estas reflexões ajudem a promover novas descobertas e construções para futuras pesquisas.

Juliana Gutmann e Jorge Cardoso Filho

Fevereiro de 2021.



**Expressividade,
estética e cultura**

Quando Diana Taylor iniciou seus estudos sobre performance, ecoando as contribuições de Richard Schechner, sua preocupação era oferecer uma perspectiva teórica que sustentasse o estudo das tradições expressivas das Américas — daí suas pesquisas iniciais se voltarem para aspectos do drama e da política na América Latina no que ela mesma denominou de “um foco hemisférico”.

A performance, como aponta Roach, diz respeito tanto a esquecer quanto a lembrar. O ocidente se esqueceu de muitas partes do mundo que escapam de seu alcance de explicação. Todavia, lembra-se da necessidade de cimentar a centralidade de sua posição como Ocidente ao criar e congelar o não ocidental como sempre outro, “estrangeiro” e impossível de conhecer. A dominação pela cultura, pela “definição”, pela pretensão a originalidade e autenticidade tem funcionado em conjunto com a supremacia econômica e militar. (TAYLOR, 2013, p. 39)

Para a autora, a história de dominação das Américas está relacionada ao processo de imposição tensiva dos sistemas discursivos sobre os sistemas performativos e à gradual negligência concedida às expressões ritualísticas, mnemônicas e gestuais como constitutivas dos processos de conhecimento e saber. Sua posição é também política, uma vez que busca promover um movimento de restituição do plástico, circunstancial e situacional no que fora aprisionado nas redes discursivas.

Os primeiros trabalhos de Taylor — *Theatre of crisis: drama and politics in Latin America* e *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"* — são, respectivamente, datados de 1991 e 1997. Neles, é possível notar as formulações iniciais que originam sua proposição fundamental em *The archive and the repertoire*, traduzido no Brasil por *O Arquivo e o Repertório* (TAYLOR, 2003), qual seja: entre os arquivos, gravados e fixados em variados suportes, e os repertórios, dinâmicos e mutáveis, encontram-se os roteiros, que possuem, em sua aparente fixidez, um alto grau de abertura para improvisação e dinamismo. Segundo a autora, nossos comportamentos estão fundamentados em determinados roteiros performativos, a partir dos quais reiteramos e, ao mesmo tempo, criamos. Seu esforço é no sentido de repensar nossos métodos de análise dos processos de sentidos e interações sociais, daí a insistência na ideia de performance como episteme e no uso do roteiro como paradigma para acesar essas performances e os modos como elas se valem de arquivos e repertórios.

Um esforço similar em fugir da dicotomia entre uma dimensão fixante das estruturas discursivas e a movência incessante das ações foi promovido também por Paul Zumthor, medievalista nascido na Suíça, em 1915, que pode ser considerado um dos autores que mais explorou os limites da literatura. Evidenciando que a experiência canonizada como Literatura não passa de um fenômeno histórico bastante recente (meados do século XVII), o autor questiona a legitimidade de construir uma teoria do poético cujo cerne seja a especificidade da palavra escrita. Ao se debruçar sobre as manifestações expressivas medievais, como a poesia oral e a prática dos trovadores, o autor destaca que entre a frieza das palavras escritas em papéis e a pulsante situação copresencial dos trovadores, haveria também a performance mediatizada, em que

ocorre a prescindibilidade de um dos elementos copresenciais (sincronia, visão, audição etc.).

Zumthor (2000) distingue cinco dimensões nessa construção expressiva: formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração. De modo que em sociedades com processos de comunicação diferentes, essas fases podem ocorrer simultaneamente — como nas próprias Américas no pré-colonialismo ou na Idade Média. Quando a situação é de pura oralidade há uma unidade, rompida quando a ação é uma leitura. O que permite que o autor reivindique “níveis” de performance é justamente o fato de que não haver copresença não implica não participação, ou não jogo, entre sujeito e a alteridade. Ao contrário, é possível restabelecer princípios da performance, como temos visto nas variadas mídias e formas de emulação.

Questões da expressividade midiática

A literatura, de maneira geral, procura extrapolar o âmbito neutro da leitura e inserir o elemento vocal, trapaceando com frequência a leitura solitária. Ler é apreender uma performance ausente-presente. É perceber, em uma situação única, expressão e elocução juntos. Ou seja, ler não é uma operação abstrata, ao contrário, é uma operação corporal dinamizada pela voz¹. A leitura do texto está, em parte, no corpo do intérprete que se permite sofrer a materialidade do objeto. Ler é entrar no jogo, participar e gerar prazer.

1 Iser compreende o leitor-implícito como uma referência de sistema de textos, cujo pleno sentido se alcança pelo processo de atualização sobre ele realizado. Ver *O ato da leitura* (ISER, 1996).

Bruno Leal (2006) caracteriza Zumthor como um leitor crítico e solidário à escola de Constança², cujas preocupações recuperam as propostas de Hans Robert Jauss numa perspectiva antropológico-comunicacional, na medida em que evidenciam, sobretudo, a corporeidade da relação entre manifestações expressivas e fruidores.

Um texto, em si mesmo, não é nada, a não ser um ruído, amontoado, barulho; o termo, então, designa uma virtualidade, na dependência de um receptor que a concretize, uma estrutura de apelo que necessita ser atualizada por um tal indivíduo, numa situação comunicacional específica. Esse texto, então, performa-se para esse indivíduo, nesse contexto particular irrepitível. (LEAL, 2006, p. 81)

A chave que Zumthor encontra, segundo Leal, é que a performance se configura como o momento de presentificação da virtualidade do texto numa forma dinâmica

-
- 2 A Estética da Recepção alimentou a esperança de apresentar um fundamento da teoria da arte e da literatura no qual a experiência estética ocupava posição privilegiada. (COSTA LIMA, 2002) Contrapondo-se ao marxismo e à ideia de teoria do reflexo por um lado, bem como ao formalismo e sua ênfase no estudo exclusivo das obras, por outro, o movimento surgido na escola de Constança recuperava a dimensão da experiência do leitor como instância fundamental da teoria literária e trazia um fôlego novo para os estudos no campo cultural, no bojo dos acontecimentos de 1968, nas universidades europeias. A conferência de abertura de Hans Robert Jauss, proferida em 1967, foi bem assimilada pelo movimento estudantil e intelectual. O deslocamento do cerne de discussão sobre a literatura para o leitor deu maior ênfase à interlocução das obras com seus fruidores e à preocupação com os eixos sincrônicos e diacrônicos nos quais as obras são experienciadas. Tratava-se, a um só tempo, de promover uma reflexão no campo estético e político, compreendendo o jogo de efeitos e recepções de uma obra, inserida em contextos muito diversos. Para mais detalhes sobre essa formulação, ver Cardoso Filho (2007).

que organiza a situação comunicacional específica. Nesse sentido, ele nos oferece um modo de compreensão das manifestações expressivas que não se resume à interpretação dos textos numa atividade de aplicação e reconhecimento de códigos, de aplicação e reconhecimento de regras de gênero, mas, sobretudo, de um saber fazer que modifica o conhecimento e a prática performativa.

Da poesia oral, Zumthor passa a examinar modos de mediação com o poético que se apropriam dos meios e produtos da comunicação de massa. O autor deixa claro em obras como *Performance, recepção e leitura* (2000) e *Escritura e nomadismo* (2004) que manifestações expressivas como o rock ou a televisão evidenciam, a partir das suas características performáticas, que o que está em jogo na relação entre obra e fruitor não é somente competência cultural, mas também uma disposição corporal, um certo uso do corpo que parece ter sido negligenciado nas teorias literárias³.

-
- 3 Hans Robert Jaus pautou a condição matricial da experiência com a literatura como uma ação executada por um sujeito que liberta o texto da matéria das palavras conferindo existência atual. A ação do leitor se desenvolve por intermédio de avisos, de pistas fornecidas pela obra e pelo seu contexto de surgimento, de modo que é correto afirmar que se trata de uma relação. Jaus explicitou a necessidade de distinguir dois modos de *recepção*: o primeiro seria o processo em que se concretizam os efeitos e o significado para o leitor contemporâneo da obra. O segundo diria respeito ao processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado pelos leitores diversos. Jaus propõe tomar o conjunto de críticas e comentários contemporâneos à obra como um discurso capaz de revelar o horizonte de expectativas sociais da época e, nesse sentido, de contribuir para a compreensão dos modos como ela foi lida, avaliada e transmitida à posteridade. Essa proposta repousa na tese segundo a qual à medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de surgimento, o conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado numa espécie de

A performance poética implica uma paixão, um mover-se que modifica o conhecimento já estabelecido no eu, na emergência de um desejo de realização. O outro dessa paixão é um “texto”, integrado a uma situação de comunicação em que o prazer submete – sem apagar – a “informação”, “teatralizada” dessa forma. Tal perspectiva, se coerente com um olhar histórico sobre o fenômeno literário, por outro, surge como provocador no campo da comunicação. Se “poesia” é um conceito histórico, será que não estamos desprezando intensa poesia ao desligarmos a TV? (LEAL, 2006, p. 83)

O que os autores parecem estar chamando em causa, após reconhecerem a dimensão performática implícita na relação com qualquer *medium* para se tornar uma manifestação expressiva (música, TV ou literatura), é a materialidade do processo comunicativo, o modo como essa materialidade impulsiona determinados tipos de interação entre o “percebedor” (*perceiver*) e essas manifestações expressivas. A ênfase na dimensão da materialidade, aqui, nos impulsiona a revisar o modo como Hans Ulrich Gumbrecht estabelece sua principal crítica à escola de Constança:

A questão, no entanto, é que a discussão crítica não pode mais ser principalmente considerada como um processo motivado por uma idéia de perfectibilidade, em que o leitor ideal convergisse para o significado correto, mas sim, como

história social dos efeitos. Assim, a teoria estético-recepcional não apreenderia somente o sentido da obra literária no eixo sincrônico (o das manifestações de um mesmo tempo), mas também no eixo diacrônico, o que possibilitaria tratar dos sistemas de relações que existem entre manifestações expressivas e momento histórico-cultural.

um esforço reconstrutivo cujo propósito é compreender as condições sob as quais vários significados de um determinado texto são gerados por leitores cujas disposições receptivas possuem diferentes mediações históricas e sociais. (GUMBRECHT, 1998, p. 24-25)

O grifo na questão das mediações é importante na constituição da noção de materialidade cunhada pelo autor — que, pouco a pouco, constrói maior especificação de questões necessárias a um paradigma sobre as culturas da presença, como mais tarde o próprio vai definir. Como método, propõe recorrer à teoria semiótica de Louis Trolle Hjelmslev, fundamentando-se nos eixos da subdivisão entre substância e forma, promovida nas faces de expressão e conteúdos dos signos, como um caminho definido para a compreensão das condições de emergência do sentido. De fundamental importância para o campo da comunicação parece ser o eixo das formas da expressão, ou seja, o eixo da materialidade do significante, pois é nele que encontramos os aspectos físico-sensuais, apontados por Zumthor, como decisivos para a experiência dos mais diversos fenômenos contemporâneos, como a exploração da granulação na imagem, seja da fotografia ou do cinema, e a plasticidade das diversas telas com as quais nos relacionamos. Zumthor está preocupado, sobretudo, com os aspectos físico-sensuais da voz, que ele caracteriza como “plena materialidade”.

Seus traços são descritíveis e, como todo traço do real, interpretáveis. Daí os múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, fundados nela e em seu órgão, a boca, “cavidade primal” como escreveu R. A. Spitz: temática da oralidade-incorporação, beber-comer-amar-possuir, todas as manifestações “orais” da relação da criança com sua mãe. A voz, índice erótico. (ZUMTHOR, 2000, p. 99)

Na medida em que a voz, enquanto manifestação expressiva, não é somente compreendida como suporte transmissor de um conteúdo *a priori* (o sentido), mas como uma ambiência que convoca, estimula e se modifica na relação com o corpo que a produz, ressaltamos que há uma perspectiva nitidamente comunicacional nas investigações dos processos de produção da presença (GUMBRECHT, 2004) e que uma das condições de possibilidade de partilha de sentido está calcada na própria possibilidade/necessidade instaurada na relação com a materialidade midiática.

Se em um primeiro momento a distinção entre efeito e recepção, horizonte de expectativas dos textos e dos leitores e jogo de pergunta e resposta foi decisiva para compreender que só há literatura quando há um sujeito-leitor que atualiza as obras, as culturas da presença nos apontam que a atualização das obras é de natureza performativa (encerra um saber-fazer de orientação pragmática) e que essa performatividade é modulada, entre outras coisas, pela própria materialidade do significante.

Tanto Gumbrecht quanto Zumthor reivindicam a inserção da experiência como condição de possibilidade da emergência do sentido, o que não significa que toda a experiência será de caráter interpretativo. Estamos, aqui, de volta a um debate clássico trazido por Susan Sontag, no seu artigo “*Against Interpretation*”, originalmente publicado em 1964, no qual ela promove um exame severo das distinções entre a experiência da arte e a teoria da arte, e indica como a última acabou colonizando a primeira — instituindo um padrão fixo para a interpretação,

A interpretação deve ela mesma ser avaliada, dentro de uma perspectiva histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, interpretar é um ato libertador. É uma

questão de revisar, transvalorar e escapar de um passado morto. Em outros contextos, é reacionário. Impertinente, covarde e sufocante. (SONTAG, 2001, p. 7)

Sua crítica continua ao ponto de que a autora sugere um vocabulário (descritivo e não prescritivo) próprio à crítica cultural, um vocabulário que permita falar das formas não apenas para as artes espaciais, mas também para as artes temporais. Essa reflexão culmina na célebre frase “ao invés de uma hermenêutica, precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 2001, p. 14), cujo projeto não foi sistematicamente desenvolvido, mas está sempre presente no tipo de crítica cultural realizada por Sontag, ao longo de sua vida.

Richard Shusterman (2000) também está interessado em combater a interpretação como única e exclusiva forma de relacionamento com o mundo, mas entende que mesmo o ensaio seminal de Sontag não conseguiu atacar apropriadamente a questão na medida em que a autora “condena a interpretação do conteúdo como um filistinismo e privilegia a apreciação da forma. Mas ela equivocadamente confunde a análise formal com a sensualidade imediata não-intelectual.” (SHUSTERMAN, 2000, p. 119) Para ele, mesmo a proposta de erótica da arte seria um reconhecido modo de interpretação das formas. Assim, aposta na existência de uma zona intermediária em que compreensão e interpretação são tensionadas por uma outra forma de experiência — que ele denomina *Somaesthetics*.

Não há uma rígida ou absoluta dicotomia, mas uma essencial continuidade e grau de interdependência entre compreensão e interpretação. O que é agora imediatamente compreendido foi, uma vez, produto de exaustiva interpretação e pode formar a base de interpretações posteriores. (SHUSTERMAN, 2000, p. 132)

Nesse sentido, é salutar reconhecer que as performances podem ocupar essa zona intersticial entre compreensão e interpretação, acionando saberes muito distintos daqueles exclusivamente estabelecidos nas relações com textos — mesmo quando tomados numa perspectiva ampla. Daí nossa insistência em formular que o Outro da relação comunicacional não precisa, necessariamente, ser um “texto”, mas também pode se constituir em um não humano, experienciado em chaves de relação com o mundo que matrizes epistêmicas não antropocêntricas reconhecem, por exemplo.

Povos ameríndios desenvolvem diversas práticas em que uma relação performática se estabelece com animais, ambientes e mesmo objetos chamados de “inanimados” na concepção ocidentalizada. Tais condutas também devem contribuir bastante para um entendimento mais amplo e complexo das performances, assim como nosso enfoque nos contextos midiáticos. Mesmo as expressões midiáticas podem ser agentes em uma relação cujo foco não seja uma aproximação “textual” — mas tomada com outros corpos e matérias de choque em fricção. Entendemos aí que pode haver compreensão, sem necessariamente haver interpretação, e essa compreensão é de natureza pragmático-performativa.

Essa competência pragmático-performativa foi abordada por César Guimarães (2006) a partir de sua preocupação com o ordinário, o comum e o cotidiano, possibilitando que o autor pensasse sobre como situações singulares emergem mesmo das repetições — sem nenhum elemento que possa ser chamado de “natural”. Para este fim, Guimarães elegeu Martin Seel como interlocutor — cujo livro *Die Kunst der Entzweiung* (A Arte de Dividir) tem como projeto a construção de uma racionalidade estética conflitante e concorrente com as outras racionalidades. Para Seel (1985, p. 9, tradução nossa), “a razão não

é a faculdade de conciliar, mas a arte de dividir”, o que faz emergir desta proposição a possibilidade de pensar em várias formas de divisão, entre elas a divisão organizada por uma razão estética no seio da razão prática.

Seria a própria singularidade das situações que faz emergir a força explicativa, ao mesmo tempo que elas (as situações de recepção) podem disseminar e transformar o cotidiano. Ou seja, o fato de ocorrer tendo em relação a vida cotidiana (o comum) não seria obstáculo, mas uma condição de possibilidade das singularidades e da experiência estética⁴. Curiosamente, no entanto, nessa perspectiva, o julgamento crítico (valorativo) está distendido da apreciação, na medida em que nesta há pressuposição de verdade na declaração e naquele há um uso argumentativo para convencimento. Daí os próprios limites de uma concepção meramente descritiva das performances.

Quando Llansol retoma a frase de Benjamin - “O mundo é a nossa tarefa” - ela se distancia daquela utopia da experiência que Habermas e Seel tanto censuraram, e se aproxima muito mais do domínio da imanência que Giorgio Agamben descreveu [...]. O mundo que constitui nossa tarefa, portanto, não é outro senão este daqui, desdobrado e transformado esteticamente. (GUIMARÃES, 2006, p. 24)

4 A relação entre performance e experiência estética vem sendo debatida, sistematicamente, na Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), desde a criação do grupo de trabalho denominado Estéticas da Comunicação. Em 2007, quando ocorreu a primeira reunião do grupo, ela foi central no debate de, ao menos, três dos dez artigos apresentados. Essa articulação continua em discussão, ver Picado, Mendonça e Cardoso Filho (2014). Mais recentemente, em 2018, a INTERCOM deu início aos trabalhos do Grupo de Pesquisa Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, que tem buscado uma articulação mais explícita entre a experiência estética e as práticas políticas, ver Almeida e Cardoso Filho (2020).

Nessa revisão sobre o conceito de performance na sua relação com as materialidades expressivas midiáticas, enfocamos a dimensão de alteridade com a qual a relação se estabelece, mas isso não significa que as próprias condições daquele que realiza a performance não devam ser desenvolvidas (há todo um conjunto de competências pragmático-performativas que precisam ser dominadas). Mesmo que a performance não seja apenas uma prática do entendimento, ela não deixa de ser uma prática, o que significa dizer que o aspecto compreensivo permite a entrada de uma hermenêutica do *performer*.

Compreendemos ser uma contribuição bastante importante para o campo dos estudos da comunicação o refinamento no modo de tratamento das performances que se desenvolvem na relação com as materialidades expressivas midiáticas a fim de que eles se tornem parâmetros analíticos, mas que não promovam um endurecimento dos fenômenos analisados. Entendemos que os variados processos sociais e expressões do campo da comunicação podem ser interpretados a partir da apropriação dos fenômenos *de* performance e *enquanto* performance. Diante disso, ampliamos aqui sua eficácia heurística em articulação com as noções de gêneros enquanto mediações culturais. Nosso objetivo é oferecer modos variados de focar os aspectos performanciais que constituem as relações comunicativas, permitindo lidar com seus aspectos históricos e emergentes.

Nesse sentido, retomamos uma formulação de Paul Zumthor (2000) segundo a qual, nestas expressões do campo da comunicação, tem havido uma diminuição da autonomia relativa do texto em relação à obra. Isso se daria em função dos aspectos contingenciais e situacionais a partir dos quais os diversos fenômenos do mundo se materializam na relação com as subjetividades e entre si. Tal pressuposto nos permite valorizar a fruição desses

fenômenos em suas características próprias que, em um mesmo movimento, deixam margem para a produção das críticas culturais e históricas. Daí pensarmos que as mediações culturais estão “em performance”. Um processo constante de atravessamentos de formas e de forças.

Performances enquanto processo cultural

Richard Schechner (2006), ao conceber a performance como um “mostrar fazer”, assume que esta pode ser pensada como toda atividade humana (na vida cotidiana, nas artes, nos negócios, nas tecnologias etc.). Para ele, a possibilidade de acesso a essa dimensão estaria no sentido de comportamentos restaurados (*restored behaviors*) pelos quais atuam as convenções. “Performances são comportamentos restaurados, comportamentos duplamente experienciados, ações realizadas e para as quais as pessoas treinam e ensaiam; práticas repetidas que constituem rituais, situações, identidades, narrativas e novos padrões.” (SCHECHNER, 2006, p. 29) Ora, se performance constitui sentidos através de práticas repetidas e culturalmente reconhecidas, Schechner reconhece que eventos, ações, comportamentos podem ser examinados como performance justamente porque são concebidos enquanto processo. O sentido de processo e a ênfase dada às noções de convenção, competência e situação cultural são pontos centrais da nossa argumentação em direção ao diálogo entre os estudos de performance, as tradições de investigação estética e os *cultural studies*.

A dimensão de cotidianidade, central no entendimento de Schechner sobre performance, nos habilita a convocar relações com o caráter cultural da experiência. Assim, nossa preocupação com as estruturas que atuam em fluxo

e também são transitórias encontra força teórica na hipótese cultural de Raymond Williams (1979) denominada estrutura de sentimento. Como visto anteriormente, se pelas performances entendemos ser possível acessar as expressões midiáticas e seus modos de sensibilidade, investimos na noção de estrutura de sentimento enquanto dimensão de análise de disputa por hegemonia e por relações de poder, enquanto lugar de ver estabilizações e desestabilizações, convenções e suas ressignificações na ordem do vivido. Performance e estrutura de sentimento, apesar de derivarem de tradições de estudos distintas, parecem-nos potentes quando apropriadas de modo articulado. Essa seria uma chave de análise para ver transformações na comunicação e na cultura, para ver dominâncias e emergências dessas expressões, para acessar alterações nos modos de sensibilidades num movimento analítico em fluxo que considera espaços, tempos e suas transições.

Para Raymond Williams (1979), a análise cultural parte do reconhecimento do processo de transformações permanentes que implicam alterações das formas materiais e simbólicas e dos modos de pensar, alterações que têm o sentido de convenção como chave analítica. Pela hipótese da estrutura de sentimento, o autor procura encontrar uma possibilidade conceitual que responda pela relação que temos com a vida ordinária, em termos do que é experienciado e em termos do que é da ordem do instituído. Apresenta um caminho para fisgar a maneira como vivemos a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e a produção de sentido. (GOMES, 2011a)

A ideia de convenção, que não equivale mas se aproxima do sentido de comportamento restaurado (SCHECHNER, 2006), atua como chave para captar formas possíveis de lidar e se articular com o instituído, convocando, disputando e *formando* novos padrões. Por convenção, entende-se

formas de expressão que são, ao mesmo tempo, consenso tácito e padrão partilhado no presente. (HIGGINS, 2005) O sentido de hipótese dado à noção de estrutura de sentimento torna-se mais claro quando Williams prevê (ou supõe) que as mudanças nas convenções — que não são meramente causais, frutos de escolhas técnicas, mas processuais e históricas — se relacionam com mudanças nos valores, gostos, formas que respondem por modos de vida específicos. Analisar historicamente esse processo (de formação de convenções, que, arriscamos dizer, vão orquestrar os chamados comportamentos restaurados) significa dar conta de distintas temporalidades num mesmo tempo histórico.

O autor dá relevo ao surgimento das pequenas rupturas que podem ser percebidas nas práticas cotidianas enquanto movimentos de transformação, por ele denominados de emergências. Compreende-se a possibilidade de ver essas emergências mediante articulação entre as práticas culturais, o político e o estético. Pensada a partir da relação com sua concepção de cultura como modo integral de vida, a noção de estrutura de sentimento nos permite observar o modo como práticas hegemônicas se constituem e o surgimento de outras emergentes — que, em algum momento, busquem resistir ao hegemônico.

A ideia de estrutura de sentimento nos serve, desse modo, para pensar as historicidades e as culturas, assim como as possibilidades de novas consciências a partir das rotinas. Daí a importância das três categorias de Williams para apreender a experiência que se configura num determinado campo de fenômenos: dominante, que se refere àqueles elementos da experiência que remetem diretamente ao campo do hegemônico numa determinada prática cultural — por isso mesmo, remete às convencionalidades, ao instituído; residual, que busca dar conta de elementos da experiência passada, mas que permanecem presentes na experiência contemporânea com

alguma força (demonstrando que esses elementos foram dominantes em uma outra conjuntura); emergente, que diz respeito aos elementos da experiência que resistem e ressignificam aspectos da prática cultural dominante, de modo que apontam para a possibilidade de construções de outras hegemonias (alternativas).

As práticas culturais são acessíveis, metodologicamente, quando pensamos em suas performances reiterativas, que revelam forma-força, tanto em relação às matrizes convencionais da ação, quanto aos seus desvios disruptivos em determinados acontecimentos. Elas se constituem, desse modo, como um interessante objeto para o mapeamento das reorganizações das partilhas do sensível no contexto contemporâneo. De acordo com as características das próprias interações com os objetos, podemos interpretar as performances nos seus entrelaçamentos com os gêneros midiáticos e com os processos de reorganização das partilhas do sensível.

As pistas apontadas por Williams⁵ (1979) relativas à aproximação de estrutura de sentimento com as diferentes temporalidades (dominante, residual e emergente) são interpretadas por Gomes (2011a) como dimensões de análise da cultura. Quando põe o conceito de gênero (midiático) como categoria cultural em funcionamento

5 Williams tinha, notadamente, a preocupação, de fundo marxista, em analisar a cultura como estratégia para identificar outras construções (alternativas e oposicionais) de organização social diante do capitalismo. Quando nos apropriamos de seus pressupostos para o exame das performances musicais e televisivas, o esforço é na direção de fisgar transições e deslocamentos de sentidos, valores estéticos e práticas de produção e recepção de modo a observar como uma determinada estrutura tem sido vivida. Quais elementos da cultura nos permitem falar do rock em Salvador e da MTV Brasil em diferentes momentos históricos com base nas apropriações e ressignificações de convenções?

para análise televisiva, a autora leva a cabo a proposta ao considerar esses três elementos formas de acessar o que é instituído socialmente como convenção, articulado ao que é da ordem da experiência cotidiana, como modo de recuperar historicamente, pela interpretação de elementos dominantes e residuais, as fissuras da ordem do vivido. Em seu estudo, Gomes se refere especialmente às práticas culturais do telejornalismo, tomado como gênero televisivo, mas sua abordagem inspira leituras de outras dimensões midiáticas, como o rock, as séries televisivas, os quadrinhos etc.

Williams (1961) concebe a análise cultural como o exame daquilo que se constitui enquanto convenção no interior de uma trama de disputa, no embate entre instituições e formações, em um processo de transformações permanentes que implica alterações das formas e práticas simbólicas e dos modos de pensar. Nesses termos, convenções atuam como estratégias criadas para dar expressão a um modo de sentir e são continuamente reiteradas e restauradas.

Esse argumento nos oferece insumos para sustentar que formas expressivas que orientam o consumo midiático são frutos de um contínuo processo de restauração e resignificação de convenções, assim como de possíveis emergências de singularidades que marcam o contexto e, desse modo, reorganizam as experiências cotidianas em curso. Tal pressuposto parece fundamental para um olhar sobre as performances que leve em conta relações entre textos e contextos e privilegie uma abordagem historicizada dos gêneros midiáticos, dos usos da linguagem, das narrativas, dando conta de suas distintas temporalidades.

Performance Studies

e comunicação

figuras conceituais⁶

⁶ Parte substancial deste capítulo foi originalmente publicada em artigo na revista *Intexto* (2019), n. 47, mas estava em produção desde o final do curso sobre Performance e Gêneros Midiáticos que oferecemos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, em 2014.

No campo das ciências humanas e sociais, foram os estudos de Erving Goffman que primeiro apontaram para a força da noção de performance social. Baseado numa metáfora teatral — fachada e fundo, Goffman (2012) destaca os papéis a partir dos quais os sujeitos são convocados a atuar no âmbito das relações sociais. Empregam, com esse fim, esquemas já organizados pela tradição cultural — os chamados quadros sociais — que orientam os modos de comportamento em diferentes situações. Desse modo, instaura-se uma certa “normalidade” nas interações sociais cujo desenvolvimento segue o rumo convencionalizado.

Em Schechner (2006), as performances são caracterizadas como comportamentos restaurados (*restored behaviors*), que guardam matrizes das experiências relacionadas às convenções, práticas repetidas que constituem rituais, situações, narrativas, identidades e novos padrões. Elas são tomadas como ações (o “mostrar fazer”) permanentemente restauradas com potencialidades de ruptura, o que significa que acolhem, num só tempo, convenções e suas desestabilizações. Esse movimento articulado entre restauração/reconhecimento e ruptura/estranhamento só é possível porque a performance pressupõe um olhar que não se dirige apenas ao texto e nem exclusivamente ao horizonte recepcional, mas ao lugar de articulação entre recepções, textualidades e seus contextos. A performance não está num objeto específico, ela se dá no nível da relação e deve ser vista, por que analisa, nos espaços de interações.

No Brasil, o campo da comunicação social passou a se interessar pelos *Performance Studies* a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000, quando se desenvolveram alguns estudos relacionados ao comportamento dos usuários da internet em ambiente de bate-papo, os chamados *chats*, e com maior interesse pelos estudos do corpo e seus atravessamentos nas relações com as tecnologias. Na Universidade Federal da Bahia, por exemplo, algumas dessas abordagens foram desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, no então Grupo de Pesquisa em Cibercidade (GPC), sobretudo pelo trabalho de José Carlos Ribeiro (2003). Além do GPC, havia também no PósCom as pesquisas desenvolvidas por Edvaldo Couto (2002), por exemplo. Numa outra vertente, que reivindicava a tradição dos performativos nos processos de significação e sensibilidade, podemos indicar os trabalhos de Monclar Valverde (2003) e Benjamim Picado (2005). Além desses, os dois grupos de pesquisa que já mencionamos — Grupo de Pesquisa em Análise de Telejornalismo e o Mídia e Música Popular Massiva — foram referências para a construção desta abordagem sobre performance atravessada por perspectivas da estética e dos estudos culturais. Aqui cabe também citar nossos trabalhos recentes no interior do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), no Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS), ambos da UFBA, e no Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA), do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Além desses trabalhos, há relevantes esforços em incorporar o repertório da performance em outros programas de pós-graduação em comunicação, no Brasil. Na Universidade Federal de Minas Gerais, por exemplo, o

grupo de pesquisa Poéticas da Experiência cumpriu importante papel na consolidação das leituras sobre performance e sua articulação com a experiência estética, em trabalhos de César Guimarães (2006), Bruno Leal (2006) e Carlos Mendonça (2010), que fundou, posteriormente, o Núcleo de Estudos em Estéticas do Performático e Experiência Comunicacional (NEEPEC/UFMG). Na Universidade Federal Fluminense, tem sido fundamental a contribuição do grupo de pesquisa Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias (Labcult), a partir dos trabalhos de Simone Pereira de Sá (2016) e dela em parceria com outros pesquisadores, como Beatriz Polivanov (2012). Também na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), com o Grupo de Pesquisa Cultura pop, comunicação e tecnologias (CULTPOP), com os trabalhos de Adriana Amaral (2014), e na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Grupo de Pesquisa em Comunicação, Música e Cultura Pop (GRUPop), liderado por Thiago Soares (2012). Também deve-se considerar o aumento da reflexão sobre o tema das performances nos Grupos de Trabalho das associações da área, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares em Comunicação (INTERCOM) e Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), que criaram, inclusive, grupos mais específicos centrados na discussão, além dos grupos já existentes que incorporaram a temática às suas transversalidades.

Sem dúvida, a tradução dos livros de Paul Zumthor no Brasil contribuiu decisivamente para a ampliação da fortuna crítica dos estudos sobre performance no nosso campo. Por isso, temos que prestar homenagem à Jerusa Pires Ferreira, uma das mentes que melhor divulgaram e ampliaram nosso conhecimento sobre o medievalista. Daí vem uma tradição que identifica as performances como uma espécie de forma-força (e não meramente a

representação de uma ação) que indica tanto as matrizes convencionais da ação quanto seus desvios disruptivos em determinados acontecimentos. Elas se constituem, desse modo, como um interessante objeto para o mapeamento das experiências estéticas no campo da comunicação.

Diana Taylor foi outro nome importante para a popularização do tema entre os pesquisadores das ciências humanas no Brasil, principalmente a partir da tradução para o português do livro *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Vale destacar o papel de pesquisadores brasileiros da área da literatura e artes cênicas, como Leda Martins e Zeca Ligiéro, que atuaram junto a Taylor e contribuíram para o fortalecimento dos estudos de performance no país. Apesar do maior interesse nos estudos transculturais e étnicos, o trabalho de Taylor começa a ter, gradativamente, impacto no modo como a comunicação tem posicionado a performance não simplesmente como um objeto de análise de diversos fenômenos midiáticos, seja nas pesquisas sobre cultura pop, audiovisual, cultura digital, mas como uma lente metodológica, ou seja, um modo de acessar analiticamente os processos comunicativos tendo em vista sua articulação com questões identitárias.

A partir desses esforços de aproximação da comunicação com os estudos de performance, e tendo a estética e os estudos culturais como campos de possíveis atravessamentos teóricos/analíticos para a investigação dos fenômenos midiáticos sob a lente da performance, nos apropriamos de quatro figuras conceituais tomadas aqui como espécies de "mecanismos operativos" (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019). São elas: *mimesis*, *mise-en-scène*, contexto comunicativo e gênero. Essas figuras conceituais são acessadas e/ou articuladas a depender do problema investigado, ou seja, conforme as características das interações. Funcionam, nesta abordagem, como

operadores analíticos que nos permitem o mapeamento de convenções (reiteraões), mas também dos borramentos e desestabilizaões com o convencionalizado.

Sem uma ambião hierárquica, apresentamos a seguir como essas categorias têm sido apropriadas para a análise de fenômenos midiáticos e o que elas podem evidenciar no campo de interface da performance com a experiência estética e a cultura. A demonstração desses usos toma, por hora, como referência empírica as investigações de pesquisadores brasileiros (LEAL, 2005; GUIMARÃES; LIMA; GUIMARÃES, 2013; GUTMANN, 2014a; CARDOSO FILHO, 2006) que, a partir de variados fenômenos midiáticos e campos teóricos, por vezes, distintos, têm se apropriado dessas figuras conceituais, vistas individualmente ou de maneira articulada, como dimensão analítica da performance.

Mimesis

Uma discussão positiva sobre a *mimesis*, no campo filosófico, remonta aos tratados aristotélicos sobre a Poética e a ela é atribuída, inclusive, um estatuto mais interessante do que a narrativa histórica. Isso significa que Aristóteles compreendeu a tessitura da intriga como um componente ativo da dimensão receptiva e passional dos intérpretes, estabelecendo, nesse caso, uma força maior do que a História — cuja articulação narrativa prescinde deliberadamente desta dimensão. Nessa perspectiva, não se trataria de uma mera imitação da realidade, mas de uma autêntica arte do fazer.

Foi desse modo que o termo passou a ser empregado nos estudos literários e comunicativos: relacionado à ideia de representação da ação. A *mimesis*, então, operaria

no campo das ações de uma forma organizada e coerente, desenvolvendo esse fazer de modo estratégico e articulado com um determinado objetivo. Um de seus principais efeitos é produzir a verossimilhança, de modo que a efetividade da arte mimética depende de parecer verdadeira.

Nesse sentido, concordamos com Luiz Costa Lima (1995) quando este afirma que *mimesis* e performance não devem ser termos que se substituem mutuamente, mas que, ao se vincularem a circuitos distintos, podem revelar aspectos mútuos um sobre o Outro. Para nós, a discussão empreendida por Bruno Leal (2005) sobre a noção de realidade televisiva parece exitosa para ilustrar essa relação entre *mimesis* e performance. A partir de Gumbrecht (1998b), argumenta-se que a TV constitui *uma* realidade preferencial do mundo cotidiano forjada na e pela recepção que não se reduz à ideia de referencialidade do real em oposição à “invenção”. O sentido de fictício, tal como apropriado por Iser (1993), atua como um terceiro termo, um mediador entre a realidade e o imaginário, pelo qual captamos tanto a forma do real, quanto essa possibilidade do “como se” do imaginário. Esse esforço argumentativo parece nos oferecer uma pista interessante para fisgar as performances, tendo a *mimesis* enquanto dimensão de apreensão.

O sentido de *mimesis* é aqui articulado ao fictício, mas com acento no caráter performático em detrimento da ideia de referencialidade. *Mimesis* pressupõe algo que não simplesmente se vê na tela, mas que se presentifica no processo de interação com o espectador. “É a *gestalt* advinda da interação olhar do espectador/imagem que faz fulgurar, figurar, *uma realidade* televisiva, cuja referencialidade é cancelada tanto pelas condições de produção quanto por sua circunscrição espaço-temporal de sua performance.” (LEAL, 2005, p. 41) Ora, se não falamos de *mimesis* enquanto espelho do real, e nem tampouco como representação de uma realidade *a priori*, e se o fictício não é engano e

nem ilusão, a tal “realidade televisiva” estaria nesse espaço no qual imaginário e espelhamento se cruzam, deformam-se, transformam-se, só possível de ser capturado analiticamente se considerarmos como objeto a interação.

Na medida em que imergimos na realidade televisiva, por meio da *mimesis*, uma determinada interação se estabelece (uma performance), numa conduta particular. Adentramos nesses universos com expectativas e campos de experiência já consolidados, de modo que o engajamento mimético se desenvolve a partir desse regime interacional. As interpelações identificadas nas relações entre obras e espectadores — sejam eles também leitores, ouvintes, jogadores etc. — são parte das operações miméticas que constituem a interação. Desse modo, são elas mesmas estruturas instáveis que podem se consolidar em um novo padrão de recepção ou ser apenas um borramento, uma ruptura com os regimes espetatoriais instituídos. Nessa relação com as ações miméticas midiáticas, podemos observar as variações da experiência e suas incidências no âmbito das performances sociais. Transformações nas formas de consumo televisivo, de escuta musical, nas formas de jogar videogames e tantas outras também podem ser incorporadas como sintomas das ocorrências das experiências estéticas.

A capacidade de produção de reconhecimentos e estranhamentos emerge desse jogo, circunscrito nas e pelas relações, também possível de ser acionado analiticamente pela dimensão de *mimesis*, através da qual podemos acessar comportamentos restaurados e suas ressignificações. No campo operativo, pontuamos que a *mimesis* se revela na relação entre o texto midiático e seu interlocutor, possibilitando identificar as tramas narrativas e tessituras que articulam os mundos dos textos aos dos leitores, fazendo emergir performances sociais específicas.

Mise-en-scène

Num outro nível da discussão sobre o lugar das materialidades para a apreensão da experiência, ganha relevo a dimensão de interação entre corpos e coisas em cena, o que nos leva a apostar na produtividade da *mise-en-scène*, também, como lugar de análise da performance e apreensão da experiência. *Mise-en-scène*, conceito advindo do teatro, refere-se à constituição da encenação no palco regulada pelo texto, cenário, figurino, por um determinado tempo, e foi posteriormente apropriada para pensar, no campo cinematográfico, a própria forma filmica. (AUMONT, 2010) São os elementos que preenchem a tela de um modo específico (BORDWELL, 2009) e têm como destaque o movimento e a expressão dos corpos que encarnam a ação e se dirigem a “outrem”. (RAMOS, 2011)

Quando põe em evidência, para abordar o documentário, o modo pelo qual o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta, Comolli aciona o conceito de auto *mise-en-scène*. Trata-se de uma *mise-en-scène* autônoma, pela qual as pessoas filmadas mostram a outrem, de maneira ostensiva ou dissimulada, seus atos e as coisas que as envolvem, através do corpo, de formas materiais e de rituais. (COMOLLI, 2008) A “realidade” filmada seria não apenas uma narrativa, mas *mise-en-scène*. Assim, diz Comolli (2008), aquele sujeito filmado vem também ao encontro do filme por essa trama de corpos hierarquizados, de gestos e rituais definidos, que constituem engajamentos em *mise-en-scènes*, sugerindo aqui uma aproximação com a ideia de habitus e jogo de Bourdieu (1996).

Esse ritual forjado entre o olhar/corpo de quem é filmado e o olhar/corpo do Outro inspira a apropriação da *mise-en-scène* como lugar da apreensão da experiência do espectador. Guimarães, Lima e Guimarães (2013), ao se deterem na escritura do documentário cinematográfico,

têm na *mise-en-scène* uma dimensão de descrição e interpretação de indícios de alteridades (advindos dessa relação entre quem filma e quem é filmado) que se expressam pela voz, rosto, paisagem, com silêncios, enquadramentos etc. e pelas condições de tempo-espaço forjados no e pelo filme. No caso do filme analisado pelos autores, o documentário brasileiro *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), a particularidade está em convocar o espectador a desestabilizar marcas do documentário a partir de uma matéria que resiste e ao mesmo tempo constitui a obra: a *mise-en-scène* das meninas que moram em Curralinho, região do interior de Minas Gerais.

No filme, a aparente resistência à câmera e a progressiva implicação da câmera na narrativa são chaves de interação com a obra. Os corpos das meninas e as situações por elas vividas/encenadas constituem resistências ao Outro, por vezes não se mostram — quando, por exemplo, os enquadramentos não avançam até a ação cênica; quando uma pergunta tem como consequência o silêncio — ou não se fazem escutar — o sotaque e expressões características da região materializam uma fala de difícil compreensão. Escolhas que impõem constrangimentos (faltas) para aquele que vê e escuta. Passamos, então, a nos movimentar, como indicam Guimarães, Lima e Guimarães (2013), de maneira transversal à obra, entre quem filma e quem é filmado.

É no marco da *mise-en-scène* — que não está na obra, mas transborda da obra para o lado de cá — que seria possível interpretar a performance, esse caminho do meio entre textualidades e experiência do espectador, gesto analítico que se distancia dos procedimentos convencionais da análise fílmica, pautados na interpretação dos recursos expressivos da obra via decomposição de suas estruturas internas. A análise de *A falta que me faz* empreendida por Guimarães, Lima e Guimarães (2013) evidencia que a noção de performance opera justamente nesse lugar de

interação, possível de ser visto pelo modo como a *mise-en-scène* provoca engajamento afetivo na e pela obra. Entende-se, assim, a *mise-en-scène* como um outro nível de análise possível para compreender estabilizações e desestabilizações que atravessam os acontecimentos midiáticos e, nesse sentido, um modo de acesso, do ponto de vista analítico, essa experiência. O movimento de resistência à câmera e progressiva implicação da câmera, visto no marco da *mise-en-scène*, responde por desestabilizações, neste caso no campo do documentário, apropriadas aqui como formas expressivas da experiência.

Contexto comunicativo

Um terceiro nível de análise proposto, através do qual podemos fisgar a performance social, é o contexto comunicativo. Com forte inspiração pragmática (RODRIGUES, 1995), esta figura conceitual corresponde ao lugar configurador de comunicabilidade — seja no âmbito televisivo, radiofônico, cinematográfico, musical etc. — forjado no marco de um produto midiático. O conceito tem sido empregado pelos estudos televisivos como mecanismo de apreensão de como o sujeito que tem voz reconhece o Outro (o sujeito receptor) e o posiciona no texto. Neste caso, analisar o contexto comunicativo de um programa pressupõe direcionar nosso olhar para a cena criada, para o modo como corpos, gestos, falas, cenários e ambientações constituem um espaço-tempo e constroem posições para o Outro com base nas expectativas e competências previstas sobre a audiência. Nessa direção, acena como uma possibilidade de nos fazer ver o “lugar social” forjado para os sujeitos comunicativos, que nos diz sobre padrões de comportamento e possíveis rupturas.

A compreensão do contexto comunicativo de uma obra não se confunde com a análise dos seus contextos culturais, sociais, políticos, econômicos etc., mas aponta para a interpretação de como esses contextos, que correspondem ao mundo vivido, são reproduzidos nas situações comunicativas construídas no marco das textualidades. Ao mesmo tempo, não se reduz a encenação ou situação criada no interior de um texto. Contempla convocações que uma situação comunicativa faz de dentro para fora do texto, com tempos históricos, contextos culturais, formas expressivas que preveem adesão.

Ao operar o contexto comunicativo para a análise da performance do repórter televisivo, Gutmann (2014a) identifica constituição de subjetividades que contrastam com o discurso normativo sobre as práticas do campo jornalístico. O estudo de Gutmann revela como marcas hegemonicamente reconhecidas como “do telejornal” são permanentemente reiteradas e desestabilizadas. Em contraposição ao corpo do repórter que intenciona projetar uma figura neutra e imparcial, observador não implicado nos fatos, a autora identifica uma outra forma de performatização da notícia televisiva, quando o repórter passa a se construir enquanto ser social que vive os fatos, ator que se inclui enquanto “eu” na ação reportada. Ao mesmo tempo, o corpo implícito do espectador é também deslocado da posição de testemunha ocular dos fatos para o lugar de cúmplice da ação vivida pelo repórter, interlocutor cooperante alçado ao mesmo espaço-tempo do acontecimento. O contexto comunicativo indica, desse modo, um outro vetor de força atuante no processo de interação com o produto e contribui, assim, para a identificação de uma ruptura nos regimes hegemônicos de experiência.

Obviamente, quando reiteradas, essas rupturas acabam por produzir novas convenções. Isso porque contexto comunicativo pressupõe a existência de repertório

comum que norteia reconhecimento e adesão. Cabe aqui a remissão ao pensamento de Goffman (2005), quando ele se apropria da teoria do teatro para discutir personagens do sujeito na vida cotidiana, em que o ator representa um determinado papel, é visto pelo público (também ator social) e, ao mesmo tempo, é público da peça vista pelo espectador. Podemos dizer, por essa perspectiva, que o contexto comunicativo reproduz, no interior das textualidades, uma *definição de situação* (GOFFMAN, 2005), uma vez que opera performances sociais permeadas por relações de poder que poderiam ser traduzidas como disputa por legitimidade, autoridade e credibilidade — conforme Gutmann (2014a), ao tomar o telejornal como objeto de análise.

Gênero midiático

Nessa mesma direção, entendemos que o jogo proposto e aceito entre os sujeitos comunicativos no marco de um produto ou acontecimento midiático, que nos faz reconhecer desestabilizações e estabilizações das performances sociais, pode também ser acionado analiticamente pela noção de gênero midiático. Concebido aqui, nos termos de Martín-Barbero (2008), enquanto estratégia de comunicabilidade que atravessa as obras e põe em relação a produção, o meio, suas audiências e seus contextos culturais, o gênero se afasta da ideia de uma simples tipologia, em termos do domínio de uma gramática anterior virtualizada na imanência textual, pois sua força pragmática reside justamente em como seu reconhecimento opera numa dada comunidade cultural.

O gênero não se constitui enquanto lugar de consenso cultural, ao contrário, responde por cenários de disputa

que apontam para divergências e convergências, para continuidades e rupturas, atuando numa espécie de “estabilidade em fluxo”; são práticas ativas em torno de uma formação estável, que seria seu reconhecimento social em um determinado espaço-tempo. (MITTELL, 2001) Na concepção de Mittell, gênero é uma categoria cultural que atravessa textos, lógicas industriais, recepção, contextos culturais. Por esse princípio, pode-se afirmar que, em termos metodológicos, a força do gênero, quando pensado para a análise midiática, passa pela possibilidade de relacionar, em diferentes sistemas — produtos, críticas, material publicitário, depoimentos de produtores e espectadores, premiações etc. —, regularidades e desvios de sentido que respondem por modos de constituição ativa de sensibilidades.

O que entendemos, portanto, é uma hipótese bastante plausível de que sobre os gêneros se constituem e fazem circular sentidos sociais. Fundamental para nosso argumento é que as discussões sobre os gêneros materializam determinados padrões de gosto e de sensibilidade, construindo um horizonte de expectativas para as experiências estéticas. Por exemplo: é sensato acreditar que o repertório acumulado pelos ouvintes de determinados gêneros musicais vai influenciar no efeito que uma obra surtirá sobre eles. Ao mesmo tempo, não nos surpreende que as convenções genéricas regulem as escolhas que os produtores, músicos e audiências fazem nos processos de distribuição, confecção e consumo de uma canção. (CARDOSO FILHO, 2006)

Simon Frith (1998), um dos principais estudiosos da música popular massiva, nos apresenta um entendimento sobre o gênero no campo musical que está intimamente amparado numa noção de abertura. Ele indica, como faz Mittell no campo dos estudos televisivos, variadas formas pelas quais seria possível identificar os processos sociais

de disputa e regulação dos gêneros musicais: através dos prêmios da música, como os *Grammies*, dos agentes de distribuição, como rádios, gravadoras e, no contexto contemporâneo, das plataformas de escuta musical. Todos seriam agentes que atuam no processo de tensionamento/reafirmação das convenções estabelecidas. Desse modo, os gêneros midiáticos não descrevem apenas quem são os leitores/ouvintes/espectadores de determinado produto, mas também o que esse produto significa para eles.

Por fim, o gênero organiza o processo de leitura da obra. Não é à toa que os gêneros servem como ferramentas de comparação para críticos e fãs. Isso significa que, por mais que nossos estudos se ocupem exatamente dos momentos de ruptura, ou seja, daqueles produtos que desestabilizaram e romperam com as regras e performances sociais já estabelecidas, é importante destacar que o grau de reiteração é fundamental para o destaque frente ao convencional e, nesse sentido, a noção de gênero midiático nos ajuda a ver esse mapeamento das convenções consolidadas.

Um bom exemplo disso no campo de interface entre música e comunicação é a permanência da ideia de “peso” no gênero heavy metal, destacada por Cardoso Filho (2008) como uma constante, independentemente dos novos sentidos adquiridos pela expressão. O ideal de música pesada nesse gênero é reiterado constantemente, desde sua emergência, nos anos 1970, mas nem sempre para se referir à mesma substância sonora e/ou estética. A noção de peso, embora reiterada, escorre para elementos muito distintos que compõem o heavy metal, como a atmosfera sombria de suas temáticas nas letras, ou a agressividade da performance de palco de uma determinada banda. Ou seja, há uma forma padrão a partir da qual a experiência do peso pode se materializar, mas tal forma pode sofrer abalos e desestabilizações em função

de outras dinâmicas sensíveis que operam no contexto. Esse aspecto demonstra que, mesmo na estabilidade, há pontos de tensionamento que instituem uma disputa no cerne da noção de gênero midiático, o que nos permite identificar de forma mais explícita a ocorrência expressiva das experiências estéticas.

Performance televisiva na MTV Brasil⁷

7 Este capítulo é fruto de um trabalho de atualização e ampliação do artigo “Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil”, publicado na revista *E-Compós* (GÜTMANN, 2015). Sua configuração atual é inédita.

Em termos teórico-metodológicos, o estudo analítico apresentado neste capítulo sistematiza o esforço de construir relações entre as noções de performance, estrutura de sentimento e a figura conceitual de gênero midiático. Cada uma dessas noções é complexa, mas em um esforço de articulação constante, buscamos fazê-las revelar mais sobre os modos pelos quais se institui a possibilidade de emergências de experiências singulares a partir de um modo de performar com o público, explorado especificamente por um canal de TV: a MTV Brasil. Essa emissora teve um papel muito marcante nas nossas trajetórias de vida — e também profissional, no caso de Gutmann —, uma vez que se constituiu como uma das principais formas de mediação da cultura juvenil com os formatos institucionais da TV e da música popular massiva, no final da década de 1990 e início dos anos 2000.

Desde sua concepção, a MTV Brasil, seguindo a linha da rede estadunidense, incorporou a ideia de um canal construído por uma proposta estética e ética relacionada à cultura pop e à juventude, tendo, a princípio, o videoclipe como sinônimo de forma audiovisual. No país, atuou não só como um braço fundamental da indústria fonográfica, mas também se constituiu enquanto rede de identidades, afetos e valores. Na e através da MTV Brasil, eram midiaticamente configuradas o que já poderíamos chamar, décadas antes das redes sociais digitais, de comunidades e bolhas. Os formatos televisivos que atuaram neste fluxo midiático abusaram de experimentações com convenções de gêneros televisivos. Além dos

programas de videoclipe, o canal constituiu um modo próprio de fazer *talk show*, *reality show*, programa de debate, de auditório, programas de humor, de culinária, telejornal etc.

Tal proposição nos desafia a apropriar o sentido de performance para o exame dos modos específicos de interação entre uma ambiência midiática e sua recepção. Apesar de não se relacionar somente com o audiovisual, entendemos que a performance conota um profícuo legado para a compreensão do caráter performativo de um canal televisivo, sobretudo um como a MTV Brasil, cuja intenção de impactar no âmbito da linguagem audiovisual e comportamental era nítida. Estudar como, historicamente, reconhecemos e nos relacionamos afetivamente com uma organização pressupõe uma análise que a considere espaço de disputa de padrões e valores implícitos e explícitos que conformam, por práticas repetidas, um específico modo de vida, uma específica cultura. (GUTMANN, 2015)

Com o conceito de performance, Zumthor (2000) procurou avançar no entendimento de que todo texto pressupõe um corpo performático implícito, atacando as possibilidades de experiências inscritas nos textos como indicadores de leitura. Os textos teriam indícios da experiência que remetem, ao mesmo tempo, a um padrão estável e a uma força inventiva. Nessa mesma perspectiva, a noção de performance enquanto um “mostrar fazer” (SCHECHNER, 2006) ou “indícios da experiência” que nos dizem sobre modos de leitura (ZUMTHOR, 2000) inspira a possibilidade de compreensão de formas expressivas de uma emissora, cujo reconhecimento advém de convocações e também rasuras de convenções (aqui apropriadas enquanto marcas de gênero). Isso porque entendemos que a história cultural da TV — dos seus modos específicos de interação com a recepção e suas

formas reconhecidas de constituição de realidades — é um processo contínuo, repetido, dinâmico e também simultâneo de naturalizações e desnaturalizações, domínias e rupturas, de convenções e disputas por novas convenções.

Aqui a noção de performance acena para a possibilidade de compreender esse específico “modo de formar” executado através de objetos (os programas) e cujos sentidos se fazem na relação — entre os programas, as organizações, seus contextos, suas recepções. Nessa perspectiva, busca-se contemplar analiticamente a articulação entre formas materiais, discursivas e culturais da televisão, levando em conta suas condições contextuais de produção e recepção, para a compreensão do que estamos denominando performance televisiva.

Assim, podemos dizer que os programas da MTV Brasil conteriam espécies de indícios da experiência televisiva de nossa relação com o canal. Nessa mesma direção, Frith (1998), no campo específico da música popular, caracteriza o ato de ouvir enquanto performance, uma vez que entende que a canção reproduz um dado saber cultural que indica formas de ouvir e de interagir com ela. Isso explica o interesse do autor na performance como uma experiência de sociabilidade.

Esse entendimento serve de inspiração para Cardoso Filho (2014), ao analisar de maneira mais específica a manifestação material da banda Pink Floyd enquanto performance, argumentar que o corpo, o movimento, os gestos fazem parte de uma conduta mais ampla que se desenvolve em virtude da experiência cultivada da tradição do rock e da carreira da banda. (CARDOSO FILHO, 2014) Nesse mesmo sentido, acredita-se que as formas materiais de um específico programa e os modos de convocação dos gêneros podem nos dar pistas para a compreensão de uma conduta mais ampla que

diz sobre a experiência televisiva, a experiência de uma determinada marca/organização televisiva, que evoca reiteração de determinados padrões estáveis e suas desestabilizações.

A noção de gênero não é entendida como referência classificatória, mas como dimensão analítica de produtos e linguagens da cultura midiática, o que nos permite acessá-lo a partir de suas estratégias comunicativas e culturais. (GOMES, 2011b) O conceito de gênero pode também ser acionado para a compreensão de relações entre programas televisivos, emissora e elementos da música popular massiva, pensada enquanto gênero midiático. (JANOTTI JÚNIOR, 2005) Ao mesmo tempo, pretende-se explorar o conceito de performance como lugar de constituição desse “jeito MTV”, performado através de suas produções, e dar conta das articulações entre gêneros e suas reconfigurações pelas singularidades dos programas e seus modos de valoração. A tarefa implica reconhecimento dos lugares construídos para o espectador do canal, que também foram sendo alterados na relação com contextos e tempos históricos. Assim, é possível compreender melhor como a MTV Brasil reinventou um modo de fazer televisão, constituindo um ambiente de experiência que também responde por um horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006) sobre suas performances televisivas.

Inicialmente, nosso olhar se volta para o espaço de interação criado entre programas, sujeitos e seus contornos recepcionais, que nos permite falar da experiência televisiva. Concebemos um canal televisivo não como simples objeto para análise de programação ou do tipo de conteúdo veiculado, mas como ambiência, o que acena para a possibilidade de compreender experiência televisiva, nos termos de John Dewey, com base no processo de incorporação material de um específico modo de formar/fazer/atuar.

Para Dewey (2005), experiência designa a interação — necessária e constante — estabelecida entre um organismo e o ambiente, a qual, para além de sua força simbólica, tem pregnância física, ou seja, é algo dotado de dimensões concretas. A escolha do autor em usar os termos “ambiente” e “organismo” é interessante de ser destacada porque, nesse momento, ele pretende demonstrar que as interações experienciais não se restringem aos humanos, mas podem compreender outras criaturas e objetos.

Experiência, seja aquela rotineira, repetida, dispersa e fragmentada, submissa a convenções, seja aquela definida como “uma”, que mobiliza diversas capacidades humanas de modo integral e intenso (DEWEY, 2005),

é sempre ação — física, intelectual e emocional —, ato de percepção que envolve interpretação, repertório, padrões, mobilização corpórea; existe em função de um objeto, cuja materialidade, condições de aparição e circunstâncias histórica e social não são indiferentes. (GUIMARÃES; LEAL, 2008)

Nesses termos, a televisão é tomada enquanto ambiência — ou figuração da experiência (GUIMARÃES; LEAL, 2008) — cujas condições materiais e simbólicas têm nos gêneros televisivos estratégias centrais de comunicabilidade através das quais espectadores são convocados a se relacionar e interagir.

A abordagem histórica e cultural da MTV Brasil toma suas marcas expressivas enquanto espaços de interação entre estratégias de produção e contextos de recepção. Espaços pelos quais podemos apreender os modos de formar da emissora, suas formas específicas de atuar e ser reconhecida, processo aqui traduzido pela ideia de performance televisiva.

MTV Brasil

Ao longo dos 23 anos de atuação no país, de 1990 a 2013, a MTV Brasil se constituiu não apenas como meio de difusão fonográfica, função diluída ao longo da sua história, mas como espaço de experimentações que instituiu expectativas em relação ao consumo audiovisual e musical. Junto à capacidade de ser reconhecida enquanto “canal da juventude”, incorporou gostos e desejos do público, capotou padrões de consumo, fazendo de suas materialidades membrana de acesso a dimensões da sensibilidade de uma determinada cultura. Ao forjar formas de desfrutar a música e o audiovisual em sintonia com os contextos televisivos e fonográficos brasileiros, fez do desenvolvimento tecnológico dispositivo da sua própria visualidade.

Fundada em 1981 como um canal a cabo estadunidense, a MTV foi considerada a maior rede de televisão do mundo. No Brasil, foi inaugurada em 20 de outubro de 1990, pelo Grupo Abril, como a primeira rede de TV segmentada do país, com transmissão inicial nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A MTV Brasil foi a terceira franquia da *Music Television* e a primeira a ser lançada em TV aberta. Circulou em sinal UHF em 290 municípios até o seu fechamento, em 30 de setembro de 2013, quando foi devolvida para a proprietária da marca nos EUA, a Viacom.

A MTV Brasil é um importante *lôcus* para discussão tanto da história da televisão brasileira, uma vez que foi a primeira emissora a popularizar um hábito de audiência segmentado, quanto do próprio sentido de “campo musical”, entendido aqui de maneira mais ampla pelo imbricamento com as indústrias de entretenimento, conforme Pereira de Sá (2006), Janotti Júnior (2007) e Cardoso Filho (2014). Durante a década de 1990, sua repercussão nacional ratificou em termos locais o seu impacto mundial: ajudou a impulsionar a divulgação da música jovem, em

especial o rock, fato que incentivou o surgimento de inúmeras bandas e selos de gravadoras. (JANOTTI JÚNIOR, 2003) A atuação da emissora no país também influenciou o aumento da produção de videoclipes, fomentou o mercado audiovisual e contribuiu para a ampliação do público consumidor de música pop. Nesse contexto, como novo meio de difusão da produção material e simbólica da música popular massiva, o canal apontou para novas formas de ver, ouvir e consumir os produtos, ajudando a alterar o acesso à informação musical. “Com o canal de clipes surgia algo mais que uma importante forma de difusão e, portanto, de promoção musical, surgiam variações na forma de entender a música e de desfrutá-la.” (GRIMALT, 1988, p. 88, tradução nossa)

No Brasil, a emissora foi reconhecida como espaço de experiências televisuais que responde por um específico “modo de formar” marcado pelo engajamento estético inscrito na diferença. (GUTMANN, 2015) Assim, instituiu uma ambiência criativa fundamental para a TV brasileira, revelando e formando apresentadores, que depois migraram para grandes redes, experimentando linguagens, reconfigurando e subvertendo marcas de gêneros televisivos, instituindo padrões estilísticos, popularizando o videoclipe como forma expressiva televisiva etc. Um aspecto de distinção do canal foi sua personalização construída pela figura do VJ (*Video-jockey*), o apresentador que constituía, pelo uso do seu corpo, partilhas valorativas e um específico *mise-en-scène*, pontos de identificação com a audiência. (GOODWIN, 1992)

Ao analisar a consolidação da indústria internacional da música, Burnett (1996) afirma que, com a MTV, a música pop, até então pouco veiculada no meio televisivo, tornou-se mais um tema da programação, sendo incorporada pela forma visual da TV. Frith (1993) investiga a relação entre televisão, música e juventude, consolidada

a partir dos anos 1980 com o advento da *Music Television*, buscando compreender o lugar dessa “nova” audiência construída pela emissora. O endereçamento dado ao telespectador jovem é explicado por duas perspectivas distintas e complementares, relacionadas a especificidades da televisão, que se coloca como prestadora de um serviço público e, ao mesmo tempo, veículo comercial. Em termos de serviço público, a juventude é tomada como uma categoria material, um grupo social com necessidades e interesses específicos ligados a determinados comportamentos institucionalizados. Apesar de, naquele momento, a música pop já configurar forma hegemônica de entretenimento juvenil, a TV jovem também investiu, para legitimar a “prestação de serviço”, em programas educativos, notícias e documentários sobre temas como aids, drogas e primeiro emprego. Em termos comerciais, o consumo dito juvenil envolvia relações distintas com produtos específicos (roupas da moda, música pop, cosméticos etc.), o que faz a programação ser concebida pela integração entre entretenimento e guia de consumo. Levando em conta esses dois aspectos, preponderantes naquele contexto histórico, o autor sustenta que, como audiência televisiva, “a juventude não apenas descreve um tipo específico de espectador que é atraído por um tipo específico de programa, mas descreve um tipo particular de comportamento da audiência.” (FRITH, 1993, p. 75, tradução nossa)

Ainda que se reconheça, principalmente no âmbito da crítica televisiva, a importância do canal no país, para o fomento da música popular massiva num determinado contexto cultural, para o fomento da produção televisiva nacional e local, são poucas as referências acadêmicas brasileiras voltadas para a análise de sua produção simbólica numa perspectiva histórica. Os raros estudos realizados pelo campo da comunicação no Brasil dedicam-se, em sua maior parte, à análise de suas estratégias de

linguagem, com foco nos seus comerciais e vinhetas institucionais (MUANIS, 2010)⁸, da “estética do videoclipe” (TREVISAN, 2011) ou do “gênero videoclipe” por ela institucionalizado (HOLZBACH, 2013)⁹, do “processo de aculturação” da expansão da marca multinacional no país (LUSVARGHI, 2002) ou, quando se voltam para seus programas, enfatizam momentos episódicos de sua programação. (GUTMANN, 2005; REIS, 2006)

Abordagens históricas sobre a MTV são mais frequentes na bibliografia internacional. (GOODWIN, 1992; PRATO, 2011; TANNENBAUM; CRAIG, 2012) Goodwin (1992), uma das principais — ou mais tradicionais — referências teóricas sobre a *Music Television*, faz uma leitura historiográfica da emissora estadunidense fincada na análise de sua programação. O estudo de Goodwin tem relevância para nossa abordagem na medida em que afirma que a história da televisão deve ser contada pelo que, de fato, ela produz (seus programas). Ao mesmo tempo, serve como pista valiosa para a compreensão, em âmbito local, dos modos como a MTV construiu posicionamentos de mercado com base na relação com contextos econômicos, culturais e midiáticos. O autor apresenta uma visada histórica cronológica da emissora, identificando suas fases, muito relacionadas aos gêneros musicais privilegiados, porém de modo episódico, linear e fragmentado.

8 Em estudo posterior, Muanis (2014) aborda a MTV Brasil pelo modo como ela instituiu a noção de fluxo televisivo.

9 O trabalho de Holzbach (2013), apesar de ter como objeto não a MTV, mas o videoclipe enquanto gênero cultural, assume uma abordagem do fenômeno próxima à nossa. Ao analisar convenções estruturais do videoclipe, as considera produto de articulações com contextos socioculturais determinados, relacionadas à indústria fonográfica, às rádios FM, às *jukeboxes*, ao vídeo doméstico e ao ambiente de formação e consolidação da MTV estadunidense.

Mobilizamos referências dos estudos culturais em associação com performance de modo a configurar um olhar historicizado sobre o canal, que deve levar em conta disputas de sentido, continuidades e rupturas que constituem um processo permanente de “formação cultural.” (WILLIAMS, 1979) No caso da MTV Brasil e seus programas, esse processo inclui afirmações e deslocamentos em relação às redes de TV brasileiras e ao modelo de importação estadunidense. Ganha relevo a perspectiva analítica das formas materiais e simbólicas que configuraram a história cultural da emissora na sua relação com o cenário sociocultural, político e midiático brasileiro.

A preocupação com as estruturas estáveis e que também são transitórias (dos gêneros televisivos, da emissora, dos programas, das narrativas, dos usos da linguagem) para pensar um processo histórico encontra força teórica na hipótese cultural de Williams denominada estrutura de sentimento. Jason Mittell (2001) é convocado pelo modo como entende gênero enquanto categoria cultural que opera no interior das obras, através das lógicas industriais, da recepção e crítica cultural, regulando práticas de produção e de consumo. Já o conceito de performance aponta para a possibilidade de compreender o “mostrar fazer” (SCHECHNER, 2006) de uma emissora de TV, seu específico modo de formar executado através da sua produção audiovisual e cujo sentido se faz na relação (entre programas, seus contextos, suas recepções).

O exame de parte do processo de formação da primeira emissora segmentada do país, com foco na dimensão da performance televisiva, é feito no marco de materialidades televisuais (cenários, corpos dos apresentadores, programas, vinhetas) e modos de valoração, que vão sendo alterados na relação com contextos e tempos históricos. Numa perspectiva metodológica, a abordagem supõe um protocolo de análise que contempla

relações entre textos, paratextos e contextos (SILVA; GUTMANN, 2018; GUTMANN, 2014b) e privilegia um olhar historicizado do canal televisivo, visto enquanto ambiência, buscando dar conta do seu caráter cultural e sensível. A análise apresentada a seguir considera os programas televisivos e os discursos que circularam sobre eles em reportagens e críticas.

1999 e o caso *Supernova*

Ao analisar a consolidação da indústria fonográfica internacional, Burnett (1996) afirma que, com a MTV, a música pop foi incorporada pela TV e, ao mesmo tempo, incorporou sua forma visual. Em termos locais, a repercussão nacional da emissora ratificou seu impacto mundial: fomentou o mercado audiovisual, ampliou o consumo de música jovem, em especial o rock, fato que incentivou o surgimento de bandas e selos de gravadoras. (JANOTTI JÚNIOR, 2003) Durante a década de 1990, quando as formas de acesso ao consumo de rock se reduziam a publicações impressas e poucas rádios dedicadas ao gênero, firmou-se como agente de um cenário fonográfico em que as gravadoras multinacionais representavam a força articuladora da cadeia produtiva musical. A exibição de videoclipes financiados pelas *majors* possibilitava a oferta de conteúdo regular, o que levou à instituição do consumo ininterrupto da programação televisiva — foi o primeiro canal brasileiro a ser exibido 24 horas seguidas.

Na primeira década no país, tinha o rock e o videoclipe como dispositivos de distinção. Formas expressivas reconhecidas como “da MTV” se articulavam à cultura visual do videoclipe naquele contexto (o grafismo, o ritmo frenético da edição, as variações de cores e texturas

das imagens, os enquadramentos inusitados etc.), numa perspectiva de contraste com os gêneros e formatos televisivos priorizados pelas outras emissoras. (GUTMANN, 2005; 2015) Marcas, também genéricas, relativas ao rock demarcaram um espaço por onde circulavam padrões valorativos, gostos e afetos ligados a um determinado “olhar grupal”. (JANOTTI JÚNIOR, 2003) Entre 1991 e 1998, por exemplo, no horário da tarde, quando o hábito de audiência brasileira era reconhecido pelos programas de culinária, filmes, *talk shows* e debates em torno de temas da vida ordinária (casamento, traições, fofocas etc.), o programa *Gás Total*, apresentado por Gastão Moreira, exibia clipes de bandas de rock pesado e entrevistas com artistas da cena rock brasileira. Programas como *Fúria Metal*, dedicado às variadas vertentes do heavy metal, *Lado B*, voltado para o universo do rock alternativo pouco divulgado na grande mídia, e *Clássicos MTV*, com foco em videocliques de bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath e The Who, demarcavam lugar de diferenciação, em território nacional, da emissora norte-americana. (GUTMANN, 2015)

Esse “olhar grupal” se amparava nas disputas valorativas em torno da definição do rock pelo sentido de autenticidade (FRITH, 1998), apropriado como critério de distinção de produção televisiva. Em termos retóricos, é possível compreender esse modo de se mostrar da MTV, que se relaciona e constitui seu “olhar grupal”, por uma série de oposições relacionadas ao valor de autenticidade: *mainstream* e independência, popular e segmentado, autêntico e cooptado etc. Era como se as instâncias do processo comunicativo fossem constituídas pela oposição entre *nós* (a MTV e seus interlocutores) e *elas* (as outras emissoras, seus programas, consumidores e modos de reprodução dos gêneros). (GUTMANN, 2014b)

A figura do VJ (*Video-jockey*) como lugar de incorporação da emissora nos parece central para a compreensão de

suas estratégias de diferenciação e distinção. A partir do estudo de John Langer's sobre as construções de personalidades televisivas via hierarquia de identificação, Goodwin (1992) argumenta que, enquanto os artistas de rock presentes na programação são colocados como "estrelas", os VJs seriam "o ordinário". Tal suposição decorre de uma análise comparativa entre o cinema, que representaria um mundo habitado por alguém "fora dali", e a televisão, que se configura como algo doméstico, íntimo e acessível.

Numa remissão a Martín-Barbero (2008), reconhecemos, nessa formulação, dispositivos convencionais da mediação televisiva, como a simulação do contato e a retórica do direto. Pelo primeiro, a TV se relaciona com um determinado grupo social, fazendo-o de interlocutor. Como modo de acionar o tempo disperso e o espaço doméstico, investe nas figurativizações do "apresentador-animador" e no tom coloquial das falas. Já a retórica do direto organiza a ambiência televisual sob o eixo da proximidade construída com base no tempo simultâneo e fragmentado típico da vida cotidiana. (MARTÍN-BARBERO, 2008)

Para Goodwin (1992), os VJs, assim como os apresentadores dos noticiários, de *talk shows*, dos programas de auditório, funcionam como dimensões mediadoras de uma dada realidade televisiva, neste caso, o universo das celebridades pop. Na MTV Brasil, eles personificaram, pelo seu corpo, fala, vestimentas e gestos, o "olhar grupal" da emissora, forjando modos de reconhecimento pela afirmação de suas relações afetivas com determinados gêneros musicais, obras e artistas.

O comportamento da audiência, virtualizado (ou restaurado) no processo de interação entre espectadores, programas, vinhetas, mediadores, é uma pista importante para a compreensão da formação cultural da emissora. No caso da MTV Brasil, seus contextos de formação contemplam, especialmente, rearranjos dos modos de

consumo da música popular massiva a partir do advento das tecnologias de gravação e reprodução sonora e seu impacto na indústria fonográfica, da popularização da internet e das redes de compartilhamento digital, da institucionalização do hábito de audiência segmentada com a entrada e consolidação de canais de TV pagos no país.

O ano de 1999 é reconhecido pela crítica televisiva como marco da programação da emissora¹⁰, quando “deixa de lado a vocação ‘alternativa’” para “entrar na briga com as redes de TV aberta.” (DECIA, 1999a) É o período caracterizado como “abertura” da programação. (SORDILI, 1999) Abertura para a “música nacional pop mais comercial” (DECIA, 1999a), como o pagode, axé e sertanejo, e para convenções de gêneros também ditas “populares”¹¹ da TV brasileira, como o programa de auditório, de variedades, de namoro e o *reality show*.

Em termos comerciais, a MTV Brasil buscava estratégias de interação com uma juventude que não mais a tinha como única possibilidade de acesso audiovisual para o consumo de música. O que nos interessa, no entanto, não é seu posicionamento comercial no mercado televisivo (e cada vez menos fonográfico), mas como o canal, pensado enquanto ambiência, buscou se articular, através de seus programas e modos de apropriação de marcas de

10 Em 1999 a MTV Brasil, até então única especializada em videoclipes, divulga o Dossiê Universo Jovem, pesquisa de mercado sobre o jovem brasileiro urbano, para justificar sua nova programação que aumentou para 50% a proporção de clipes nacionais, antes em 30%, passou a ter 8 horas de programação ao vivo, e investiu em programas de entrevistas, debate, quiz etc. (DECIA, 1999b)

11 Neste caso, o termo “popular” é utilizado pela imprensa no sentido de “comercial”, quando associado ao tamanho da audiência (extensa) e seu nível social (identificado como “das classes populares”), ou como sinônimo de “baixa qualidade”, assumindo conotação negativa.

gênero, ao “novo” *sensorium* que respondia também por outros hábitos, desejos e comportamentos da juventude. Movimento que, ao contrário do que caracterizou a imprensa na época, não se reduz à simples ruptura (com o rock e com o videoclipe), mas se explica por um contínuo processo de transição, em que o sentido de autenticidade é disputado como marca discursiva de distinção.

O *Supernova* (1999-2002) foi reconhecido como marca desta “virada”, a “mais radical dos nove anos de MTV Brasil.” (DECIA, 1999a) O programa entrou na faixa de programação no lugar de diversos produtos especializados em música da emissora, dentre os quais *Clássicos MTV* e *Gás Total*. As atrações mais segmentadas (com foco no techno, rap, metal e alternativo) foram para o horário da meia-noite. O novo produto era identificado pela crítica como programa de “clipes e variedades” (VITÓRIA, 2000), que “mistura música, jornalismo, vinhetas e comerciais em uma grande salada.” (DECIA, 1999a) No seu primeiro ano de veiculação, quando foi exibido em quatro edições diárias, eram explícitas as disputas entre artistas considerados “autênticos” e os “cooptados”, entre os públicos “aficionados pela música” e os “fãs das celebridades”, entre os apresentadores “tradicionais” e os “novos” VJs da emissora.

Na primeira edição, exibia notícias do universo musical, clipes de rock e de artistas consagrados do pop, como U2, Madonna e Alanis Morissette. As exibições seguintes privilegiavam videoclipes mais populares, como Britney Spears, Backstreet Boys, Spice Girls, Jota Quest, Rouge e Sandy & Junior. O *Supernova 2*, edição mais longa veiculada das 14h às 15h30 e única previamente gravada, era apresentado por Chris Nicklas, ex VJ do programa mais popular da emissora (o *Disk MTV*), e dava ênfase ao pagode, sertanejo e axé. Já a última, das 20h30, veiculava videoclipes de rock — principalmente das bandas

denominadas *indie*, como Radiohead — e de artistas nacionais considerados autênticos, como o grupo Nação Zumbi. Já a edição noturna era apresentada por Soninha, cuja credibilidade era reconhecida, até então, pela trajetória marcada por programas informativos e de debate.

O *Supernova* inaugura os cenários físicos na MTV Brasil, com elementos cênicos típicos da TV aberta (banca, computador, assentos para os convidados e entrevistadores), no lugar do cenário eletrônico com fundo em *chroma key* próprio dos programas de videoclipe da emissora.

Em 2000, a faixa vespertina passou a ser ocupada por uma única edição do *Supernova*, apresentada pelos VJs estreatantes Didi Wagner e Marcos Mion, ao vivo, com três horas de duração. Dava destaque às novidades do mundo das celebridades, entrevistas com artistas e estreias de videocliques de axé, pagode, *dance music*, rock e rap nacional. Se, no primeiro ano, o *Supernova* construía horários específicos de exibição para os gêneros musicais (os “cooptados” e os “autênticos”), nas edições seguintes do programa, a demarcação valorativa era antecipada por sua vinheta. A mais conhecida trazia a imagem de um boneco dançando um funk — a letra dizia: “*andamos de ré, viemos pegar mulher...*” — que era surpreendido por um soco na cara dado por um segundo boneco, que fazia sua cabeça voar. O golpe coincidia com a entrada da vinheta sonora do programa.

No cenário do *Supernova*, o computador passou a ocupar lugar central e a conversação — entre os mediadores, entre eles e seus convidados, entre eles e o público através de ligações telefônicas e e-mails — constituía a principal estratégia de comunicabilidade. Nessa direção, a MTV Brasil vai construindo aproximações com convenções genéricas dessa faixa horária da TV aberta, usualmente composta por programas populares de *talk shows* reconhecidos pelo protagonismo da vida ordinária e do sujeito espectador.

Essa descrição dos primeiros anos de exibição do *Supernova* indica que a história cultural da *Music Television* no país não se explica por momentos episódicos de mudanças, mas por um contínuo processo de disputas entre valores e sentidos que são da ordem de continuidades e descontinuidades nos modos de relação com as audiências, aqui vistos pelas formas de expressão e valoração dos gêneros musicais e televisivos. Isso mostra como as performances podem ser negociadas ao longo das trajetórias, inclusive de um canal de televisão, de modo a garantir possibilidades de experiências com os hábitos de recepção cultivados pelo público.

No mesmo ano em que lança o *Supernova* e inclui o axé e o pagode como categorias do seu principal instrumento de consagração do campo musical, a premiação VMB¹², programas como *Mundo Massari* (1999-2000), apresentado pelo cultuado VJ Fábio Massari, são referendados pela imprensa especializada. “Estréia que nasce na contracorrente da política perpetrada pela emissora neste ano, a de olhar para o umbigo da produção nacional e privilegiar o axé e o pagode”, pois dava foco para “a produção alternativa feita nas partes ‘esquecidas’ do mainstream sonoro e visual.” (RIBEIRO, 1999) Tal definição indica um cenário de disputa em torno do sentido de autenticidade que marcou, historicamente, modos de fazer e de se mostrar da emissora.

Em sua última emissão, a MTV Brasil reforça o sentido de memória por esse quadro narrativo pautado no valor de autenticidade e de uma certa tradição, quando escolhe para apresentar seu programa de despedida seus primeiros VJs. Nas últimas cenas, Thunderbird relembra a entrada dele na emissora e a desistência da estável carreira de cirurgião

12 *Video Music Brasil*, premiação anual de videoclipes da emissora.

dentista. Cuca Lazzarotto, que em 1990 anunciou o primeiro videoclipe exibido pelo canal – “Garota de Ipanema”, na voz de Marina Lima –, retorna para anunciar o último clipe, “Maracatu Atômico”, com Chico Science e Nação Zumbi, num reforço à inserção do canal em uma brasilidade “autêntica”, “original”. Finalmente, Astrid Fontenelle, a primeira *video jockey* brasileira a aparecer na tela para dizer que estava “*no ar a MTV Brasil!*”, é a última a se despedir: “*eu fui a primeira a acender a luz e nada mais natural que eu chamasse na chinha essa resposta para mim mesma, eu quero ser a última.*”

Numa montagem que articula cenas das primeiras emissões, dos apresentadores em estúdio no dia da despedida e imagens de arquivo de diversos programas e VJs que marcaram a trajetória do canal, busca-se acionar relações entre arquivos e o repertório de memórias, gestos, gostos e modos de estar no mundo, ilustrados pela reiteração de vozes proferindo os slogans do canal “te vejo na MTV” e “eu quero minha MTV!” Há aqui uma composição da *mise-en-scène* que permite observar o estilo MTV de agenciar as imagens e suas figurações, brincando com enquadramentos, forçando limites. Toda a narrativa dessa última transmissão é produzida mimetizando os elementos de interferência nos sinais do audiovisual que eram característicos da recepção analógica da televisão, o que reforça um sentido de marco histórico monumental para a MTV, sobretudo pelos borramentos que ela proporcionou na própria linguagem televisiva e que, certamente, fizeram dela uma espécie de precursora da gramática dos atuais *youtubers* na plataforma cujo funcionamento teve início em 2005.

Se o rock e o videoclipe atuaram na MTV BR, num primeiro momento, como dispositivos de constituição de subjetividades relacionadas a um determinado grupamento juvenil, quando a emissora se desloca em direção às referências mais hegemônicas da TV aberta e de outros gêneros musicais, busca acionar, ainda que como

traço residual, este lugar do autêntico como modo de se relacionar com outras juventudes em um outro tempo. Movimento que, como procuramos demonstrar aqui, não se define por simples ruptura, mas por um contínuo processo de naturalizações e desnaturalizações, que inclui os próprios modos de performar com esses hábitos de recepção da juventude já no contexto digital, as corporalidades e as inscrições em produtos culturais distintos — que não faziam parte da MTV inicialmente, como os games, que ganharam o programa *MTV Games*, em 2011.

Na virada do século, a MTV Brasil abriu espaço para artistas de pagode, axé e sertanejo, mas construiu molduras de distinção para eles na sua programação. Ao mesmo tempo que incorporou, num gesto mesmo de cooptação, convenções televisivas, especialmente dos programas de humor e *talk shows*, seu mostrar fazer preservou traços de oposição em relação aos outros canais, seja na maneira escrachada como configurava, por exemplo, o *Gordo a go-go* (2000-2005), um dos *talk shows* mais cultuados da TV brasileira, ou nos modos de constituição do humor a partir da ideia de tosco e *nonsense*, que marcaram a programação dos últimos anos do canal (*Hermes & Renato*, *Furo MTV*, *Quinta Categoria*, *15 minutos*, *Comédia MTV*, *O Último Programa do Mundo*, dentre outros).

Nesse sutil movimento que alterna elementos de cooptação e disputas por autenticidade, reside a tentativa — talvez equivocada — de a emissora se engajar numa dimensão do popular para se relacionar com uma juventude que, a esta altura, já não precisava da MTV para consumir música, já não precisava da MTV para discutir comportamento, política e sexualidade. Arriscamos afirmar, ainda em tom meramente especulativo, que a MTV Brasil pode ter chegado ao fim não por ter perdido sua aura *rocker* ou por ter incorporado convenções da TV aberta, mas por uma incapacidade de reinventar seus

padrões de repetição diante de tantas outras juventudes, diante de tantas outras possibilidades de acesso musical e audiovisual orquestradas e tecidas nas e pelas ambiências digitais. Uma outra hipótese é a de que ela tenha chegado ao fim porque já havia cumprido sua função de mostrar ao capitalismo em voga os novos modelos de consumo, de especialização e segmentação do público, de modo que deixou seu legado tanto nos demais ambientes midiáticos televisivos quanto para as novas plataformas de transmissão e monetização. Essa é uma pesquisa que ainda precisa ser produzida.

Rock SSA

inscrições da performance

na recepção¹³

13 A coleta de dados referente às críticas culturais sobre a banda Cascadura fez parte do plano de trabalho de iniciação científica da bolsista Karla Teixeira, da UFRB, a quem somos muito gratos.

A cultura rock fez parte de nossos trabalhos ainda durante o mestrado — tanto na discussão sobre o *Jornal da MTV* e a crítica musical nacional da cena local, quanto nas configurações da cena heavy metal em Salvador — e possibilita aqui destacarmos alguns aspectos que concernem a discussão sobre o tema da recepção numa lógica em que a performance ganha um destaque importante. Isso porque os processos de recepção se instituem nas zonas entre experiência e expectativa, agenciando porções da competência cultural dos envolvidos com os fenômenos. Deste modo, exercitamos uma forma de compreender as inscrições da performance na recepção, por meio da figura conceitual da *mimesis* na relação com o gênero rock e sua expressão na cena soteropolitana. Narrativas sobre a trajetória da cena, suas particularidades, personagens e espaços sagrados constituem a trama de uma performance cultural.

Importante destacar que os trabalhos sobre o rock em Salvador e no estado da Bahia já possuem uma bibliografia considerável. Os livros de Goli Guerreiro (1994), Jeder Janotti Júnior (2003, 2004), Ednilson Sacramento (2006), Jorge Cardoso Filho (2008), Ricardo Cury (2008) e Zezão Castro (2015), além de muitos artigos acadêmicos, jornalísticos e críticos, produtos como áudio documentários, documentários e revistas sobre as práticas rock na cidade e no estado, já podem ser identificados em bases de dados e repositórios institucionais. Eles partem de uma premissa muito significativa segundo a qual o rock não é apenas produto, mas encerra uma prática

cultural. Como prática, só é possível compreendê-lo se não se perde de vista o contexto no qual ele emerge e se constitui como uma tradição, levando em consideração os aspectos tensivos dos processos de globalização da música com as relações territoriais.

Janotti Júnior (2003) indica um ponto de partida bastante elucidativo quando afirma que o rock deve ser encarado como um mapa reconstruído constantemente devido às forças de mercado, mudanças na sensibilidade e na espacialidade. Guerreiro (1997) estabelece um diálogo entre a abordagem etnográfica, comunicacional e sociológica do rock, atentando para as socialidades, os produtos e os conteúdos ideológicos. A autora aponta, no contexto cultural/comunicacional do final do século XX, para a importância da formação desse grupamento a partir da descrição do que seria um show de rock.

O show de Rock é um gesto comunitário, uma festa, um rito, onde todos celebram a música [...]. E justamente por ser um rito, o show tem qualquer coisa de mágico e o comportamento dos atores e do público tende a se uniformizar em modelos estereotipados. Cada um pode sentir o show a sua maneira, mas expressará isso dentro dos moldes do ritual. (GUERREIRO, 1997, p.45)

A estereotipia a que Guerreiro se refere pode ser por nós interpretada como um conjunto gestual que compõe os comportamentos restaurados, apontados pelo campo dos *performance studies* como fundantes para o entendimento das performances sociais, de acordo com a formulação de Richard Schechner (2006, p. 28, tradução nossa), segundo o qual “performances – de arte, rituais

ou vida cotidiana — são comportamentos restaurados¹⁴, comportamentos comportados duas vezes, ações executadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.”

Um indivíduo se comporta a partir do lugar que ocupa em relação ao Outro, trata-se de uma dinâmica incorporada e atravessado por diversos códigos e convenções gestuais. Algo que é marcado, enquadrado, mas também reflexivo. Vendo o modo de vibrar corporalmente, reproduzo-o, e passo a compor a cena da performance em desenvolvimento. O que não inviabiliza pensar na unicidade das coisas, uma vez que os contextos situacionais nos quais as performances se desenvolvem mudam. A unicidade é uma relação que se experimenta, entre comportamentos restaurados e situações não repetíveis, naquele bar, naquele show, naquele dia, sob determinada circunstância. O que nos indica que a performance ocorre “entre”, não está num objeto mas na ação, na interação (SCHECHNER, 2006) entre público, banda, bar e os envolvidos na produção de um evento público, por exemplo.

Ao se reunirem em torno das expressões da cultura rock, entendemos assim que há a partilha de experiências, provenientes dos aspectos plásticos e políticos que compõem aquela cultura. Há a partilha de uma espécie de código, inclusive de conduta, a partir do qual as experiências serão expressas. Nesse sentido, em concordância com Simon Frith (1998), afirmamos que o próprio ato de ouvir, partilhar e se engajar nas práticas roqueiras é uma performance, uma vez que expressar preferências, gostos e interagir com os sons e músicas implica

14 A definição usada por Schechner é que se trata de ações físicas, verbais ou virtuais que não são executadas pela primeira vez, mas que são preparadas ou ensaiadas, mesmo que a pessoa não esteja ciente de que está realizando um fragmento de comportamento restaurado.

empregar um conjunto de gestos e códigos já executados naquela tradição¹⁵.

As múltiplas camadas de performance constituem o que muitos pesquisadores descrevem como cena musical¹⁶. Portanto, não se trata de um mero elemento analítico de contextualização descrever essas redes de performances, mas um movimento de interpretação de base para a formação e reconhecimento dos horizontes de expectativas dos integrantes daquela cena. É através da descrição dessa cena e desse conjunto de repertórios que

15 O modo como os ouvintes se relacionam com as práticas rock não pode ser compreendido segundo uma lógica causal, pensando a relação direta entre um desses elementos sobre o Outro, mas sempre numa dimensão relacional, com seus atravessamentos incidindo sobre a natureza da medição. Pretende-se, dessa forma, garantir uma circunscrição, pois a “extensão excessivamente ampla e aberta da noção de mediação acaba por comprometer bastante seu valor heurístico e seu rendimento analítico e chega quase a dissolver a noção de experiência.” (GUIMARÃES; LEAL, 2008, p. 5).

16 Amplamente discutido por muitos autores, o conceito de cena musical foi sistematizado por Will Straw, no início da década de 1990. Simone Pereira de Sá (2011) apresenta com detalhes a gênese do artigo seminal de Straw — a conferência “*The Music Industry in a Changing World*” — e a versão sintética publicada no livro de Ken Gelder e Sarah Thornton, *The Subculture Reader* — de modo que dialogamos diretamente com este. De maneira atenta, Pereira de Sá compõe uma moldura para compreendermos o surgimento das reflexões sobre cenas musicais, suas ambições políticas e tensionamentos com outros conceitos — como resistência, subculturas e/ou estilos de vida —, além de apresentar as vantagens e limites teóricos da proposição. Ainda mais importante, a autora destaca as contribuições promovidas por Straw após uma revisão nas suas proposições num artigo publicado em 2006, denominado “*Scenes and Sensibilities*”, no qual o autor enfatiza a ideia de que as cenas se referem a espaços geográficos urbanos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais. Para uma discussão mais profunda sobre a temática, ver Cardoso Filho; Oliveira (2013).

é possível conhecer os afetos partilhados (e performados) pela comunidade de ouvintes e o espaço de experiências disponível para os integrantes.

A cena rock soteropolitana se fortalece nos anos de 1990 frente ao estouro nacional da axé music. Com a ampla cobertura e apoio que a mídia e a indústria fonográfica davam ao *axé*, os roqueiros criaram mecanismos de formação de identidade a partir de meios alternativos, como nas pequenas casas de shows ou em eventos específicos, como o Palco do Rock, *Garage Rock*, *Kildare Rock Festival*, *Boom Bahia* etc. Esse processo é acentuado pela perda da Rádio 96 FM, que até os primeiros anos da década de 1990 era veículo de difusão de bandas de rock local.

Essa rede midiática do rock em Salvador foi composta por diversas iniciativas no interior da cena, como Bazar Musical, a Maniac Records, a Self Records, Na Mosca, Os Leões Caminhadores, a *Sound+vision*, a Colé Tânicas Records, o Telefanzine, o fanzine *Words of Metal* etc. Destacamos a figura dos produtores do rock em Salvador, como a Uivo Produções, de Rui Mascarenhas e Euler Oliva, e a Big Bross, de Big Brother, um dos mais atuantes fomentadores da cena local e ainda em atuação. Parte fundamental desta rede foram os bares e casas de show que abriam sua programação para as bandas de rock e festivais que ocorriam durante o ano. Muitos deles de modo improvisado, como o Bonfim Hard, que ocorria na casa de Morotó Slim, guitarrista da banda Dead Billies — em contraposição à festa Bonfim Light, com atrações da chamada axé music, durante as comemorações em homenagem ao Senhor do Bonfim, na Colina Sagrada, em Salvador. A chegada do sinal da MTV Brasil no estado da Bahia ocorreu em 1995, no canal 13 VHF. A emissora exerceu um impacto grande na cena musical rock de Salvador, enquanto espaço de visibilidade, ajudando a impulsionar a produção local de videoclipes das bandas.

Nesse contexto, a música produzida pelas bandas de blocos de trio elétrico exerce uma espécie de contraponto à produção musical do rock na cidade que, restrita ao uso de meios de comunicação ditos alternativos, exacerbava sonoridades mais radicais. E se, como argumenta Goli Guerreiro em *A Trama dos Tambores*, a *axé music* é uma mestiçagem musical, “é o encontro da música dos blocos de trio com a música dos blocos afro (frevo baiano + samba reggae), é um estilo mestiço, cuja linguagem mistura sonoridades harmônicas e percussivas” (GUERREIRO, 2000, p. 133), não se pode afirmar o mesmo em relação às configurações do rock em Salvador naquele contexto, uma vez que as bandas investiram em sonoridades cada vez mais ligadas a convenções globais do rock e à música extrema, com *riffs* pesados, com muitas bandas cantando na língua inglesa, numa espécie de busca por uma “autêntica” sonoridade desterritorializada¹⁷.

Jeder Janotti Júnior, em 2004, apresentou um relato segundo o qual “um passeio pela cena soteropolitana atual revela uma cartografia bem mais enxuta que o mapa forjado na década de 1990, mas com uma diminuição dos traços mambembes.” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 65) O que indica a transformação pela qual passava a cena soteropolitana na relação com os processos de mundialização da cultura pop e a própria centralidade adquirida pelo formato videoclipe, principal produto da MTV.

As práticas rock que emergiram em Salvador, entre os anos de 1990 e início dos anos 2000, eram diversas e inusitadas (havia bandas de funk metal, indie rock,

17 A questão do território simbólico torna-se uma mediação fundamental da performance do rock, como também aponta Idelber Avelar (2015) ao avaliar o crescimento de práticas de rock e heavy metal em Belo Horizonte, em contraposição ao movimento musical denominado Clube da Esquina.

psychobilly etc.), mas investiam em poucos diálogos com outros gêneros musicais, especialmente as relacionadas a sonoridades de matrizes culturais afro-baianas. Percebe-se, desse modo, uma certa reiterabilidade na recepção que nos permite pensar um determinado cerne em torno do qual as experiências com esse gênero musical transitam.

Nesse contexto, as grandes gravadoras começam a apostar em lançamentos segmentados, buscando referências globais do rock em reescrituras locais. “A gravadora Sony lançou, em 1994 *Da lama ao caos*, primeiro LP de Chico Science & Nação Zumbi que deu novo fôlego ao Rock nacional”. (JANOTTI JÚNIOR, 2003, p. 100) Esse movimento serviu para revelar bandas de rock baianas em contexto nacional ao mesmo tempo que tornava a cena soteropolitana mais profissional e ligada às linguagens da cultura mundializada. Como exemplos, podemos citar a Úteros em Fúria, que teve seu primeiro e único disco, *Wombs in Rage*, lançado pelo selo carioca Natasha Records já em 1993; no final da década, a Penélope foi contratada pela *major* Sony Music, por onde gravou seus dois primeiros discos; em 2001, Lampirônicos teve CD gravado também pelo Sony; Pitty, artista desta cena com maior projeção nacional até então, teve seu primeiro trabalho lançado em 2003 pela DeckDisc. É nessa relação entre forma e força que a cena rock se reconfigura.

Forma e força no rock

Paul Zumthor (2000) nos explica que o radical *forma*, presente no termo performance, enfatiza o caráter reiterativo das interações. Trata-se de observar os aspectos reincidentes em variadas formas de interação, sejam elas face a face, mediadas por tecnologias de

comunicação, remotas etc. Daí há sempre uma preocupação com as gramáticas por meio das quais essas interações se estabelecem.

Marvin Carlson (2010), inclusive, explica que essa preocupação reiterativa é foco dos estudiosos da performance que analisam os aspectos linguísticos. Ele nos explica que a questão já era apontada por Noam Chomsky (1965), em seu *Aspects of Theory of Syntax*, ao retomar a relação entre competência e performance, assim como Jerrold Katz (1972), que insistiu que tanto uma teoria da competência quanto uma da performance se baseiam e se fundamentam nas normas, o que indicaria que ambas seriam normativas e exigiriam condições específicas para uso.

Revisando o modo pelo qual as repetições emergem no rock, o conceito de gênero foi usado por Janotti Júnior (2005) para propor uma compreensão em que o mesmo funcione como mediação entre as expectativas do público e a configuração dos produtos em seus contextos específicos, entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e as apropriações dos receptores através das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Assim, o autor deixa aberta a possibilidade de que as materializações de um produto específico (canção, videoclipe, documentário, álbum, show etc.) desestabilizem as repetições comuns em um gênero e apresentem conjuntos de questões sobre as suas dinâmicas expressivas¹⁸. É fundamental reconhecer as possibilidades de in-

18 Enquanto manifestação cultural surgida no período pós-guerra, o rock é um gênero musical calcado nas tecnologias de comunicação e que se apropriou, como poucos outros gêneros, do aspecto material da música. Além das tecnologias fundamentais de produção (como o microfone, tecnologias eletromagnéticas de gravação e amplificadores), o rock incorporou a distorção da guitarra elétrica como um componente poético fundamental. Tal caracterização

corporação de elementos característicos das vivências em cada um dos territórios de manifestação do rock, de modo que o próprio gênero se torne também (re)configurador das sensibilidades.

A título de exercício, citamos a preocupação de um dos programas da MTV Brasil, o *MTV Mais*¹⁹, em explicar a importância dos principais álbuns da história do rock que completavam 40, 30, 20 e 10 anos de lançamento. As obras eram *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band* (1967), dos Beatles, *Nevermind the Bollocks* (1977), do Sex Pistols, *The Joshua Tree* (1987), do U2, e *OK Computer* (1997), do Radiohead. Não se tratava apenas de recobrar a importância histórica e cultural dos álbuns, mas de apontar quais foram os usos feitos de cada um desses álbuns que reconfiguraram as próprias performances do rock. Nesse processo, compreendemos que a própria narrativa do programa pode ser interpretada pelos agenciamentos miméticos acionados. Ao examinar essas gravações que marcaram o gênero, o programa buscava identificar quais foram as inovações consideradas bem-sucedidas — revelando padrões estéticos, valores e referências determinantes no desenvolvimento do rock — e reconhecer o papel da apropriação e dos “mapas” compostos pela crítica e pelos ouvintes na consolidação desse gênero musical.

Um estudo que se constitui como fundamento para o exame das dinâmicas expressivas do rock é o de Ralf Von Appen e André Doebring (2006). Trata-se de um estudo sobre o complexo processo de canonização pelo qual

já incorpora tanto a noção de mediações quanto especificidades da experiência com o rock — é pelo sucesso no uso desses elementos que os produtos permanecem sendo convocados pelos ouvintes.

19 O programa foi exibido de segunda à quinta-feira às 21h30, entre os dias 21 e 24 de maio de 2007.

passam os álbuns de rock/pop. Num esforço significativo de coleta de dados, os autores analisam 38 listas *Top 100*²⁰ de melhores álbuns de rock/pop da história a fim de compreenderem qual o critério utilizado pelos críticos e ouvintes. Dentre outras variáveis, Appen e Doehring detectaram a exacerbada valorização do rock da década de 1960 — que majoritariamente aparece no topo das listas — e de bandas norte-americanas e britânicas — que cantam em inglês. Concluíram que tal valorização é resultado tanto de características como raça, idade e classe econômica dos ouvintes como de uma distinção estética.

O que os autores, entretanto, não procuram identificar — porque, de fato, não estão preocupados com essa dimensão relacional que reivindicamos — são os modos como as obras que figuram nas listas se apropriaram dos elementos materiais da comunicação e nem como elas se relacionam com a proposta poética do gênero. Estas são dinâmicas fundamentais na articulação das mediações com a experiência, pois a partir daí podemos compreender não só a situação condicionalmente vinculada aos regimes discursivos dos meios de comunicação (suas lógicas, técnicas etc.), como também a possibilidade de reconfiguração desses regimes a partir do encontro da obra com o ouvinte e da experiência que daí decorre.

Se voltarmos aos álbuns citados pelo *MTV Mais*, por exemplo, veremos que eles não apenas empregaram as técnicas de gravação, formatos e distribuição “padrão” do rock, ao contrário, reinventaram elementos, tensionaram limites e não por características intrínsecas a essas obras,

20 Listas divulgadas por revistas especializadas como a NME, Rolling Stone, Spin, Zound, Mojo etc., que apontam quais os melhores álbuns de determinados gêneros musicais. Os autores afirmam que esta é uma das formas mais utilizadas pela crítica musical para canonização de determinados produtos.

mas pelo tipo de relação que os ouvintes estabelecem com elas — exatamente aquele tipo de experiência a qual a hermenêutica e o pragmatismo faziam referência. Esses álbuns passam a compor de tal modo o espaço de experiências que criaram novas expectativas em relação ao que o gênero musical viria a ser. Nesse sentido, pode-se dizer que obras como *Sgt. Peppers Lonely Heart's Club Band*, *Nevermind the Bollocks*, *The Joshua Tree* e *OK Computer* se constituíram como marco da expressão rock pelo bem-sucedido encontro que obtiveram com os ouvintes. A partir desse encontro, trouxeram novos elementos ao gênero e compuseram uma trama de relações que reorganizaram a dinâmica sensível até então em vigor, construindo, assim, marcos históricos e poéticos para a *mimesis* expressiva do rock.

Em alguns casos, esses elementos são incorporados de tal forma que o que se compreendia por rock ganha um outro estatuto ou mesmo uma divisão em subgêneros — rock progressivo, punk, indie rock etc. — e outras performances, fator que reitera a importância de compreender experiência e mediações como elementos que devem ser empregados de forma articulada e dinâmica. Isso significa que a relação entre experiência estética no rock e mediações passa a ser encarada como uma prática, constantemente revisada e renovada pelos atores nela envolvidos.

Mas não é apenas através da reiterabilidade da forma, das normas e dos arquivos que a performance adquire suas características. O prefixo *per* e o sufixo *nice*, como bem aponta Paul Zumthor (2000), banham o termo com a indicação do movimento, o que possibilita libertar as interações da repetição constante. O movimento de dirigir-se a algo, numa situação e condição particulares.

Dirigir se diz, em língua alemã, *fahren*. É o radical que dá origem ao substantivo *Erfahrung* equivalente à palavra *experiência*, em língua portuguesa. Nesse uso, a experiência (*Erfahrung*) seria todo aquele tipo de saber que o

indivíduo pode adquirir a partir da condução da Razão, resultado de procedimentos e que pode ser repetido por outros indivíduos, desde que conduzam a Razão de acordo com os mesmos procedimentos. Esse tipo de experiência está muito próximo dos experimentos científicos, produzidos a partir de métodos e cuja legitimidade se fundamenta na verificabilidade.

Experiência também se designa, em alemão, pelo substantivo *Erlebnis*. Mas neste o radical *leben* (viver) garante uma origem diferente ao termo. A *Erlebnis* poderia ser traduzida como vivência, um tipo de saber que não está relacionado à condução da Razão, mas com a contingência e as circunstâncias do indivíduo no mundo, de modo que cada um possui a sua própria vivência. Esta não é verificável, tampouco pode ser reproduzida mediante procedimentos. Seu domínio é o da tradição e da finitude.

Esse sentido de experiência aparece nas reflexões de Martín-Barbero (2008) sobre mediações, fortemente influenciadas pela lógica benjaminiana, a partir da qual o autor vislumbra possibilidades de compreender transformações na comunicação e na cultura que irão implicar mudanças do *sensorium* da experiência social. Na e pela experiência se configuram modos de resistência e de percepção, por vezes ainda não previstos ou institucionalizados. Por essa leitura de Martín-Barbero, pensamos mediação como dimensão de articulação — entre culturas, práticas produtivas e de recepção, matrizes históricas, contextos econômicos, sociais, políticos etc. — e experiência como prática vivida.

Entendemos que a comunidade rocker de Salvador promove suas experiências de modo peculiar, privilegiando alguns aspectos, de acordo com a sua competência cultural, padrão valorativo e com a *mimesis* que constitui a relação com suas tradições. Evidentemente, ela respeita as regras de gênero musical compartilhadas, mas

insere elementos particulares da experiência de ser *headbanger* na capital baiana. “Assumir-se como headbanger em Salvador é, antes de tudo, operar valores diferenciais à axé music, marca registrada da cidade, não só em relação ao turismo nacional, como internacional.” (JANOTTI JÚNIOR, 2002, p. 259)

É a partir desses investimentos afetivos (GROSSBERG, 1997) que a comunidade roqueira de Salvador insere não apenas a *Erfahrung*, mas também a *Erlebnis* nas suas formas de relação com o rock. Se no contexto do início dos anos 2000 não havia um campo aberto para fazer incursões musicais nos ritmos afro-baianos — sendo seguro investir em sonoridades mais pesadas e desterritorializadas, o cenário das décadas de 2010 e 2020 reivindica uma capacidade de experimentação com as singularidades da música afro, eletrônica e do pagodão — como promovido pela banda BaianaSystem e, já no final da década de 1990, pelas bandas Ataraxia e Lampirônicos.

Essa dimensão pulsante da performance, sua força, pode ser percebida pelo campo de experiências com o rock e seus diversos atravessamentos territoriais. Tal qual Chico Science & Nação Zumbi foram referências para as experimentações no rock brasileiro dos anos 1990, a trajetória da banda mineira Sepultura foi considerada como referência global de banda brasileira que deu certo e na qual poderiam se inspirar — ao menos para os *headbangers*. O álbum *Roots*, de 1996, promoveu variadas incorporações de sonoridades no gênero musical, ao agregar percussões de blocos afro, o músico baiano Carlinhos Brown e cantos indígenas nas faixas que compunham o disco. Idelber Avelar (2011) indica como, por exemplo, a banda e o próprio heavy metal foram importantes para a juventude dos anos 1980 no período de reabertura democrática do Brasil e inclusive como o gênero encontrou um espaço para florescer no campo cultural brasileiro.

Espremido entre a direita moral e a esquerda cultural, o heavy metal foi sempre intensamente interpelado por exigências contraditórias vindas de todos os lados. A história das elaborações, respostas e paródias do gênero a essas interpelações ainda está para ser escrita, mas não há dúvidas de que o heavy metal se saiu muito bem nessas batalhas culturais. (AVELAR, 2011, p. 107)

Na atualidade, essas matrizes no campo de experiências podem estar mais dispersas, de modo que as narrativas façam emergir outras referências e repertórios, outras bandas como fundamentais para as performances — como as do movimento pernambucano e a influência dos movimentos de música negra, sobretudo o rap e o funk, ambos com suas próprias ambivalências. É a partir desses parâmetros, portanto, que os horizontes de expectativas vão sendo reformulados, garantindo que as performances não sejam apenas as reiterabilidades de elementos já presentes nas tradições, mas também dinâmicas inventivas.

Parece-nos aqui que esta constante forma de incorporar ou excorporar aspectos das tradições pode também ser apreendida pelas características da *mimesis* envolvida nas narrativas sobre a cena musical. Na medida em que a cena musical se narra — a partir de variados materiais, como os próprios álbuns, críticas, locais de circulação e experiências do público —, vemos uma performance emergir, que articula aspectos históricos, mas também aspectos estéticos, ficcionais e valorativos. Na trama desses relatos se configuram as redes de relações que tornam aquela cena ampla e pública uma experiência particular para os envolvidos.

Um caso emblemático: a banda Cascadura²¹

À guisa de demonstração, trazemos algumas reflexões sobre performances em contextos midiáticos da cena do rock em Salvador, sobretudo a partir da banda Cascadura. Analisamos aqui os caminhos traçados pela crítica especializada na relação com a banda, especialmente durante o intervalo de lançamento dos seus dois últimos álbuns *Bogary* (2006) e *Aleluia* (2012) e a repercussão posterior deles. Vale ressaltar que em 2012 a banda se apresenta no importante festival de rock Lollapalooza BR, fato compreendido como uma evidência de consagração na sua trajetória. Nos primeiros comentários críticos sobre essa apresentação, o jornalista Cauê Muraro, do *G1*, São Paulo, enfatizou a pequena presença de público no palco Butantã e o calor intenso daquela manhã de domingo; destacou, entre o público, jovens baianos que moravam em São Paulo e eram fãs da banda, além de tecer comentários críticos sobre as músicas:

A canção derradeira, “Se alguém o ver parado”, é a melhor dentre todas. Tem peso – é possível lembrar de Queens of the Stone Age – e um refrão forte, além do momento John Bonham do baterista, Thiago, baterista do Cascadura. Tocado dali, no desfecho, o número deixou uma boa marca para o show de um grupo que merecia, pelo que fez, um público maior. (MURARO, 2012) Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/loollapalooza/2012/noticia/2012/04/banda-baiana-cascadura-faz-bom-show-para-pouco-publico-no-festival.html> . Acesso em 20 de jn 2021

21 Agradecimentos especiais para Karla Teixeira, bolsista de iniciação científica que realizou o mapeamento dos comentários críticos sobre a banda Cascadura.

Muraro faz questão de inserir a banda no contexto da tradição do rock por meio da comparação com bandas e músicos importantes (Queens of the Stone Age e o John Bonham, baterista do Led Zeppelin) — também uma reiteiração performática da própria prática da crítica cultural, conforme nos indica Frith (1998). Para melhor compreender as interpretações aqui construídas, é preciso considerar o importante papel que a crítica cultural desempenha nos processos de valoração e julgamento dos trabalhos das bandas, de modo que a visibilidade da Cascadura se amplia na medida em que sua música é comentada. Ao mesmo tempo, a performance da banda passa a dialogar com os discursos construídos por e em torno dela, o que revela de maneira mais explícita o jogo de construção e reconstrução de performances na cultura contemporânea.

Fábio Cascadura — vocalista, guitarrista e compositor — foi o fundador da banda, quando ainda cursava o segundo grau, na Escola Técnica Federal da Bahia/ETFBA, no bairro do Barbalho, em Salvador. O Cascadura, que inicialmente tinha o nome de Dr. Cascadura, foi criado

tendo como base a mistura de um som pop com o que chamavam de ‘Era de ouro do rock’, sons paridos entre 1955 e 77 [...] começam a desenhar a cara da banda que seria uma das principais universidades do rock de Salvador. (PIMENTEL, 2006, p. 42)

Como demonstra a entrevista feita por Stephen Cardoso, o destaque concedido pelo vocalista Fábio Cascadura às origens da banda é indicativo do desejo de extrapolar as limitações eminentemente regionais.

O Cascadura é uma banda formada por filhos da classe trabalhadora. Aí, temos uma primeira distinção da maioria das bandas de rock da Bahia, na época em que surgimos:

tradicionalmente, o Rock na Bahia era uma linguagem da classe média. Mas, por competência e insistência, penetramos nesse ambiente e nos destacamos. A nossa orientação primeira era a de manter a linha condutora entre o rhythm & blues e o rock. A música feita para o Carnaval não nos atingia enquanto expressão, mas nos limitava enquanto mercado. Conseguir se fazer notar em nível regional naquele contexto foi difícil. O caminho foi de via dupla: mantendo a presença na cidade e no estado, e também buscando afirmação fora do Estado. (CASCADURA, 2014)

A discografia da Cascadura engloba trabalhos como *Dr. Cascadura #1* (1997), *Entre!* (1999), *Vivendo em Grande Estilo* (2004), *Bogary* (2006) e *Aleluia* (2012), que dialogam, em sua maioria, com o rock e seus diversos subgêneros (indie, hard, pop, dentre outros). Além da formação com instrumentos típicos do rock, como guitarra, baixo e bateria, também incorpora uma linha de percussão, concedendo elementos rítmicos mais ricos ao seu repertório. Trata-se de uma banda que reconhecidamente integra a cena rock soteropolitana e que, por conta de sua trajetória, é reconhecida pelo valor de “clássico”, tão caro ao gênero. No programa *Jornal da MTV* de 2002, por exemplo, apresentado por Fábio Massari, reconhecido naquele contexto como um dos mais importantes críticos de rock do país, a banda foi assim descrita: “*uma espécie de Black Crows da Bahia comemorou este mês 10 anos de puro rock’n roll...*”.

Observa-se de imediato que o conteúdo valorativo produzido sobre a banda tem sua origem em pessoas que possuem relação afetiva com o rock, em sua maioria. Mesmo as críticas que circulam em jornais tradicionais possuem marcas de uma linguagem de fã para fã — como as práticas de fanzine. Nesse sentido, a conduta recorrente é a de demonstração de conhecimento da trajetória musical aliado ao tom valorativo, que fica marcado

por expressões como “evolução da performance da banda” (CASTRO, 2012), “expoentes do cenário do rock no país” (GONÇALVES, 2012), “capacidade de levar o Rock para o carnaval de Salvador” (MIDDLEJ, 2012) etc. Elas aparecem nos textos como indicativos do conhecimento anterior que os críticos possuem do trabalho da banda, estando habilitados, pela sua legitimidade, para avaliar seu percurso. Nesse sentido, a performance é julgada, por parte dos críticos, na relação entre espaço de experiências construído e horizonte de expectativas projetado. (CARDOSO FILHO; OLIVEIRA, 2013)

Da amostragem de críticas que coletamos, destacamos a postagem no blog *Burn, Bahia, Burn!*, de 21 de novembro de 2006, que trata da cobertura do show de lançamento do álbum *Bogary* na casa de shows Outs no dia 10 de novembro daquele ano. O autor da crítica, Maneco Magnésio (2006), conhece e acompanha o trabalho da banda e já opina sobre o álbum *Bogary*, afirmando que ele é “expressivo, com boas letras e melodias muito fortes.” Ele segue a resenha elogiando a evolução da banda e sua performance que, mesmo com a mudança de integrantes, continua coesa. No final faz uma crítica ao pouco investimento dado a bandas alternativas, que muitas vezes tocam em palcos pequenos e com som de qualidade reduzida.

Ainda no blog *Burn, Bahia, Burn!*, mas desta vez em 13 de dezembro de 2006, Magnésio (2006) comenta o show de lançamento do clipe “Centro do Universo”, música presente em *Bogary*, no Inferno Club, em São Paulo — casa de shows que foi fundamental na consolidação de bandas de rock brasileiras dos anos de 1980. Magnésio aponta, principalmente, pontos positivos da apresentação, que contou com a participação de Pitty e da banda Cachorro Grande. A dicção da crítica tem como objetivo mostrar o mútuo apoio que as bandas de

rock oferecem, uma vez que nomes já com maior visibilidade de público emprestam suas credenciais para a apresentação do Cascadura.

No Jornal *A Tarde*, de 17 de dezembro de 2009, encontramos uma matéria que destaca a celebração do fim do ciclo do álbum *Bogary*, com o lançamento do DVD *Efeito Bogary*. A matéria é assinada por Lucas Cunha (2009) — jornalista de atuação na cena rock soteropolitana. O texto, em tom de divulgação, exalta o trabalho da banda e, principalmente, o DVD. Para os leitores que já conhecem a banda, situa e informa sobre as atividades dela. Para os não iniciados, cria expectativas a fim de que os mesmos procurem algo mais sobre a banda. A matéria de meia página divide espaço com uma pequena nota sobre o DVD *Chiaroscope*, da cantora Pitty, que também foi lançado na época. Há uma tentativa de articulação, na crítica, entre a banda de Pitty e a banda Cascadura, recorrendo a aspectos históricos da amizade que une os músicos das duas bandas, o que, mais uma vez, reforça a construção de uma performance de longa duração, que acompanha o trabalho da banda há muitos anos.

O DVD *Efeito Bogary* foi tão bem recebido na cena rock local que em 4 de fevereiro de 2011 a TV Educativa da Bahia (TVE) veiculou reportagem sobre o documentário da banda, com destaque para as etapas de produção do álbum. O trabalho teve comentários elogiosos na imprensa nacional (um deles escrito por Nando Reis) e foi ganhador de premiações como o “Troféu dia do Rock”, o “Prêmio Laboratório POP” e o “Prêmio Toddy de Música Independente”. *Bogary* foi lançado como encarte na Revista *OutraCoisa* em parceria com o selo Terapia. Destacamos, de forma quase integral, o texto sobre o disco publicada na revista *OutraCoisa* — projeto editorial do músico Lobão que circulou entre 2003 e 2008, pelo jornalista Luiz César Pimentel.

Janeiro mal terminou e já temos um dos discos do ano. A frase pode parecer de efeito, mas o sentido é absolutamente verdadeiro. Repito, pois, de outra forma: você tem em mãos, junto a esta edição de Outracoisa, um dos discos que no futuro contarão a história do rock neste 2006.

Os baianos – Fábio Cascadura, que toca guitarra, baixo e canta em “Bogary”, e Thiago Trad, que segura o trabalho com as baquetas – haviam cometido uma “obra-prima” três anos atrás, “Vivendo em grande estilo”. O adjetivo foi colocado propositalmente entre aspas por ter sido emprestado de Nando Reis. Se em “Vivendo em grande estilo” os cascaduras escancaravam o amor ao rock sessentista/setentista, southern rock, com pitadas de modernidade, agora pariram um álbum mais pesado, mais carregado nas guitarras, denso, mas sem esquecer o suíngue.

[...]

O óbvio seria criar uma situação de comparação do responsável pelas canções da banda, Fábio, com os grandes da música pop, como Brian Wilson, Paul e John. Mas não é por aí. Estes estão mais para inspiradores do que pares. Fábio está ao lado de outros músicos iluminados que extraem sons atemporais em levadas e refrões. Algo qual Chris Bell e Alex Chilton (Big Star). Ou ainda Roger McGuinn (The Byrds).

[...]

Em “Bogary”, o rock trafega por estradas velhas conhecidas, esburacadas, como na música de abertura, “Se alguém o ver parado”, a mais “cascadura” das músicas do disco, com guitarra em afinação mais baixa, vocais e as seis cordas atacando por todos os lados no refrão, vocal por vezes sussurrado e um coral de crianças de Angola a encerrar-lhe. Às vezes, o rock de “Bogary” explode em um quase punk de menos de três minutos, como na segunda música, “Senhor das moscas”, que cativa na primeira audição. Ou então quando mistura essa brutalidade acelerada com “u-hus” e voz enterrada em distorção como em “Ele, o super-herói”.

Martin, ex-cascadura e atualmente um pitty, dá um reforço na guitarra nesta última música e na tão pesada quanto mais lenta “Contra-luz”.

Na linha, puxando para stoner e grunge, “Caim” e “Desconsolado”, na qual o vocal arrisca mais alto e remete a Chris Cornell.

As favoritas atuais, porém, são “Mesmo eu estando do outro lado” e “Onde aprendeu a andar”. Donas de beleza assustadora, vestem o Cascadura com as cores de Teenage Fanclub na raiz de Byrds e Big Star, já citados anteriormente. Duas baladas emolduradas por um lap steel (“Mesmo eu estando de outro lado”) a cargo do eterno dead billie Morotó e um melotron que emula cordas (“Onde aprendeu a andar”), dedilhado por andré t. Este último, outro capítulo à parte.

Além do melotron, andré t assumiu o baixo em algumas músicas e assina, junto com o guitarrista da maioria das músicas, Jô Estrada, a produção de “Bogary”. Mas assina e constrói o trabalho, pois é perceptível a mão da produção a somar e não apenas a registrar – extrai o melhor desse espectro amplo e devolve em tons nítidos e fortes.

O disco fecha com o Cascadura vaudeville, “Adeus solidão”, e uma pista de onde surgiu o nome do trabalho – ouça até o fim. Não só por isso, mas porque cada segundo, neste caso, conta. (PIMENTEL, 2006, p. 43)

Mais uma vez, uma performance que valoriza aqueles que possuem conhecimento sobre a trajetória da banda é acentuada na crítica, que faz questão de citar o cantor e compositor Nando Reis como um dos que reconheceram o trabalho da banda. Além deste, outros personagens na cena rock de Salvador são invocados também cumprindo a mesma função, como Morotó (integrante da banda The Dead Billies e Retrofoguets), Martin Mendonça (Pitty) e André T (produtor musical que atua com artistas da cultura alternativa). Pensando em aspectos da *mimesis*,

vemos aqui a apresentação de outros personagens que compõem a cena musical de Salvador e que se relacionam com a história do Cascadura.

Já o lançamento do álbum *Aleluia* (2012) ganha destaque pela continuidade do trabalho realizado em *Bogary*, mesmo tendo sido lançado somente seis anos depois. No site *Fita Bruta*, por exemplo, em 15 de maio de 2012, Yuri de Castro destaca os principais pontos de *Aleluia*, estabelecendo um comparativo com seu antecessor.

O trabalho antecessor não é subvertido – pelo contrário, é continuado – mas ganha acréscimos que não foram incluídos na arte final em 2006 (como a percussão afro de “O Cordeiro” embevecida em guitarras desaforadas) e chega a revisitar o álbum de 2004, “Vivendo em Grande Estilo” (como em “O Rei do Olhar” e, principalmente, em “Soteropolitana” por causa da letra em uma música típica da primeira fase da banda). A outra parte da banda recebe tributo em “Uma Lenda de Fogo”, música pouco inspirada em sua interpretação, mas que caberia – com fôlego – nos primeiros álbuns da banda. (CASTRO, 2012)

Nesse sentido, o sucesso do álbum se configura, para o crítico, na capacidade que a banda teve de desenvolver pistas estilísticas já anunciadas no álbum anterior, mas ainda não exploradas. *Aleluia* (2012) se converte em um álbum em que o horizonte de expectativas do público em relação à banda é satisfatório, cumprindo as promessas já anunciadas em seus trabalhos anteriores.

A partir do ano de 2015, as principais críticas em que a banda Cascadura é citada fazem referência ao término da banda, uma vez que a própria anunciou o fim de suas atividades em seus perfis em redes sociais. No dia 1º de dezembro de 2015, por exemplo, Chico Castro Jr., respeitado jornalista musical que viveu a cena do rock dos

anos de 1990 em Salvador, publica no Jornal *A Tarde* uma entrevista com Fábio Cascadura em que apresenta uma retrospectiva do trabalho de 23 anos da banda. Com o título “Os tempos mudaram e o rock acompanhou”, Castro Jr. faz uma pequena introdução ao histórico de trabalho da banda e sua importância para o rock baiano, além de possibilitar a Fábio formular uma narrativa sobre o processo de decisão de encerrar as atividades com a banda, a trajetória estilística e a maturidade composicional. Como o próprio jornalista também foi testemunha da cena, emerge da entrevista uma cumplicidade que sensibiliza possíveis leitores:

Domingo, quando o último acorde do show da Cascadura soar no Largo Teresa Batista, o rock baiano estará órfão de uma de suas bandas mais importantes. Capítulo final de uma história que ainda está por ser devidamente contada, o show encerra a carreira da banda fundada em 1992 por Fábio Cascadura Magalhães e que contou com um who's who de grandes músicos locais em suas fileiras. A banda vai, mas a obra, com cinco álbuns extraordinários, fica - e entra na história da música baiana como um exemplo de consistência e talento genuíno. Em breve, Fábio deixará o Brasil. Thiago Trad, Du Txai e Cadinho seguirão suas carreiras. Aqui, Fábio fala da estrada percorrida, do fim e do começo. (CASTRO JR., 2015)

O publicitário e escritor Ricardo Cury é outro que também destaca a trajetória da banda, em matéria publicada em 7 de dezembro de 2015, no site do Jornal *A Tarde*. Cury, que esteve presente no último show, faz um balanço de acontecimentos da carreira do Cascadura, alguns em que ele próprio fez parte, tocando bateria em um show no antológico Café Calypso. Por ter vivido a banda e a cena rock local, a narrativa de Cury (2015)

tem a sensibilidade de contar a história numa perspectiva autobiográfica, trazendo o leitor para uma dimensão de maior intimidade com a banda de rock do circuito independente de Salvador.

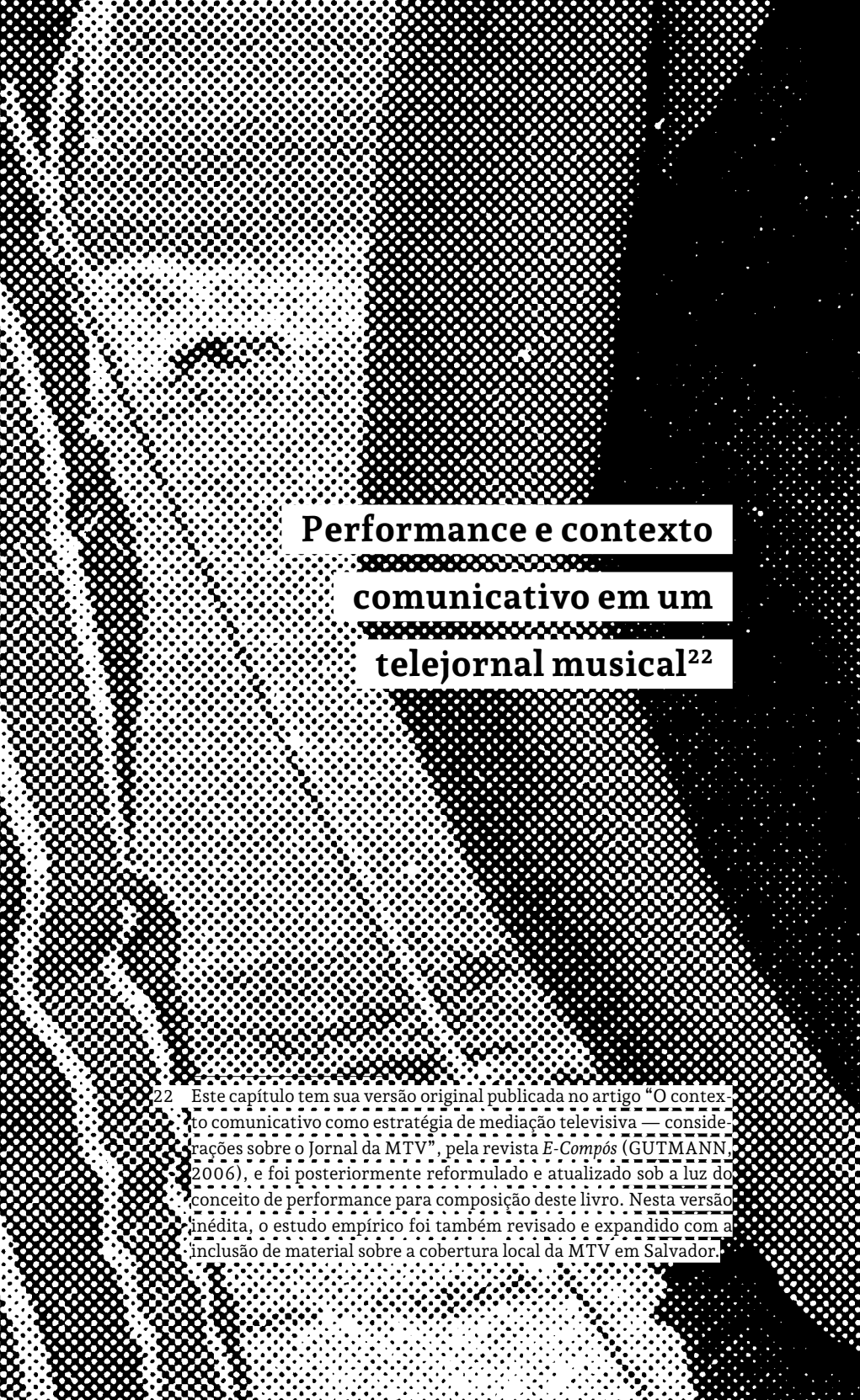
Ao observar diferentes críticas culturais, é possível identificar tons mais pessoais, quando se analisa o show ou o álbum da banda com alto grau de investimento afetivo, outros mais distanciados, quando se enfatiza descrições que justifiquem pontos considerados fortes e fracos. Permanece nos dois modelos, entretanto, a necessidade de demonstrar que a crítica produzida é fruto do acompanhamento da trajetória da banda e que, nesse sentido, suas performances são avaliadas com base naquilo que foi deixado como legado pelo trabalho anterior ou pelos personagens da música com os quais a banda se relaciona. Ou seja, há uma constante cobrança por coerência na performance que se desenvolve, reforçando as considerações apontadas por Pereira de Sá e Polivanov (2012).

A banda Cascadura, ao longo dos seus 23 anos de atividade, construiu um caminho dentro da cena do rock baiana e nacional, com um público relativamente fiel e com boa aceitação da crítica, legitimando todos os anos de trabalho. *Bogary* é tratado como um álbum que abriu portas e ampliou o público da banda, mostrando que mesmo tendo nascido no circuito *underground* de uma cidade cujo principal produto de exportação não seria a sonoridade rock, há certa longevidade e produção de boas contribuições para o rock nacional. A performance que emerge com o grupo articula um certo exotismo, caracterizado pela banda ser oriunda da capital baiana, com um qualificado sentido de respeito — em virtude do reconhecimento de nomes importantes do rock nacional terem se pronunciado valorizando o grupo.

Uma dessas formas de valorização, inclusive, culminou na participação do Cascadura no Video Music Brasil

(VMB) 2008, em parceria com Pitty — na ocasião, já referendada no cenário Rock nacional — apresentando a música “Inside the Beer Bottle”, composição da lendária banda Úteros em Fúria, também de Salvador. O VMB era um evento organizado anualmente pela MTV Brasil, seguindo as gramáticas do Video Music Awards (VMA) da MTV estadunidense, no qual se premiava os principais artistas da música brasileira e que durou entre 1995 e 2012.

Tanto a presença dos músicos no palco (do Cascadura e de Pitty), quanto a composição original (da Úteros em Fúria) acionam, como memória incorporada, uma dinâmica afetiva da cena rock soteropolitana vivida e partilhada por aqueles sujeitos. Na performance de palco, as bandas estão dispostas lado a lado, os integrantes do Cascadura vestem um modelo padrão de camisa vermelha (inclusive com nomes dos integrantes), enquanto que a banda de Pitty usa figurinos variados (embora predomine a cor preta). O baixista Joe aparece com uma camisa homenageando a Úteros em Fúria. Mais duas expressões marcam muito essa territorialidade baiana que atravessa este momento do VMB 2008: a expressão “Bora Bahea”, que Pitty utiliza saindo do palco, é uma espécie de grito da torcida do Esporte Clube Bahia — um dos principais clubes de futebol de Salvador – que serve para incentivar o time durante as partidas. Pitty usa a expressão enaltecendo as bandas, composições e artistas do rock da cidade. A outra expressão “saúde de cu é rola” também é tipicamente usada em Salvador e empregada ali para marcar o encontro das bandas e pessoas que foram contemporâneas na cena rock local e que, mesmo distantes, reconhecem as experiências singulares que viveram.



**Performance e contexto
comunicativo em um
telejornal musical²²**

²² Este capítulo tem sua versão original publicada no artigo “O contexto comunicativo como estratégia de mediação televisiva — considerações sobre o Jornal da MTV”, pela revista *E-Compós* (GUTMANN, 2006), e foi posteriormente reformulado e atualizado sob a luz do conceito de performance para composição deste livro. Nesta versão inédita, o estudo empírico foi também revisado e expandido com a inclusão de material sobre a cobertura local da MTV em Salvador.

“O som desta banda aqui é tão cascadura quanto o nome” (*Jornal da MTV* de 24 de novembro de 2004); “Quando eu chegar na Nicarágua, mando um cartão postal para ela’ [citando um verso de uma das canções do primeiro álbum do grupo]. *Saudações à rapaziada do Cascadura. Fica aí a dica para você que gosta de rock’n roll.*” (*Jornal da MTV* de 24 de maio de 2002). São exemplos do modo como a MTV Brasil definiu e caracterizou a banda Cascadura em uma das experiências mais interessantes do que podemos chamar de telejornalismo musical, o *Jornal da MTV*. Em sua trajetória no Brasil, a partir de diversas experimentações com gêneros televisivos, através da crítica musical, programas de entrevista e debate, cobertura noticiosa, premiações etc., a MTV se constituiu como instância legitimadora de bandas e artistas nacionais e locais.

No que se refere à publicização de assuntos do campo da música popular massiva, o *MTV no Ar* foi o primeiro programa noticioso da emissora, transmitido entre 1990 e 1998 e tendo como apresentadores Zeca Camargo e Astrid Fontenelle. Em 2000, foi sucedido pelo *Contato MTV*, que, diferentemente dessa primeira experiência, não se voltava exclusivamente para a música. A partir de convenções do telejornal, o programa diário e com transmissão ao vivo apresentava as principais notícias do dia, mas a partir de uma embalagem que pudesse atrair o público jovem. No primeiro ano, foi apresentado pela dupla de VJs Edgard Piccoli e Marina Person às 20h30, mesmo horário dos principais telejornais nacionais. Em 2001, passou a ser comandado apenas por Edgard Piccoli.

Em 2002, a MTV Brasil retoma a promessa de construção autoral do “seu” jornalismo musical com o programa *Jornal da MTV*, que permaneceu no ar até o ano de 2007 e passou por diferentes versões. (GUTMANN, 2005) O programa nos parece fundamental na trajetória do canal por mobilizar e ressignificar convenções de um dos gêneros mais populares da TV aberta, o telejornal, tendo o videoclipe como forma audiovisual de distinção e o campo da música popular massiva como tema da sua cobertura noticiosa. (GUTMANN, 2005; CARDOSO FILHO; GUTMANN; AZEVEDO, 2017)

A versão de estreia, de 2002, era conduzida por Fábio Massari, um dos críticos musicais mais prestigiados do país naquele contexto, estatuto que justifica seu apelido de “Reverendo”. O jornal tinha uma hora de duração e exibição semanal com forte teor crítico de lançamentos musicais, shows, novas bandas e vinculação valorativa explícita com o gênero musical rock. Em 2003, passa a ser veiculado quatro vezes por semana em um formato mais enxuto (meia hora) e investe na atuação de dois apresentadores, o já conhecido VJ Edgard Piccoli e Rafa, contratado um ano antes pela emissora através de um programa de concurso aberto aos jovens telespectadores, o *Caça VJ*. Edgard Piccoli apresentava o telejornal de uma espécie de bancada, convenção formal de um telejornal, assumindo o papel de “âncora”, já Rafa incorporava o “fã” e aparecia de dentro de um “quarto juvenil” — com pôsteres de bandas preferidas, uma cama, escrivaninha, mural de fotos. A partir de então, a cobertura do jornal investe em notícias factuais do campo da música e na ênfase à vivência pessoal do fã, numa experiência inusitada de inserção da voz da audiência encarnada pelo corpo de um de seus apresentadores. Em 2005, Sarah Oliveira responde pela condução do programa ao lado de Rafa. Nos anos seguintes, outros VJs

assumem a apresentação: Carla Lamarca (2006), Léo Madeira (2006-2007) e Luisa Micheletti (2007).

Enquanto espaço de difusão da produção fonográfica nacional e internacional, o telejornal tratava de assuntos como lançamentos de discos, clipes e publicações sobre música, artistas em estúdio, cobertura de shows e festivais, bandas novas, gravação de videoclipe, matérias atemporais, que normalmente contextualizam cenas, movimentos e estilos ou relembram fatos históricos, repercussão de assuntos polêmicos, curiosidades do *show business* e prestação de serviço (datas de shows, preços, locais). O viés de abordagem era fundado no apelo à proximidade com um tipo específico de telespectador/ouvinte, investida traduzida em suas formas expressivas: corpos dos apresentadores, cenários, tipos de enquadramento e movimentos de câmera, vinhetas, edição etc. Essas formas sugerem, no processo de interação, uma audiência familiarizada com referências da cultura pop e juvenil identificadas com os formatos breves (como os videoclipes e as canções) concebidos no rastro do papel catalisador da música pop. Características como narrativa sintética e não linear, multiplicidade de referências plásticas e edição fragmentada evidenciam um certo dialeto que demarca traços identitários reconhecíveis naquele contexto cultural-midiático. Ao mesmo tempo, havia ali uma espécie de reelaboração do formato tradicional de um jornal televisivo, negociando com elementos desse gênero ora para borrar as suas marcas, ora para reiterá-las, atestando um lugar de fala autorizado.

Com a atuação da rede em diferentes cidades do país, a MTV investe, a partir de seus escritórios regionais, em coberturas locais das cenas musicais ligadas ao gênero rock, como a de Salvador. Formatos audiovisuais curtos de 1 minuto, chamados de “drops”, eram exibidos durante a programação com o selo do telejornal e a indicação

da localidade. O show no bar Calypso em Salvador, em 2005, em que Pitty reuniu amigos e bandas — cenas deste encontro fizeram parte do DVD lançado posteriormente pela cantora, *Admirável Vídeo Novo* —, foi tema da cobertura noticiosa²³.

O drops se iniciava com a vinheta do programa com seu nome assim atualizado “Jornal da MTV Bahia”. Na matéria, a cantora Pitty aparece como “repórter” anunciando o show e as bandas que se apresentaram naquela noite. No primeiro *take* aparece a fachada do lendário bar no bairro do Rio Vermelho seguido da imagem de Pitty à frente do “palco”, um pequeno espaço improvisado onde os instrumentos eram montados, ao lado do balcão e bem em frente ao banheiro. Ela diz: “*eu tô aqui toda suada no Calypso e esse aqui é o pico onde as bandas de Salvador tocam e onde várias bandas nasceram e morreram e hoje a gente chamou a galera para fazer um som.*” O VT é composto por trechos de shows de artistas já consagrados na cena local na época; brincando de deus, Dr. Cascadura, Nancyta e os grazzers e a própria Pitty. Nos créditos da vinheta final apareciam nomes que estavam à frente do núcleo local da emissora em Salvador. A visibilidade que Pitty vinha adquirindo nacionalmente naquele contexto, bem como o endosso de bandas já tradicionais da cena rock soteropolitana, reforçam e legitimam a circulação nacional dessa notícia. Ao mesmo tempo, é interessante observar como a MTV, a partir do investimento na cobertura jornalística, busca se afirmar como rede de TV segmentada.

Neste capítulo, concentramos nosso experimento na análise da atuação dos apresentadores da versão do *Jornal da MTV* exibida entre 2003 e 2004, mobilizando

23 O drops pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VVuhh35YwcY>.

principalmente duas figuras conceituais da performance: contexto comunicativo e gênero televisivo. Pelas formulações de Simon Frith (1998) sobre os valores éticos e estéticos do campo da música pop — reflexões sobre performances e valores da música popular que, apesar de situadas num contexto em que falávamos de música e comunicação massiva, ainda nos parecem relevantes —, nossa operação investe no modo como o *Jornal da MTV* se insere nesse ambiente valorativo.

Olhar o jornal e a atuação de seus apresentadores pela performance é nossa chave para compreender esse “lugar”. Interessa-nos observar como valores e marcas identitárias de um dado nicho articulados aos dispositivos da linguagem televisiva dizem sobre estratégias de construção de uma situação específica para a veiculação de notícias do campo musical. Situação essa que é conformada pelo cenário, pelo corpo e atuação dos apresentadores que constituem também posições para seus interlocutores. Essa dimensão é aqui denominada de contexto comunicativo e é mobilizada, nesta análise, como figura conceitual para a compreensão das performances acionadas através do programa. O contexto atua aqui de modo articulado à outra figura conceitual, o gênero televisivo, o que significa que a configuração da situação comunicativa do *Jornal da MTV* (e suas formas materiais) se vale de reiterações e de disrupções com convenções do telejornalismo.

Simon Frith (1998) defende que a compreensão do universo da música pop passa pelo entendimento do modo através do qual os juízos de valor sobre as suas manifestações são articulados, uma vez que essas experiências valorativas também dão conta de parte do significado das produções musicais. Para o autor, o próprio engajamento no universo da música depende de uma certa habilidade em apontar as nossas preferências e desacordos: “se as relações sociais são constituídas na prática cultural,

nosso senso de identificação e diferença é estabelecido no processo de discriminação.” (FRITH, 1998, p. 18) Assim, ao afirmar que os produtos musicais estão disponíveis ao consumo porque carregam determinadas instruções de leitura sujeitas a valorações, Frith admite que esses juízos são articulados a partir de códigos partilhados.

Nossos rituais de *likes* e *dislikes* seriam também uma forma de delimitar as fronteiras identitárias, o que significa que o entendimento das experiências valorativas da cultura pop só se tornaria possível através da consideração dos contextos em que elas são construídas e sustentadas. Os julgamentos culturais, portanto, não se apresentam, para o autor, simplesmente como expressões de subjetividade, mas como potenciais reveladores de identidades. Ora, se os juízos de valor são experiências localizadas, o debate sobre o poder estético dos produtos da cultura popular dependeria do tipo de discurso utilizado para articular esses julgamentos em certos contextos socioculturais. Frith aponta para a importância das questões ideológicas e sociológicas, constitutivas de nossas expressões de gosto, isso porque, no jogo valorativo da música pop, não existe uma estética sem uma ética: “‘Bom’ e ‘mau’ são palavras-chave porque sugerem que os julgamentos estéticos e éticos são articulados juntos: não gostar de um disco não é apenas uma questão de gosto, é também uma questão de moralidade.” (FRITH, 1998, p. 72)

Nesses termos, pensar a performance como dimensão analítica do programa pressupõe considerar os corpos ali expostos e a situação comunicativa construída que indica posições para os interlocutores — os corpos da audiência ali também virtualizados. E é justamente nesse jogo estético-ético-valorativo, sobre o qual nos fala Frith, que se fundamenta o contexto comunicativo do telejornal. A sua relação com o espectador é fundada em um jogo de proximidade que requer uma troca de

saberes, valores, afetos e um acordo de atuação entre as partes, de modo que poderíamos falar de jogo de papéis nos termos de Goffman.

O telejornal se deixa assistir a partir de um conjunto de marcas coerentes com o fluxo televisivo segmentado da MTV que hoje poderíamos chamar de “comunidade”. Este engajamento requer um ouvinte com experiências, saberes e expectativas prévias de consumo. O programa não se dirige a qualquer ouvinte, mas àquele familiarizado com a cultura pop e seu dialeto, dotado de um saber anterior sobre as cenas, estilos e movimentos musicais. A cena de bate-papo entre membros daquela comunidade se materializa em diversas formas significantes: os dispositivos técnicos, visuais e verbais que solicitam o engajamento da recepção.

Jornalista e fã como personificações do *Jornal da MTV*

Na versão do *Jornal da MTV* exibida entre 2003 e 2004, os apresentadores Edgard e Rafa — propositadamente creditados, no programa, pelo primeiro nome e pelo apelido, respectivamente — desempenham papéis distintos e se encontram inseridos em cenários com efeitos pretendidos específicos. Edgard comanda o telejornal à frente da bancada principal e representa mais claramente a figura do âncora. Já Rafa se mostra em uma espécie de cenário acessório, de onde faz as vezes da audiência. Como estratégia retórica, eles recorrem aos seus corpos, o que envolve gestualidades, tom de voz, adereços, cena, cenário, apelos verbais etc. para construir personas distintas e diferenciadas, ainda que igualmente vinculadas às marcas identitárias da MTV. A ênfase à personalidade nos dois papéis — de Edgard e Rafa — potencializa o clima de intimidade proposto com o Outro. Os dois cenários

do programa sugerem diferentes lugares, reforçando posições e interações também diferenciadas no processo de consumo e valoração musical: de um lado a voz legitimada do jornalista, do outro a fala mais emotiva do fã.

Da bancada principal, Edgard Picolli personifica a voz oficial do jornalismo da MTV, *Video-jockeys*. A MTV institucionalizou no país o termo VJ, em referência aos DJs (*Disc-jockeys*), que são os responsáveis pela execução de músicas em clubes, festas e emissoras de rádio, como selo de legitimação de seus apresentadores. Aqui o VJ Edgard convocava convenções do telejornal para autenticar-se enquanto “âncora”. O cenário possui fundo azul, como a maior parte dos telejornais da TV aberta do país na época, com o logotipo do programa e um painel lateral com discretas inscrições de nomes de bandas: Los Hermanos, Nação Zumbi, R.E.M, Radiohead, Retrofoguetes etc., que figuravam a temática de cobertura do jornal. Sobre a bancada branca, havia uma pilha de publicações especializadas em música. As revistas e jornais colocados de modo estratégico são uma pista importante para localizar a posição do apresentador: o jornalista bem-informado que sabe de onde e sobre o que fala. Edgard costumava abrir uma das revistas, mostrar para o público e traduzir trechos de reportagens. O cenário construído e os dispositivos televisivos acionados para a cena sugerem um clima de autoridade fundamental para um programa que se quer ver enquanto telejornal.

De acordo com Simon Frith, no jornalismo musical, “a questão não é apenas dizer se um grupo é bom ou ruim, mas saber quem tem autoridade para falar isso.” (FRITH, 1998, p. 9) Para o autor, este lugar do crítico pressupõe conhecimento histórico sobre música e uma certa familiaridade com a audiência, suas necessidades e valores. Edgard é colocado nesse local autorizado, cabendo a ele a função de emitir opiniões sobre produtos e eventos musicais. O apresentador tem um quadro diário, o Som de

Hoje, em que escolhe um CD e ouve junto com a audiência, simulando uma espécie de audição conjunta: Edgard pede para aumentar o som, escuta, mostra a capa e encarte, tece comentários e traz informações sobre a banda (origem, influências, tipo de música etc.). Vale lembrar que o VJ já tinha, naquele momento, longa trajetória na emissora, onde atuou de 1992 a 2010 à frente de importantes programas, como *Palco MTV* (1995-1998), *Nação MTV* (1999-2003), *Contato MTV* (antiga versão do telejornal da rede, exibida entre 2000 e 2001) etc., e teve atrações próprias, como *Garagem do Edgard* (2004), *Circo do Edgard* (2006-2009) e *Edgard no Ar* (2009), trajetória que garante legitimidade para o seu papel.

Diferentemente deste primeiro lugar, que se assemelha à fachada de um telejornal para impor autoridade à enunciação, o segundo cenário simula um espaço privado. Com cores vivas (vermelho e amarelo), comporta uma escrivaninha com um computador, revistas e papéis espalhados e prateleiras com objetos colocados de forma despojada (CDs, livros e um disco voador de brinquedo). A “parede” é repleta de pôsteres, fotos, panfletos de shows e adesivos de artistas de rock. A cena é ilustrada por uma guitarra encostada no canto do “quarto”. O clima criado sugere um universo de fã para potencializar o papel desempenhado pelo segundo apresentador. Mais jovem e menos experiente, Rafa é identificado apenas pelo seu apelido, o que revela uma intenção de aproximação ainda maior com a audiência.

Do seu “quarto”, o VJ se divide entre a função de apresentar o telejornal, ainda que na posição de coadjuvante, e representar a figura do telespectador, o fã que coleciona discos e pôsteres de seus ídolos e vibra com as novidades do mundo pop. A passagem em que ele introduz a matéria sobre B.B. King, no dia 14 de abril de 2004, ilustra tal intenção. Rafa aparece segurando uma guitarra para

chamar a reportagem: “*Pega um bloquinho e anota aí porque o Jornal da MTV tem os conselhos do mestre B.B. King para os amantes das seis cordas.*” Com o instrumento nos braços e um certo ar de empolgação, ele encarna o próprio telespectador a quem ele se dirige. É também reservada a ele a função de se comunicar diretamente com o público pela internet através dos quadros Manda aí (perguntas enviadas por e-mails pela audiência) e Histeria (enquete semanal do telejornal). Nos dois quadros, Rafa fala explicitamente com a audiência, ao fazer uso do pronome “você” ou citar o nome do internauta/ telespectador, e geralmente é enquadrado em primeiro plano, o que potencializa o efeito de intimidade com a audiência.

Os VJs da MTV exploram exaustivamente o contato com o público via seus corpos. Ganha relevo aqui o processo de incorporação de memórias e identidades associadas à comunidade de gosto. Edgard Picolli, posicionado sempre de pé, movimenta-se com naturalidade pelo cenário: escora-se lateralmente ou apoia os cotovelos na bancada, coça o queixo, passa a mão no cabelo e se aproxima da câmera, garantindo um ar despojado para a situação. É visto a partir de dois ângulos, que se revezam: o frontal mostra o mediador em primeiro plano, dando visibilidade à logomarca do telejornal, e o lateral garante maior profundidade ao ambiente e revela o VJ da cintura para cima (plano americano). Edgard também explora o *super close* quando se aproxima tocando com o dedo a tela da câmera como se acionasse o *play* do VT para “chamar” uma matéria.

A identificação de Rafa com o interlocutor do programa é potencializada pelo seu corpo. O segundo ambiente garante maior liberdade para a atuação do apresentador, que gesticula e se movimenta pelo cenário de forma inquietada e acelerada: senta, levanta e gira com sua cadeira em diversas direções. Seus enquadramentos de câmera são mais variados e podem ir do *super close* ao plano geral, quando

ele é focado de corpo inteiro sentado junto à mesa. Uma certa inquietude juvenil é também observada no modo de falar. Diferentemente de Edgard, ele não costuma usar Teleprompter, o que acentua o tom de improvisado. É comum o gaguejo e uma sensação de insegurança em suas falas. Mas parece ser mesmo esta a intenção do programa: utilizar um garoto comum, presumivelmente parte da audiência, para conduzir a história de forma a incluir a audiência na cena.

Além do aspecto visual, o espaço físico e relacional no qual os mediadores se encontram, o contexto comunicativo caracterizado pela cena de “bate papo” também se sustenta em apelos verbais. São comuns interpelações para um Outro que se revela cada vez mais próximo: “*vamos dar uma olhada?*”, “*aquela música que a gente já conferiu, lembra?*”, “*... dá para imaginar?*”, “*vocês lembram dos caras do VMB, certo?*”. Também são recorrentes expressões como “*se liga aí*”, “*olha aqui*”, “*vem cá*”, “*fique esperto*”, “*repare aí*”. Nessa mesma direção, as gírias identificadas com os grupos juvenis são usadas de forma deliberada: “*os caras pegam pesado...*”, “*já está rolando na programação...*”, “*deixa eu dar um toque para a galera...*”, “*segura a onda aí*”, “*foi só uma sacanagemzinha nossa...*”.

Assim, a situação de “conversa” fica ainda mais explícita com o discurso em primeira pessoa. Retoricamente, os apresentadores dizem “eu” de modo a se colocarem como aqueles que dividem experiências e opiniões com um suposto “tu”: “*selecionei esse daqui...*”, “*eu escolhi um clipe...*”, “*eu acho difícil o som do Meat Puppets...*”, “*deixa eu mostrar para vocês...*” etc., fazendo-se confundir com as suas representações pessoais, ainda que não se trate, de fato, de uma simples subjetivação do discurso, mas da inscrição em um universo de hábitos e gostos partilhados.

Esse “eu individual” também aparece imbricado ao “eu coletivo” (a MTV e a equipe do programa) e ao “tu” (o telespectador) como forma expressiva dessa situação de

partilha, desse tempo-espço de uma mesma comunidade de gosto. Os apresentadores utilizam o nós para se referir ao “eu coletivo”: “*nós fomos conferir os bastidores...*”, “*a gente bateu um papo com os caras...*”, “*a gente preparou aqui um trecho de uma das apresentações...*”, “*a gente aqui do jornal...*”. Mas o mesmo pronome também é usado para incluir o interlocutor e performar seu lugar de parte, cúmplice da situação: “*aquela música que a gente já conferiu...*”, “*estamos ouvindo ai a nossa trilha de hoje...*”, “*vamos escutar um trecho da música inédita...*”, “*aqui no nosso jornal.*”

É possível argumentar, em sintonia com Frith (1998), que o “crítico” do telejornal, assim como o “fã” Rafa, mostra-se também como um ouvinte que divide gostos e interesses com uma determinada comunidade de consumidores. A diferença é que, do lugar de fala de jornalista, cabe a Edgard Picolli não apenas expressar suas preferências e desacordos, mas tornar o artista e suas produções explicáveis para o público, levando sempre em consideração para quem ele se dirige. “Os argumentos da cultura pop não são simplesmente sobre gostos e desgostos, mas sobre formas de ouvir e sobre formas de ser.” (FRITH, 1998, p. 8)

Desse modo, o tom pedagógico, quando assumido pelo programa, está sempre associado ao mundo partilhado pelos membros daquela comunidade. No quadro Som de Hoje, do dia 13 de maio de 2004, por exemplo, Edgard mostra o primeiro disco de Jorge Ben, o *Samba Esquema Novo*, para falar dos “*primórdios do samba rock*”: “*é um disco que dispensa comentários, mas temos também uma parada didática no nosso programa*”, sugerindo uma intenção instrutiva associada a uma espécie de “acordo”. No dia 18 de novembro de 2004, ele ouve junto com o público a faixa “Walking on the Sun”, da banda californiana Smash Mouth, e, ao mostrar o encarte com a foto do grupo, afirma: “*aqui os caras, vocês conhecem*”. Mesmo assim, o VJ pede para aumentar o som e utiliza referências genéricas para situar o

telespectador: “*Smash Mouth era uma banda de Rock’n Roll com uma tendência ao hard core, mas com várias conexões no ska e na surf music.*” Mais à frente, Edgard demonstra o seu gosto: “*É muito boa essa banda, eu adoro essa banda.*”

Como ilustra este exemplo, o jogo valorativo proposto se vale da explícita adjetivação via texto verbal: “*uma compilação magnífica deste magnífico organista chamado Jimmy Smith*” (25 de novembro de 2004); “*agora a gente vai para o hip hop, e de alta qualidade, com a dupla Veiga e Salazar*” (13 de setembro de 2004); “*ainda tem Bi Ribeiro, Pupilo, tem uma galera bacana e da pesada aqui nesse disco*” (sobre o disco de Black Alien, em 15 de setembro de 2004) etc.

Edgard também utiliza ativamente o seu corpo para opinar. No quadro citado, o Som de Hoje, o apresentador costuma explorar as suas expressões faciais quando aprova ou desaprova um determinado som. Nessa mesma direção, faz uso dos enquadramentos de câmera mais fechados quando vai emitir uma “opinião”, de modo a evocar proximidade e, por sua vez, cumplicidade com o seu interlocutor. Aqui, é fundamental atentar para o fato de que este “gostar” não se refere simplesmente a um investimento subjetivo, mas a uma inscrição ética relacionada a uma dada “comunidade de conhecimento” (FRITH, 1998) da qual fazem parte aqueles sujeitos.

Para Frith, no jornalismo musical, os adjetivos são utilizados para relacionar a música aos seus possíveis usos e para localizá-la socialmente, reiteração que orbita as lógicas de produção e as expectativas de uso da audiência. Essas duas situações fundam o jogo valorativo produzido pelo programa. A primeira é utilizada de modo deliberado, por exemplo, no quadro de enquetes Histeria, quando podemos fisgar posições dos espectadores em relação aos diversos usos possíveis para as canções “*Que música poderia ser o hino nacional?*” ou “*Que música você ofereceria para sua mãe?*” ou ainda “*Qual é a trilha do seu pic nic?*”

Já a localização social para a música pode ser ilustrada pela edição do dia 6 de abril de 2004, quando foi veiculada uma matéria sobre Rave Gótica, cujo objetivo era contextualizar o significado desse gênero musical. Após a exibição da reportagem, cada apresentador escolheu um clipe “*que o deixava depressivo*” — sentimento vinculado à cultura gótica —, o que evidencia a sugestão de um certo lugar (reiterado e partilhado) para esse tipo de som. O exemplo também demonstra as distintas posições assumidas pelos mediadores. Rafa indicou o “Karma Police”, do grupo Radiohead. Já Edgard, assumindo o papel de representante do telejornal, evidenciou uma preocupação social em sua escolha, numa tentativa de contextualizar a temática com a realidade brasileira: “*O que me deixa deprimido é a nossa realidade, aquela ali que está diante de nossas portas [...] por isso eu escolhi esse clipe que eu acho que tem a ver com a gente*”, e apresenta “A Minha Alma”, do Rappa, clipe documental sobre a situação das favelas cariocas.

A fala autorizada de Edgard é constantemente reiterada pela sua postura corporal/verbal, como forma de legitimação da voz do crítico. Na edição do dia 17 de novembro de 2004, por exemplo, é exibida uma matéria sobre a coletânea *PqP* — *Pop que pariu*, produzida por três bandas independentes com versões de rock para canções de Sandy e Júnior, Rouge e Latino. Ao final da reportagem, Rafa avisa: “*pode ficar tranqüilo que assim que o site e o CD ficarem prontos, a gente dá um toque por aqui*”, mas logo em seguida Edgard retifica ironicamente a afirmação: “*Quanto ao PqP aí que Rafa falou que a gente avisa, a gente avisa para você se precaver, certo? Chega de tortura*”. A cena oferece pistas sobre as disputas de “gosto” do telejornal que dizem sobre esse jogo de papéis entre o crítico e o fã e o lugar de distinção acionado pelo âncora.

Os artistas “eleitos” e, portanto, valorizados pelo programa se comportam como protagonistas dos relatos. Eles

estão inscritos na fachada principal do programa e estampados nos diversos cartazes do “quarto” de Rafa. Nas reportagens, os artistas conduzem os relatos segurando o microfone com a marca da emissora, uma vez que o corpo do repórter não é revelado. O repórter não aparece, mas atua implicitamente nas coberturas — o que é percebido, por exemplo, quando o entrevistado dirige o olhar para alguém, um corpo que não é mostrado, mas está presente. As fontes — em sua maioria artistas, mas também produtores, críticos etc. — opinam, dizem o que acham de um determinado disco, escolhem seus produtos favoritos, tecem comentários e entrevistam uns aos outros. A investida legitima um certo status (um lugar de fala autorizado) para aqueles que, em tese, seriam as fontes de informação do programa.

O *Jornal da MTV* dava grande visibilidade a artistas e grupos independentes, com espaço fixo no programa no quadro *Bandas Novas*, veiculado às segundas-feiras e em drops diários exibidos no primeiro intervalo, o que sugere uma relação mais estreita com o público roqueiro em âmbito nacional. Os artistas e bandas agendados, no entanto, são aqueles que também alimentam o fluxo televisivo do canal. A diferença é que, posicionado como um programa de cunho jornalístico, ele constrói quadros narrativos (enquadramentos) para as suas pautas, podendo dar visibilidade ou silenciar alguns nomes. Aqui, o processo de diferenciação, identificado por Frith como estratégia por excelência da mediação dos produtos musicais, é decisivo.

Os artistas que se revezam como notícia são os considerados, pelo programa, “originais”. Essas escolhas refletem o que o autor identifica como o mais comum argumento crítico sobre produção musical. Frith destaca duas posições familiares: 1. a música é julgada no contexto ou através da referência à crítica da produção em massa — “música boa” seria original em oposição à

música estandardizada e 2. “música ruim” é relacionada à ideia de cópia, o que reflete novamente um contraste com o que seria “puro”. O *Jornal da MTV* raramente explicita os seus “desacordos”, sua estratégia é silenciar. Nomes como Sandy e Júnior, Wanessa Camargo, Kelly Kee e KLB, supostamente identificados com um estilo comercial também relacionado ao rótulo “pop” naquele contexto, raramente aparecem no programa. O critério de noticiabilidade aqui se ancora em um tipo de enquadramento; esses nomes só se tornam notícia a partir de um enfoque que borre o engajamento com a dita “fórmula vendável”. Júnior, o parceiro de Sandy, aparece na edição de 22 de novembro de 2004 como o “*baterista e vocalista Júnior Lima*”. Ao anunciar a matéria, Edgard “se explica”: “*o mesmo Júnior, aquele da dupla, só que ele está longe da Sandy. Ele assumiu, na verdade, as baquetas e o microfone de um projeto chamado Soul Funk*”. Justin Timberlake, ex-integrante do grupo NSync, também foi notícia nos dias 15 e 25 de novembro de 2004, mas porque dividiu o palco com os Rolling Stones.

A necessidade de diferenciação se ampara também em referências de gênero midiático, identificado como um conjunto de marcas reconhecidas socialmente nas quais se funda um determinado produto. O gênero funciona como uma estratégia de interação, como um modo de situar o ouvinte em relação a uma mercadoria e ao modo de consumi-la, descrevendo não apenas quem são os consumidores potenciais, mas o que os produtos significam para eles. (JANOTTI JÚNIOR, 2003) No *Jornal da MTV*, as marcas genéricas funcionam como porta de entrada para a mediação; as notícias ou comentários sobre os produtos e eventos musicais passam sempre por essa referência: “*banda de Oxford com influências do punk music produzida numa linguagem da geração mais nova do britpop*” (citação de Edgard sobre o Super Grass, em 17 de novembro de 2004). A vinheta

do quadro Bandas Novas traz uma espécie de radiografia do grupo noticiado, cujo objetivo é localizá-lo e enquadrar o tipo de som para situar a audiência, como demonstra a edição de 22 de novembro de 2004: “*Quem: headphome, Onde: São Paulo, Quando: 2002, Som: ‘britpop brasileiro.’*”

Tal processo é também ancorado em um hábito comparativo em que as novas bandas são caracterizadas via diferenciação com outras já consagradas. Isso revela que, na mediação musical, identificar através dos gêneros implica comparações, o que supõe conhecimento histórico e genealógico. (JANOTTI JÚNIOR, 2004) As notícias sobre os discos e seus intérpretes objetivam organizar o próprio processo de audição: “*Qualquer semelhança com o Mellon Collie and the Infinite Sadness na capa não é mera coincidência*” (citação de Edgard em 16 de novembro de 2004 sobre o CD da dupla Réu e Condenado), “*Quem é fã de Kid Abelha fica de orelha em pé para sacar o som deles*” (chamada da matéria sobre a banda nova Brava em 23 de novembro de 2004).

O contexto comunicativo aqui nos auxiliou a analisar a performance enquanto jogo de papéis dos corpos em cenas, sejam os que aparecem em tela, sejam os que estão ali implícitos, virtualizados pelas marcas do corpos dos VJs. O contexto comunicativo, assim, nos parece uma figura conceitual interessante para o desvendamento dos sentidos produzidos e reconhecidos pela audiência, movimento que reproduz o que Goffman (2005), a partir de William Thomas, identifica como “definição de situação”. O conceito se refere ao processo pelo qual o sujeito dá sentido a uma determinada situação social de modo a adequar suas ações, atua como ator que representa um determinado papel, é visto pelo público e, ao mesmo tempo, é público da peça vista pelo espectador. (GUTMANN, 2014a) São, portanto, construções sociais permeadas por relações de poder, traduzidas aqui como disputa por legitimidade e autoridade do telejornal.

Numa remissão às considerações de Gutmann (2005, 2014a) sobre o contexto comunicativo para a análise televisiva e das performances nesse contexto, afirmamos que o reconhecimento do jornalismo musical aqui enquanto crível, autêntico e relevante para uma determinada comunidade de sentido depende justamente desse jogo valorativo e de posições que articula a MTV, o telejornal, o artista, o jornalista e os fãs.



Pitty e as performances da crítica cultural²⁴

²⁴ Este capítulo foi trabalhado e apresentado em duas ocasiões, antes desta publicação inédita. A primeira no Congresso da Intercom 2018, em Joinville, no GP Estética, Políticas do Corpo e Gêneros, em setembro. Posteriormente, uma nova versão foi apresentada no IV Congresso Internacional de Culturas, em novembro, com a escrita em parceria com Cícero Bernar Muricy.

Pitty é cantora, compositora e instrumentista ligada à cena musical do rock em Salvador, tendo participado de bandas na cidade e de importantes festivais de música, desde a década de 1990. Foi integrante da banda Inkoma e da Shes, e manteve atividade frequente nos espaços alternativos da cidade, mesmo após seu sucesso nacional em 2002, com sua banda através do lançamento do disco *Admirável Chip Novo*. Ela se firmou como um dos nomes mais importantes e longevos na cena musical rock, desde então. No início de 2017, Pitty tornou-se também apresentadora do programa *Saia Justa*²⁵, do GNT, constituindo assim mais uma camada de midiaticização na sua performance social ao discutir, em rede nacional, pautas políticas, culturais e de gênero em diálogo com outras três apresentadoras no famoso sofá que compõe o *mise-en-scène* de um dos programas de debate de maior sucesso na televisão por assinatura no Brasil.

Estamos interessados em identificar os modos como a presença de Pitty na cena rock brasileira reorganizam uma tradicional relação que se estabelece entre o rock e o feminino, a partir de juízos formulados pela crítica

25 Um dos programas de maior audiência do GNT, o *Saia Justa* estreou em 2002 com uma equipe de debatedoras que contava com Mônica Waldvogel, Rita Lee, Marisa Orth e Fernanda Young. Ao longo do tempo, as formações mudaram, de modo que, quando passa a fazer parte do programa, Pitty divide a responsabilidade com Astrid Fontenelle, Mônica Martelli e Taís Araújo, esta posteriormente substituída por Gaby Amarantos.

cultural. Nesse sentido, para a compreensão da performance convocamos, aqui, as figuras conceituais do gênero midiático rock e sistematizamos dados levantados durante o ano de 2017, por meio da análise das críticas culturais que se constituem na relação com a cantora, especificamente no que concerne às possibilidades de rupturas e reorganizações no tecido sociocultural, seja ele do próprio rock ou das convenções em torno das compreensões de feminilidades. Destacamos que a própria crítica é compreendida aqui como uma instância com a qual se dialoga para a construção de determinados padrões de performance e que, ao observá-la, podemos considerar as operações através dos quais os gestos, a encenação e os traços estilísticos são avaliados enquanto bem ou mal sucedidos na trajetória de banda.

Os resultados nos permitem tecer algumas reflexões sobre performances femininas no rock, articulando questões referentes aos *gender studies* e *genre studies* e sobre a sua potência no campo das reorganizações da partilha do sensível. Outros marcadores de alteridade também aparecem nessas críticas, sobretudo aqueles que se relacionam ao território simbólico de pertencimento e a aspectos étnico-raciais — como a marcação “baiana”, muito usada para se referir a Pitty — que são aqui entendidos enquanto possíveis formas de ação policial²⁶, no campo das partilhas do sensível.

26 Jacques Rancière chama de polícia “na sua essência, a lei, geralmente implícita, que define a parcela ou a ausência de parcela das partes” (RANCIÈRE, 1996, p. 42), já a política seria a ação “que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela.” (RANCIÈRE, 1996, p. 42)

Através da performance de Pitty e de seu amplo crescimento midiático, buscamos identificar emergências dos aspectos (des)estabilizadores das convenções da gramática rock. No campo da ação, entendemos que essas performances podem incidir nas dinâmicas de organização dos regimes de partilha do sensível de uma sociedade. Daí as mais recentes preocupações de articulação entre os campos da estética e da política na cultura contemporânea (RANCIÈRE, 1995) se fundamentarem nessa constante reordenação das formas de partilha do sensível.

Entende-se aqui a centralidade dessa articulação e investiga-se os modos como as sensibilidades são constituídas de forma a reproduzir e/ou romper com suas próprias formas de sentir e perceber. Os processos de partilha do sensível implicam “a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifo do autor), de modo que é possível perceber a necessidade de identificar os possíveis tensionamentos nos espaços e tempos constituídos para ocupação de diferentes grupos sociais — que precisam confrontar, em muitas ocasiões, um lugar “menor” construído para suas respectivas formas de experimentar o mundo. É uma hipótese que desejamos investigar: como a experiência de existir no rock, na cena de Salvador, faz emergir nos discursos uma performance feminina, por exemplo.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. (RANCIÈRE, 2009, p. 16)

Ao mesmo tempo, as performances de Pitty *fazem política*, uma vez que (re)posicionam os sujeitos em processos distintos de partilha, criando competências diferentes nas

cenar públicas do cotidiano. Aspectos singulares emergem nas críticas culturais sobre Pitty em parâmetros diversos, tais como: autenticidade na cena rock, sucesso na cultura pop, adesão às indústrias de entretenimento — seja pela relação com o *mainstream* fonográfico, seja pela sua atual participação no programa *Saia Justa*, do GNT.

Com essa breve descrição, pretende-se demonstrar como aspectos do gênero musical rock se inter-relacionam com o campo das performances de gênero, gerando problemas específicos de investigação. Essa conjuntura vai estabilizar determinadas convenções e, ao mesmo tempo, fazer emergir resistências diante dos limites e obstáculos impostos no processo. Como se relaciona a cena musical de Salvador com a presença de uma mulher que apresenta importante papel na representação dessa mesma cena? Nacionalmente, qual o campo da partilha do sensível que emerge para a ocupação da cantora? Quais emergências podem se manifestar nas suas performances? Sintetizando, uma vez que não são as mesmas condições de coexistência entre gêneros musicais que estão à disposição nas variadas cenas musicais, questiona-se os limites da relação entre globalização e localização nas expressões musicais.

As conclusões de Ho (2003) e Solomon (2005) são similares ao estudarem a dinâmica da música pop em Hong Kong e do rap em Istambul, respectivamente. Tais inserções numa cultura globalizada — como as de gêneros musicais como o pop, o rap e o rock — exigem uma negociação com aspectos locais, de modo que

a implicação da globalização para o futuro do capitalismo internacional é que a prosperidade econômica residirá em redes globais que conectam a cultura popular aos artistas internacionais, ou mesmo negócios locais e multinacionais da música em forma de maximizar lucros e as teias de produção e distribuição. (HO, 2003, p. 155)

Nesse sentido, nossa hipótese indica que as críticas culturais, de algum modo, evidenciam tensões entre redes globais da música articuladas aos públicos localizados nos seus próprios discursos, incluindo aí os pertencimentos aos territórios simbólicos e performances convencionais, ora buscando uma aproximação com o global, a partir do reforço dos cânones, ora uma aproximação com o local, valorizando as assimetrias que devem ser enfrentadas para fazer rock naquela cena.

Focamos nossa atenção na dimensão da performance corporal de Pitty e em como esse corpo é chamado para habitar zonas específicas das partilhas do sensível. Seguimos, então, uma indicação feita por Janotti Júnior (2014, p. 111) ao se dedicar aos femininos metálicos e ao modo como “a crítica precisou nomear o que antes era da ordem do não dito.”

Artifícios da crítica sobre Pitty

Trazemos para o debate alguns elementos identificados em quatro críticas culturais sobre Pitty, três delas publicadas em um veículo especializado em rock (duas em 2004, uma em 2006), o site *Whiplash.net*, importante portal brasileiro de música pesada, e uma publicada na revista semanal *Época*, em maio de 2004. Todas elas estão próximas temporalmente dos discursos que circulavam sobre a cantora após o lançamento de seu álbum *Admirável Chip Novo* (2003)²⁷.

27 Agradecemos ao Cícero Bernar Muricy, bolsista de iniciação científica-CNPq, que realizou a coleta de dados referente às críticas culturais sobre Pitty.

A primeira delas foi publicada em 19 de março de 2004, pelo portal de música *Whiplash.net*, e se identifica como uma resenha do show na casa Ballroom, no Rio de Janeiro. O texto faz uma retrospectiva sobre a importância do ano de 2003 na consolidação da carreira de Pitty e analisa sua trajetória, até aquele momento.

O ano de 2003 passou como um furacão na vida de Priscilla Leone, ou como queiram Pitty (apelido de infância). Da saída de Salvador (sua cidade natal) para o Rio de Janeiro (onde gravou seu primeiro cd “Admirável Chip Novo”) ao primeiro show (Canecão em 2003) foram apenas alguns meses, nada mal para a ex-vocalista da banda “hardcore” “Inkhoma”. Nesse tempo, Pitty passou de mais uma menina “arretada” para uma roqueira consistente. Seu rock, com fortes influências de PUNK e algumas pitadas do citado ALTERNATIVO (ou NEW METAL, como queiram) caiu como uma luva para o público adolescente. Sua imagem doce e suave, de menina, deu lugar a uma postura roqueira de mulher, com uma presença de palco marcante e positiva, uma legítima “Front-Woman”. Escorada por uma banda competente, mas sem virtuosismo, formada por PEU nas guitarras, Dunga no baixo e Duda na bateria, Pitty rodou o Brasil, tocando desde em locais pequenos e botecos do interior, a casas de show consagradas. Sua participação ativa em movimentos “underground” também foi bem recebida, com shows em festivais e apoio a várias bandas iniciantes e veteranas. Tanto trabalho rendeu frutos. “Admirável Chip Novo” vendeu mais de 100.000 cópias e caiu nas graças do público adolescente, cansado de Britneys e Aguileras. Ao invés de musas “pop”, tínhamos uma baiana roqueira que não dubla suas músicas e vez por outra empunha uma guitarra que realmente toca. Pitty também fez sucesso fora do meio adolescente, ganhando diversos prêmios, principalmente neste início de 2004. O outro lado da moeda também se fez presente.

Taxada de oportunista, votada como pior coisa de 2003 em algumas revistas e sites, Pitty não se abate e continua sua trajetória de shows, que completou um ano com uma boa turnê pelo Rio de Janeiro, com shows no Ballroom, Urca e no Canecão (como ela mesmo disse “aonde tudo começou”). (CARNOVALE; CARVALHO, 2004)

Destacam-se determinadas expressões que permitem identificar os binarismos pelos quais o discurso valorativo se constrói: “menina “arretada” e roqueira consistente”, “imagem doce e suave e postura roqueira de mulher”, “musas pop e baiana roqueira”. Assim, percebe-se como o ideal de uma marcação local aparece constantemente no discurso em expressões como “arretada” e “baiana” na relação com uma tensão global, que pode ser percebida pelo acionamento de termos como “consistência” e “pop”, nos exemplos indicados. Também na dicotomia “doce e suave” com a “postura roqueira” emerge uma valoração quanto às convenções do rock na qual docilidade e suavidade aparecem como campos semânticos aos quais não se aspira.

No que concerne à dimensão de reorganização dos regimes de partilha do sensível, percebe-se que as singularidades proporcionadas por Pitty são enquadradas no âmbito das convenções já praticadas no rock, de modo que sua performance seja entendida como uma continuidade dos padrões já estabelecidos — influências punk e new metal, relação com músicos de qualidade etc. Não obstante essa marcação discursiva, a performance da cantora pode fazer emergir fissuras.

A segunda crítica é de 17 de junho de 2004, também publicada pelo portal *Whiplash.net*, intitulada “Pitty, a gata selvagem do rock”, de autoria de Marcos Filippi. O texto mescla crítica cultural com depoimentos da própria Pitty e informações jornalísticas, como a estreia da cantora no

programa *Família MTV* — um *reality show* no qual o cotidiano da banda era gravado, em shows, ensaios e em momentos privados e da gravação do segundo álbum.

Esta baiana de 26 anos poderia ser apenas mais um rostinho bonito dentro da música. Uma nova Britney Spears ou uma versão “menos” certinha da brasileira Sandy. Afinal, a bela ex-líder do grupo Inkoma mexe com os hormônios dos adolescentes roqueiros tupiniquins. Mas a semelhança entre Pitty e a filha do sertanejo Xororó e a cantora teen norte-americana fica apenas nisso. Postura, talento, atitude e uma trajetória dentro do rock pesado que se estende por mais de dez anos fez com que a vocalista virasse a nova revelação do rock nacional. Aliás, mais do que isso: a grande revelação do rock desde os anos 2000 [...].

Segundo a vocalista, o fato dela ser mulher e bonita ajudou o grupo a chamar a atenção da grande mídia, mas não foi fator principal para que o conjunto fizesse sucesso e recebesse o reconhecimento do público.

“Para a grande mídia, o fato de um grupo de rock pesado ter uma mulher como vocalista é algo diferente. Chama a atenção e atrai a curiosidade. Mas, na minha opinião, isso não quer dizer nada. O único lado positivo disso é que acabei servindo de exemplo para várias garotas de que é possível fazer um som mais pesado. Que um grupo com uma mulher como integrante não precisa ser só de pop rock.”

Para julho, está previsto o lançamento do primeiro DVD da Pitty. Ao contrário da maioria dos vídeos digitais, este não trará simplesmente um show. Aliás, serão incluídos apenas alguns trechos de apresentações. “A idéia é fazer uma espécie de documentário da gente, mostrando cenas de ensaios, viagens, bastidores dos shows. Isso é muito comum no Exterior, principalmente entre os grupos de hardcore. Nossa intenção é fazer com que a pessoa se sinta meio que fosse um integrante da Pitty.”

Antes disso, em maio, a vocalista será a personagem central do programa Família MTV, uma espécie de The Osbournes nacional exibido pela Music Television. “O que é legal é que a gente não fica trancado em uma casa falando um monte de merda como ocorre no Big Brother. A MTV gravou nosso dia-a-dia, mas também nossos ensaios e shows. Vai ser legal porque irá ajudar a divulgar nosso trabalho para as pessoas que ainda não nos conhece”.[...]. “Não, absolutamente nada contra Alanis Morissette ou Avril Lavigne. Mas se tem alguém com quem eu me compararia é com Phil Anselmo”, garante Pitty. (FILIPPI, 2004)

O título da crítica já chama atenção para algumas convenções que operam na gramática do gênero rock e das tradicionais divisões hegemônicas da cultura do vivido. O termo “selvagem” aparece como elemento valorativo positivo no rock, enquanto manifestação de uma expressão crua e sincera. Tradicionalmente, no entanto, na cultura vivida cotidianamente, o “selvagem” se relaciona com algo ainda pouco desenvolvido, em estado bruto, cuja relação com uma suposta “cultura” permitiria seu esclarecimento. A expressão “gata selvagem do Rock” pode ser lida nesses dois campos de interpretação.

No que concerne a essa crítica, o acionamento de personagens da cultura pop contemporânea com as quais Pitty parece dialogar é um aspecto fundamental. Seja para estabelecer um distanciamento ou aproximação, surgem no discurso da crítica as cantoras pop Britney Spears e Avril Lavigne e mesmo a cantora brasileira Sandy — cujas trajetórias são diferentes de Pitty — e o cantor de heavy metal Phil Anselmo (da banda norte-americana Pantera). É deste último que Pitty afirma se aproximar, embora a crítica já construa um espaço para sua leitura, ao mencionar as cantoras pop.

Outro elemento que cumpre importante papel nessa crítica são as características físicas de Pitty, enfatizadas

no discurso com adjetivos sobre sua beleza, como “rostinho bonito”, “gata”, “ser mulher e bonita”, “bela”. Iniciar o texto com essas referências, mesmo que seja para ampliá-las em seguida, significa oferecer um determinado lugar para Pitty ocupar, muito definido e até prescritivo.

Para a atual crítica cultural, por exemplo, não é uma questão formular a pergunta sobre a beleza de Russo Passapusso, vocalista e líder da BaianaSystem, que ganhou projeção nacional a partir de 2014, como argumenta Farias (2018). Ou mesmo caracterizá-lo como homem bonito, “negro gato”, “baiano arretado” etc. Nesse prisma, por exemplo, o aspecto de Pitty ser lida socialmente como uma mulher branca permite questionar em que medida as características citadas como “delicadeza” ou “rostinho bonito” estão associadas à branquitude, uma vez que as mulheres negras costumam ser associadas a uma enorme conotação sexual, que pode ser forjada também como animalesca. Quais seriam os termos empregados se Pitty fosse uma mulher negra? Quais parâmetros seriam usados para pensar sua beleza?

Ao construir essa reflexão, parece-nos apropriado pensar o lugar que o corpo negro ocupa e é designado a ocupar pela sociedade brasileira, desde a implantação do sistema escravocrata. Lélia Gonzalez descreve, com clareza, quais são esses lugares e como eles foram e são bem delimitados.

O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães do mato, capangas, etc., até a polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até os belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas,

cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço. (GONZALEZ, 1982, p. 85)

O corpo negro, historicamente, animalizado e transformado em objeto, é pensado enquanto um pertence de senhores e senhoras brancas — cujas possibilidades de estudo e lazer são garantidas pela objetificação dos corpos negros e negras. Nesse sentido, a condição de emergência de uma dada situação é apagada e não se tematiza o modo pelo qual uma determinada configuração social se estabelece como hegemônica. O gênero rock se constrói, em parte significativa de suas narrativas, promovendo o apagamento dos corpos de negros e negras que foram fundamentais para sua emergência.

Em período de publicação semelhante às duas primeiras críticas está a crítica veiculada pela revista *Época*, em 21 de maio de 2004, assinada por Beatriz Velloso, que demonstra que a cantora chamou atenção, inclusive, de críticos culturais que não estavam vinculados à cultura rock. Esse texto enfatiza a dimensão do comportamento, narrando aspectos relacionados às tatuagens da cantora, à originalidade de suas composições e à importância da rebeldia.

Com o perdão do trocadilho, Pitty atirou uma pedra no panorama predominantemente ‘fofo’ do pop-rock brasileiro. A cantora e compositora baiana, intérprete do onipresente hit ‘Teto de Vidro’ (cujo refrão diz *Quem não tem teto de vidro/que atire a primeira pedra*), é a nova estrela da música jovem nacional. [...] O bom desempenho de Pitty surpreende por uma razão principal: ela é a anti-Sandy, um contraponto das cantoras bonitinhas e comportadas, que, até agora, pareciam ter a preferência da garotada.

Aos 26 anos, ela tem 13 tatuagens, outros tantos piercings, fala palavrão, veste coturnos pretos. Mais importante, é

dona de um som vigoroso, que beira o rock pesado, com guitarras ásperas, refrões quase gritados e um estilo que é parente do de bandas nervosas como Nirvana, Linkin Park e Queens of the Stone Age. Pitty compõe e canta o próprio repertório e ainda toca guitarra nos shows.

As letras, todas escritas por ela, também destoam da conversinha corrente no mundo pop. A rigor, alguns temas são os mesmos de Wanessa Camargo, como amor e relacionamentos. Mas Pitty é, digamos, mais articulada. 'Não quero cantar sobre a gatinha da praia, a paquera de verão. Tem uma galera que está querendo ouvir outro tipo de papo', afirma. Além da citação a Aldous Huxley no título do álbum, Pitty agradece, no encarte do CD, 'aos profetas Asimov e George Orwell'. E encerra: 'Heil Kubrick!!!' 'Não são influências conscientes', afirma ela. 'Leio livros e vejo filmes que me marcam e acabam entrando nas letras.' [...] Em Salvador, onde nasceu, ela já é conhecida há tempos. Priscilla, que virou Pitica, que finalmente virou Pitty, fez fama primeiro na própria família, quando começou a aparecer tatuada. Era considerada uma garota rebelde, daquelas que tiram o sono dos pais. 'Há uns dez anos, ter tatuagem ainda era malvisto na Bahia', lembra. Começou a trabalhar cedo: foi balconista de loja, garçõete, recepcionista, locutora. Passou parte da adolescência em Porto Seguro - onde chegou à conclusão definitiva de que não tinha nada a ver com o estereótipo que o restante do país faz de seus conterrâneos: não gosta de axé music, não vai atrás do trio elétrico e não faz questão de praia. 'De baiana, só tenho o sotaque. Detesto quando se referem a mim dizendo coisas do tipo 'tem dendê no rock'.' Mas admite que se interessa pelo candomblé. Os orixás devem mesmo estar trabalhando a seu favor. (VELLOSO, 2004)

Mais uma vez, as referências à Bahia aparecem tanto para identificar as origens da cantora quanto para estabelecer uma fronteira identitária com a qual se torna

fundamental dialogar. “Candomblé”, “Axé Music”, “trio elétrico” e “praias” são termos que emergem na crítica, indicando onde esse corpo estranho no rock brasileiro deverá tomar parte. As outras cantoras que emergem na crítica são Sandy e Wanessa Camargo, especificamente para estabelecer uma distinção entre as performances destas. Pitty é articulada, rebelde e fala palavrão, as duas primeiras são bonitinhas e bem-comportadas. Há um foco na discussão de performances femininas nessa crítica, que inspira reflexões sobre padrões hegemônicos de comportamento — característica que se relaciona ao âmbito do enquadramento da revista semanal que trata de temas variados, em contraposição aos parâmetros da crítica especializada em rock, por exemplo.

Finalmente, trazemos como um último exemplo o texto de Silvio Essinger, publicado no *Whiplash.net*, em 6 de abril de 2006, portanto com um maior distanciamento do ano de lançamento de *Admirável Chip Novo*. O texto permite uma avaliação já com as repercussões do trabalho da cantora e sua estabilização na cena rock brasileira.

Desde a infância em Porto Seguro que ela tem seus ouvidos atentos àquela música de potencial subversivo e transformador. Começou com uma fita do conterrâneo Raul Seixas que o pai músico, tocava no seu bar. Passou pelos Beatles e Elvis, ouvidos em casa pela mãe. E chegou aos decibéis do Faith No More, Nirvana e Metallica, contrabandeados com algum inevitável atraso para Porto Seguro por amigos, justo quando ela entrava na adolescência – fase crítica e decisiva, em que começava à alçar vôo na vida. [...]

Década e tantos depois, a convicção ainda está lá em Admirável Chip Novo. “Ninguém merece ser mais um bonitinho”, canta Pitty em “Máscara”, uma das faixas mais pesadas do disco, digna de um álbum do Helmet. Bonita como uma estrela teen, mas com tatuagens, piercings e vestidos pretos que

dariam muito assunto num papo com Phil Anselmo, a cantora se sustenta no cenário com som, atitude e discurso. Forma e conteúdo se unem no trabalho dessa pequena notável (Pitty foi o apelido que a menina Priscila ganhou por causa da estatura), disposta a mostrar que o tabuleiro da baiana tem muito mais coisas do que a nossa vã imaginação poderia sacar.

Na adolescência em Salvador, a espevitada cantora integrou a banda de hardcore Inkoma, que lançou fita demo, participou de coletâneas e lançou no ano de 2000 o CD *Influir*. “E o que impressionava não era o fato de eu ser menina, mas o nosso som, que era muito tosco. É claro, porém, que rolavam algumas piadinhas”, diz Pitty, que se beneficiou de uma cena roqueira que na época abria brechas no sufoco axé de Salvador, de bandas como Lisergia, Dois Sapos e Meio. The Dead Billies e Brincando de Deus.

[...]

Para gravar *Admirável Chip novo* no Rio, nos estúdios Tambor, sob o comando de Rafael, Pitty carregou dois dos melhores músicos de Rock de Salvador: o guitarrista Peu (do Dois Sapos e Meio) e o baterista Duda (do Lisergia), que tiveram até um grupo juntos, o *Diga aí Chefe*. [...] Apesar de estar cheio de músicas fortes, como “Só de Passagem”, “Semana que Vem”, “Emboscada” e “Do Mesmo Lado”, *Admirável Chip Novo* abre espaço para Pitty se aventurar numa power balada, “Equalize”, que teve a participação do mutante Liminha no baixo, (nas outras faixas, o instrumento foi tocado pelo onipresente Dunga). Mais uma vez, surpresas: diferentemente de um exemplar comum desse gênero popularizado por Kiss, Scorpions e Bon Jovi, o romantismo não é sinônimo de baba. Ao contrário: o componente mais forte na música é o erótico, expresso em delicadas metáforas. “Não fiz uma música sobre amor, mas sobre sexo”, entrega Pitty. Algo que certamente Avril não escreveria por conhecer ainda pouco da vida, e Alanis por estar mais preocupada em ser zen. (ESSINGER, 2006)

Essinger faz uma crítica que está preocupada em destacar pontos fortes do álbum, numa orientação para um juízo de valor. No texto, continuam aparecendo as referências à baianidade em expressões como “tabuleiro da baiana” e “sufoco da axé Music”, além de uma constante ligação a bandas consagradas do universo do rock pesado (incluindo punk e metal). Há a citação da cena de rock de Salvador a partir de bandas que compuseram o leque de artistas naquele contexto — Lisergia, Dois Sapos e Meio, Dead Billies e brincando de deus — o que demonstra o conhecimento sobre a conjuntura que possibilitou o surgimento e sucesso da cantora. A importância dos músicos da banda aparece, mais uma vez, como aspecto distintivo de qualidade, assim como a contraposição com as cantoras do universo pop Alanis Morissette e Avril Lavigne. Exposto o quadro de dados e o universo de referências teórico-conceituais com o qual estamos trabalhando, passamos para a discussão dos resultados.

Sobre tatuagens e piercings

Autenticidade e agressividade nas apresentações. Tatuagens e piercings. Diálogo com o sentido de tradição do rock, bem como um afastamento das marcas locais da Bahia (axé music, praias, tabuleiro da baiana etc.). Beleza e competência nas composições. Esses elementos aparecem com regularidade nas críticas que constroem um lugar para Pitty, atravessada pelas diversas tradições com as quais dialoga — aquela do rock, de uma cena periférica dentro do circuito cultural hegemônico, do patriarcalismo. Ao mesmo tempo, há uma constante comparação com outras personagens da cultura pop global, como Alanis Morissette, Avril Lavigne e Britney Spears, e mesmo da

cultura pop brasileira, como Sandy e Wanessa Camargo, como estratégica ora de identificação ora de distinção de outras performances femininas na música pop.

Nesse sentido, queremos discutir alguns aspectos que concernem ao campo de articulação dos estudos de gêneros musicais, enquanto categorias culturais, aos estudos de gênero, no campo das teorias sobre performances de gênero, tal qual vem sendo desenvolvido por alguns estudiosos da comunicação (ALCANTARA, 2017; DIAS; FARIAS, 2020; EVANGELISTA CUNHA; SOARES; OLIVERA, 2016; CARDOSO FILHO et. al, 2018; JANOTTI JÚNIOR., 2014; JANOTTI JÚNIOR; ALCANTARA, 2018 e tantos outros).

O rock, como um gênero que possui uma ampla tradição global, reproduz uma lógica machista através de seu imaginário, com bandas predominantemente compostas por homens, cis, heterossexuais, brancos, assim como parte significativa dos demais campos de circulação e crítica. Quando a crítica cultural especializada trata da emergência de Pitty no cenário da indústria fonográfica brasileira, as marcas predominantes do rock são acionadas de modo a garantir o lugar da cantora num campo já consolidado. Daí o fato de os diversos elementos que caracterizam a gramática rock estarem presentes nas quatro críticas analisadas: música pesada com influência do punk e metal, citações de outras grandes bandas do rock mundial, composições autorais de uma mulher que vive na cena rock baiana, demonstrando, portanto, sua autenticidade, qualidade dos músicos que compõem a banda. Nessa mesma direção, essa garantia se ampara num movimento de reiteração de convenções de gênero hegemônicas pautadas no binarismo homem X mulher, quando a beleza, doçura e sensualidade são usadas para caracterizar o corpo “selvagem” da cantora.

Em uma abordagem que investiga a emergência de femininos metálicos, Janotti Júnior (2014) pontua que uma espécie de dualidade tensionadora entre “feminino”

e “masculino” seria preponderante porque em gêneros como o rock e o heavy metal as negociações são fundantes para o reconhecimento no campo — sobretudo numa banda com uma vocalista ou composta integralmente por mulheres, como as bandas Pandora e Crucified Barbara, analisadas pelo autor.

O que está em jogo é o fato de que os agenciamentos ultrapassem as dicotomias de gênero masculino x feminino, pois não basta a uma “banda de garotas” afirmar-se como uma banda de peso. Ser mulher no universo do metal é fazer emergir o feminino, mas um feminino que se corporifica em meio à distorção e à autenticidade que a intensidade sonora do heavy metal evoca. (JANOTTI JÚNIOR, 2014, p. 113)

Esse reconhecimento feito pela crítica especializada e pelo público através de atos, letras, melodias, vestimentas e até mesmo encartes de discos é usado para julgar se determinados artistas ou canções se vinculam ou não a um gênero, de acordo com a expectativa dos ouvintes. Todos esses elementos servem como indícios das convenções às quais estão submetidas partes da produção musical na tradição rock. Se por um lado essas críticas podem ser interpretadas como um reconhecimento dos valores que operam no trabalho da banda, por outro elas demonstram uma espécie de constrangimento pelo qual as expressões musicais precisam passar para serem incluídas nessa tradição, independentemente de possíveis singularidades decorrentes das condições locais de emergência dessas mesmas expressões. Para Janotti Júnior, é “através do agenciamento do feminino em condições diversas e adversas” (JANOTTI JÚNIOR, 2014, p. 132) que performances femininas se afirmam no rock.

Os dados coletados nesta investigação corroboram a interpretação de Janotti Júnior (2014), na medida em que

na articulação *genre X gender* vetores de ordem cultural se entrecruzam a fim de promover as possíveis emergências ou hegemonias. No caso das críticas culturais sobre Pitty, em determinados momentos predominam os acionamentos de quadros hegemônicos e, em outros, emergentes. Especificamente no que concerne à performance social de Pitty, os quadros variam do seguinte modo: reivindicam ousadia, rebeldia e agressividade, atribuindo esses valores àqueles predominantes no próprio rock e contrapõem à docilidade, beleza e bom comportamento, considerados como próprios da performance das cantoras pop — mesmo com toda a matização entre as performances de Britney Spears, Avril Lavigne, Alanis Morissette, Sandy e Wanessa Camargo, para ficar nos exemplos apresentados nas críticas.

Ou seja, nas críticas que analisamos os valores de rebeldia, ousadia e agressividade identificados em Pitty são consequência de sua aderência ao rock e não necessariamente fruto da negociação entre sua subjetividade e de seus músicos com as convenções do gênero musical e nem tampouco do fato de ser mulher. É como se a banda fosse um signo vazio, pronto para ser preenchido de significados tradicionais do rock, independentemente de seus processos de agenciamento e subjetivação. O corpo rebelde e agressivo de uma mulher é compreendido e bem recebido pela crítica por ser “roqueiro” e permeado por códigos de sensualidade e beleza. Em nossa perspectiva, tal movimento acaba por silenciar a emergência de performances diversas no gênero musical rock, valorizando, inclusive, aspectos ainda não tematizados pelos estudiosos do campo.

O importante trabalho de Simon Frith e Angela McRobbie (1990), *Rock and Sexuality*, por exemplo, identifica dois padrões prioritários de performance no rock: uma que eles chamam de *cock rock*, que se caracterizaria por ser uma performance agressiva, dominante e controladora,

característica dos Rolling Stones e do The Doors; e a performance minimalista, frágil e triste, que denominam *tennybop*. Esses padrões não estão diretamente ligados às performances de gênero, o que indica que há intercâmbio desses padrões entre cantores e cantoras e tais fluxos permitem emergências de outras reiteraões — que precisam ser devidamente estudadas.

Um segundo aspecto que evidencia a afirmação nas adversidades diz respeito ao distanciamento dos aspectos locais da Bahia. Somente artistas da cena rock baiana são citados nas críticas, nenhuma outra tradição musical — como o samba de roda ou o tropicalismo — é mencionada, a não ser para servir como aspecto disfórico (o Axé Music). A cena rock de Salvador emerge para as disputas estético-políticas na medida em que ela consegue apagar alguns de seus aspectos constitutivos. No campo das formulações de Rancière (1996), estaríamos lidando com um ator social que sequer é capaz de promover um “dano político” fundamental. Na medida em que aceita as regras estabelecidas, torna-se sujeito falante, mas não necessariamente um ser-de-palavra, uma vez que é necessário, para isso, reorganizar as formas de partilha do sensível.

Simultaneamente, mesmo que no âmbito da musicalidade e da performance nem a banda nem a cantora reivindicuem o pertencimento ao território simbólico da baianidade, é esse o campo da partilha do sensível que é construído para suas expressões habitarem, a partir da constante marcação em adjetivos como “baiana arretada” e “roqueira baiana”. Entendemos que essa é uma demarcação do quão exótico é haver uma roqueira competente e bem-sucedida no mercado fonográfico que é baiana, construiu sua trajetória na Bahia e passou a ser respeitada nacionalmente. Trata-se de um elemento residual da cultura (WILLIAMS, 1979) que marca formas de relação de dominação ainda em atuação contemporaneamente, no

Brasil. Distinções estabelecidas entre nordestinos (rural e atrasado) e sudestinos (moderno e urbano) possuem matrizes ainda mais longínquas.

O que poderia ser considerado histórias ou lembranças do período colonial permanecem vivas no imaginário social e adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista. (CARNEIRO, 2005, p. 23)

Esse imaginário, mesmo distante temporalmente, ainda atua de forma hegemônica nas práticas culturais contemporâneas. A percepção de que para as mulheres negras só restaria o trabalho braçal e o sexo casual ainda é fortemente cultivada no século XXI. No próprio rock há processos de apagamento das heranças afrodiaspóricas que compuseram o legado musical do gênero, ao mesmo tempo que há artistas e músicos que buscam homenagear e valorizar as origens vinculadas ao Atlântico Negro, como nos ensina Paul Gilroy (2012). Trata-se de um processo complexo que precisa ser devidamente interpretado, incorporando as redes que tornam possíveis a transmissão dessas expressões culturais negras, a fim de melhor pensar criticamente “os produtos artísticos e códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural.” (GILROY, 2012, p. 170) Conforme o autor, esse movimento é decisivo para promover uma forma de resistência que não seja monocultural, nacional, nem etnocêntrica. Seria preciso refutar a ortodoxia e incorporar a “ponderação da similaridade e diferença”.

Numa iniciativa de incorporação e produção de alianças entre as questões de gênero e o debate étnico-racial,

Pitty gravou, em 2017, com Elza Soares, cantora, compositora e intérprete da música popular brasileira. A canção escolhida foi “Na Pele”, composição de Pitty que compara a vida com a água, em caminhos esguios, expressa na pele da compositora. Em outra iniciativa, também com cantora e compositora negra, Pitty grava a música “Sol Quadrado”, de seu álbum *Matriz*, de 2019, com Larissa Luz — cantora e compositora baiana —, contribuindo também para repensar sua relação com o território e a cidade de Salvador. Essa relação, inclusive, foi ainda mais marcante na gravação do DVD do álbum, uma vez que foi realizado na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, local emblemático para o campo cultural da Bahia. O show contou com a participação de artistas e músicos com forte ligação com Salvador e com os movimentos étnico-raciais, como Lazzo Matumbi, BaianaSystem e a própria Larissa Luz.

Em mais um desses movimentos complexos, o crítico do rock, Samuel Coutinho, trouxe para o debate, em uma matéria publicada em 27 de setembro de 2012, no site especializado em rock, *Whiplash*, a participação de mulheres negras que atuam no rock, a partir do lançamento do livro de Laina Dawnes, *What are you doing here? A black woman's life and liberation in heavy metal*. O tom adotado por Coutinho é de informar aos leitores as principais artistas negras que atuam no campo, repercutindo as informações trazidas por Dawnes em seu livro.

O livro mostra Dawnes se aprofundando no Heavy Metal e como as mulheres negras se encaixam nisso tudo. É um assunto que muitos de nós provavelmente nunca sequer pensamos. (COUTINHO, 2012)

No entanto, ao criticar o desconhecimento coletivo, ele também silencia a presença e afirmação dos corpos negros no rock e no heavy metal, principalmente no Brasil,


uma vez que o livro de Dawnes apresenta sua experiência no Canadá. Nem mesmo a presença do vocalista Derrick Green, homem negro, como integrante da banda brasileira Sepultura, motivou uma discussão mais efetiva sobre aspectos étnico-raciais e suas inscrições na experiência do rock no caso do Brasil.

Curiosamente, em artigo publicado em 30 de novembro de 2018, com o título “As minas vão salvar o Rock brasileiro? As bandas que estão reconstruindo o gênero”, do *UOL*, percebe-se uma tentativa de mapeamento dos movimentos que estão reinventando o rock a partir do tensionamento e atravessamento de marcadores de identidade e diferença, da apropriação e da tomada de posição. Nele, Osmar Portilho entrevista as integrantes de várias bandas brasileiras, que relatam as transformações em operação no rock e as ideias estereotipadas que ainda são colocadas na relação com suas expressões artísticas, culturais e comportamentais.

“Tira a camiseta”, “dança pra gente”, “pra quem você deu pra estar tocando aí”, “e não é que você sabe tocar mesmo?” e “foi muito bom o show, não esperava” são algumas frases que algumas mulheres ainda ouvem simplesmente por estarem no centro de um palco com sua guitarra. Em uma época onde o rock se afastou do *mainstream* e se reconstrói nas profundezas do *underground* -- de onde sempre ressurgiu com boas novidades --, é da voz delas que surge um novo e interessante cenário liderado por mulheres ocupando espaço contra o machismo estabelecido há décadas no gênero. Alessandra Labelle, integrante do The Mõnic, aprendeu a tocar piano aos 6 anos de idade e formou o grupo só com garotas. (PORTILHO, 2018)

Neste caso, mesmo tratando das reconfigurações que fizeram emergir a figura feminina com seu devido protagonismo na cena rock brasileira, ainda não é possível

perceber uma problematização da dimensão étnico-racial. Ou seja, se por um lado a dimensão do protagonismo feminino já é uma realidade nas críticas culturais sobre o rock, ainda é necessário trazer para seu discurso a preocupação com os marcadores étnico-raciais e de territórios, que atravessam a experiência do gênero musical. A performance desse importante vetor da experiência musical (a crítica cultural) ainda desconsidera aspectos que têm sido pautados pelos movimentos sociais já há alguns anos e, nesse sentido, acaba fortalecendo as convenções que invisibilizam lutas políticas.



João Gordo e a *mise-en-scène* do punk no *talk show*²⁸

²⁸ Parte da análise que integra este capítulo foi publicada no artigo “Quando ruptura é convenção: O programa Gordo a Go-Go como espaço de experiência do *talk show*”, pela revista *Contracampo*. (GUTMANN, 2014b) Para o livro, foi realizado um novo estudo analítico, agora com base nos conceitos de performance e *mise-en-scène* e inclusão de materiais empíricos relativos à cobertura de artistas baianos pelos programas de João Gordo na MTV Brasil.

Em 2006, a cantora Pitty foi pauta na MTV Brasil dentro do programa *Gordo Visita*²⁹, do icônico apresentador João Gordo, líder da banda Ratos de Porão. Alguns temas da entrevista de Gordo com Pitty emergem como importantes para o desenvolvimento do programa — como a comparação com Sandy, a trajetória na banda Inkoma e a beleza da cantora, por exemplo. Essa discussão se estabelece, no entanto, longe de um formato controlador que observamos nas críticas culturais relacionadas à banda e à cantora Pitty. Na relação entre Gordo e Pitty, vemos se desenvolver uma performance que adentra uma determinada intimidade, porque ambos são músicos do rock brasileiro e já possuíam uma amizade prévia, mas sobretudo porque ali observamos uma encenação do punk e da atmosfera *do-it-yourself* — que está relacionada ao gênero musical, mas também ao próprio programa da MTV. Os dois parecem encenar esse ethos do punk durante a entrevista, assim como a edição de imagens, que emprega cortes em ritmo acelerado e uma fotografia com enquadramentos pouco convencionais.

Os posters de seu apartamento em São Paulo, os seus gatos, assim como a conversa enquanto prepara um café para a equipe de produção do programa são alguns dos elementos que compõem a cenografia da ação que se desenvolve entre Gordo e Pitty. Também integram

29 Edição disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kI1M6c55_4k&t=9s.

a cena fotos da infância de Pitty e imagens do seu arquivo pessoal, seus DVD's e a coleção de CD's — alvo de análise e avaliação de Gordo. Entendemos que esses elementos constituem o que chamamos inicialmente de *mise-en-scène* da performance e são fundamentais para a construção dessa atmosfera de intimidade que perpassa o programa.

Evidentemente, outros aspectos contribuem para o formato da entrevista feita. A crítica ao carnaval de Salvador, por exemplo, com uma edição em que a banda É o Tchan! aparece em um de seus videoclipes, é feita tanto por Gordo quanto por Pitty, de modo a referendar uma distinção entre aqueles que vivem o rock enquanto prática cultural. Também um pouco da esfera mais privada de Pitty aparece na entrevista, com perguntas sobre sua vida amorosa e o relacionamento com o integrante da banda, na ocasião, o baterista Duda Machado. Ao mesmo tempo, João Gordo faz questão de valorizar o momento da banda e da própria Pitty, que tinham sido premiados pela MTV Brasil no VMB 2005. A entrevista se encerra ao som de “*I wanna be sedated*”, da precursora banda punk nova iorquina Ramones, recuperando o *leit-motiv* do programa com sua *mise-en-scène*.

Todos esses, em nossa visão, são elementos que contribuem para a construção dessa performance intimista, principalmente através da encenação (vista aqui pela *mise-en-scène*), de modo que pretendemos explorar um pouco melhor esses mecanismos a partir da atuação de João Gordo na MTV Brasil, especialmente no programa de entrevistas *Gordo a go-go*. Aqui, nosso esforço analítico da performance convocará duas de nossas figuras conceituais: a *mise-en-scène* e os gêneros midiáticos, a partir de convenções do *talk show*, no campo televisivo, e do punk, na esfera musical.

Encenações em *Gordo a go-go*

Na MTV Brasil foram inúmeras as experimentações com elementos relacionados aos gêneros televisivos, dentre elas o *talk show*. A conversa com personalidades em tom informal já aparece em um dos primeiros programas da emissora que não eram estritamente musicais: *A Entrevista*, apresentado no início da década de 1990 por Zeca Camargo. *Pé na Cozinha* (1998–1999), com Astrid Fontenelle, investiu em um modo de constituir entrevistas leves e bem-humoradas em um contexto de intimidade — o programa era ambientado em uma cozinha e a conversa ocorria enquanto a entrevistadora preparava um prato para o seu convidado. *Gordo Pop Show* (1998-2000) revelou João Gordo como entrevistador. No programa, ele conversava com bandas e artistas da música, assistia a videoclipes e tecia comentários em tom debochado.

Em 2000, o programa teve a participação da banda Penélope, revelada na cena rock soteropolitana, que havia lançado seu primeiro álbum *Mi Casa, Su Casa* pela major Sony Music em 1999. O cenário era tomado, ao fundo, por clipes, trechos de entrevistas, shows etc. Em primeiro plano, estava a bancada do entrevistador e seus convidados sentados ao lado. Enquanto era projetado o clipe de “A Mais Pedida”, música da banda Raimundos com participação de Erika Martins, vocalista da Penélope, os interlocutores conversavam sobre situações vividas por eles, como o dia em que Luisão, guitarrista do grupo, foi levar a carteira de João Gordo no aeroporto, depois de ele ter esquecido na cidade. “*O cara foi honesto, ele não roubou meus 100 reais. Cara, por causa disso eu não vou detoná-lo*”, anuncia o apresentador, conhecido por suas entrevistas escrachadas. A cena ali constituída colabora para o clima de “irmandade” entre as partes de uma mesma comunidade de gosto. Ao mesmo tempo, são reforçados aspectos

“excepcionais” relacionados à origem da banda de rock, quando o entrevistador questiona “*morar em Salvador é demais, não é verdade?*” — pergunta que gera desacordo entre os membros da banda —, bem como referências sexistas sobre o nome do grupo e a presença de mulheres — além do guitarrista Luisão, do baterista Mario Jorge, a Penélope era composta por três mulheres: a vocalista Erika Martins, a baixista Erika Nande e a tecladista e flautista Constança Scofield. Durante o programa, espectadores ligavam para fazer perguntas e repetiam a frase proferida por João Gordo: “*Não diga alô, diga Penélope era charmosa agora ela é gostosa.*” Apesar do aparente constrangimento expresso no rosto das integrantes da banda e da fala do baterista, que diz: “*lava a boca rapaz, está de boca suja*”, a cena reitera, a partir das encenações de risada e escracho, o lugar da piada machista.

Com o fim do *Gordo Pop Show*, o apresentador passou pelo programa de entrevista *Gordo on Ice*, em 2000, curta experiência interrompida devido a problemas de saúde. Voltou naquele ano com o *Gordo a go-go* (2000-2005), *talk show* que ganhou prestígio no país, competindo em índices de audiência com programas da TV aberta no horário e tendo espaço de destaque na crítica televisiva. Em 2004, estrelou o *Gordo à Bolonhesa*, no qual entrevistava celebridades e cozinhava ao lado de sua esposa. Com o fim do *Gordo a go-go*, ganhou mais um programa de entrevistas, o *Gordo Visita* (2006–2009), ambientando no espaço doméstico dos artistas. Nos seus últimos anos, a MTV Brasil configurou novas apropriações do formato, como quando elegeu um personagem de animação para apresentar o *talk show Infortúnio com a Funérea* (2007–2013) ou quando convidou o músico Lobão para conduzir o *Lobotomia* (2010).

Essas formas de articulação com o *talk show* encarnam o investimento nas experimentações estéticas e discursivas características da MTV, cujo modo peculiar de

formar é fruto da interação com valores, códigos e gostos partilhados por uma determinada comunidade de conhecimento — vinculada ao universo musical e à cultura juvenil. Tomamos o *Gordo a go-go* como exemplo do modo como a emissora amplificava esse lugar de experimentação ao se constituir, a partir desses programas, enquanto expressão material do seu apresentador: João Francisco Benedan, o polêmico João Gordo, na época VJ da emissora e líder da banda punk paulista Ratos de Porão³⁰.

Veiculado entre 2000 e 2005, o programa semanal esteve entre os campeões de audiência da MTV Brasil, alcançando, na época, média de 3 pontos no IBOPE, em um segmento em que a maior parte dos programas fica abaixo de 1 ponto (MOHERDAUI, 2000). Em 2003, João Gordo é eleito melhor entrevistador pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Na imprensa, a ênfase dada a sua popularidade foi construída por um enquadramento que reforçava atritos de sentidos: a “improbabilidade do sucesso”, “o constrangimento” e o “escracho” aparecem enquanto definições do programa. João Gordo foi destaque de revistas de grande circulação, como *ISTOÉ Gente* e *VEJA*: “o líder da banda punk Ratos de Porão faz sucesso com *talk show* irreverente na MTV” (CARDOSO, 2002); “João Gordo, vocalista da banda de som pesado Ratos de Porão, torna-se celebridade televisiva com o divertido *Gordo a gogo* [...] o mais improvável sucesso da televisão brasileira” (FONSECA, 2000); “[João Gordo]

30 A banda foi formada em 1981, no bairro periférico da Vila Piauí, zona norte de São Paulo, e transitou por diversos subgêneros do rock, sobretudo o heavy Metal e o punk. Estrearam com um primeiro disco coletânea, o *SUB* (1983) e tiveram seu primeiro álbum, *Crucificados pelo Sistema* (1984), lançado pelo selo Punk Rock Discos. Estão ativos na cena Rock brasileira e internacional, tendo lançado o último álbum de estúdio em 2014, denominado *Século Sinistro*.

faz sucesso ao constranger convidados em seu talk-show” (SOUZA, 2001). Essas caracterizações enfocam a atuação de João Gordo como o principal fator para o sucesso, pela suposta improbabilidade de êxito, irreverência e sua capacidade de entreter os convidados e a audiência.

O *Gordo a go-go* ia ao ar às segundas-feiras, das 22h30 às 23h15, com representações no sábado, meia-noite, e no domingo, às 23h30. Além do convidado célebre — da música, política, esporte, televisão etc. —, a proposta original era também dar voz ao ordinário, a partir de entrevistas e exibição de curtas-metragens amadores de animação. A jornalista Marília Gabriela e o especialista em *body piercing* André Meyer foram os entrevistados da primeira edição, que foi ao ar em 17 de julho de 2000. Os personagens coadjuvantes apareciam nos últimos blocos e eram enquadrados pelo viés do inusitado (o fã da MTV que virou VJ, por exemplo) ou da reverência a sucessos do passado — o palhaço Bozo, o boneco Fofão, a dançarina Gretchen etc.

A alta exposição midiática era critério para escolha da entrevista principal. Foram ao programa personalidades como o padre Marcelo Rossi, um dos mais populares do Brasil na época, o então candidato à Presidência da República Ciro Gomes, a atriz global Marisa Orth, que ganhou popularidade com a personagem Magda do *sitcom Sai de Baixo* (Rede Globo, 1996–2002), Tiazinha (interpretada pela dançarina Suzana Alves), personagem de sucesso na TV brasileira do final da década de 1990, além dos artistas da música que circulavam na programação da emissora.

O ex-maquizador da MTV, Max Fivelinha, atuava como um segundo interlocutor (do apresentador e dos entrevistados), mas enquanto voz marginal em relação ao contexto comunicativo construído pelo programa. Funcionava, por contraste e oposição, para reforçar o lugar da virilidade, do apelo pela aparência agressiva, sarcástica, referências apropriadas por João Gordo — seu corpo, gestual, adereços

— e materializadas no cenário sombrio do *Gordo a go-go*. Max encarnava o lugar da frivolidade, da delicadeza, da feminilidade e de certa puerilidade, e era posicionado em um segundo espaço, um cenário cenográfico de salão de beleza. Esse arranjo cenográfico e posição dos dois corpos em cena, neste esforço de posicioná-los em dois ambientes distintos, nos faz ver, pela *mise-en-scène*, um jogo de posições e oposições, demarcadas enquanto dicotômicas e binárias, que pareceria central para as estratégias comunicacionais do programa — sombrio e iluminado, rude e delicado, dureza e leveza, seriedade e frivolidade.

Nos anos de 2003 e 2004, o programa ganha novo cenário, além das duas entrevistas, havia a presença de um *Disk Jockey* (DJ), da plateia, de uma atração musical que encerrava cada edição e do quadro Consciência do Gordo, que em 2005 deu origem a um livro homônimo. No quadro, o apresentador, com rosto em *close* imerso em um fundo preto, opinava sobre temas como prostituição, vaidade, drogas, além de comentar notícias da época, a exemplo do julgamento de Saddam Hussein. Em 2005, o programa teve sua duração reduzida para 30 minutos, o que diminuiu o espaço para as entrevistas, apenas uma por programa.

As reiteraões com convenções do gênero *talk show* são identificadas pela crítica especializada para caracterizar a atração, elegendo o concorrente transmitido pela Rede Globo, o *Programa do Jô*³¹, como referência valora-

31 *Programa do Jô* foi um programa de TV brasileiro produzido e exibido pela Rede Globo entre 2000 e 2016. Era conduzido pelo prestigiado humorista, escritor e apresentador Jô Soares, tido pela crítica televisiva como o responsável por implantar e popularizar no país o formato *late-night talk shows* com seu programa anterior, o *Jô Soares Onze e Meia* (SBT), atração noturna de entrevistas caracterizada pela presença do humor, entrevistas com celebridades, participação de banda e plateia, formato muito popular na televisão estadunidense.

tiva. O *Gordo a go-go* recorre aos mesmos dispositivos de distinção do gênero apropriados pelo Jô Soares. Estão lá os sujeitos entrevistador e entrevistado, os assentos que posicionam esses sujeitos enquanto interlocutores, a bancada do apresentador, que institui o lugar da autoridade e certa fronteira entre os sujeitos de fala, a entrevista aparentemente “sem cortes” que forja conversa contínua, o tom bem-humorado do diálogo.

O auditório e a atração musical, constituída na forma de audição de discos na primeira versão do programa (de 2000 a 2002) e pela presença do DJ e da apresentação de uma banda nas edições de 2003 e 2004, são elementos de identificação com formas reconhecidas do *talk show*. A plateia, além de atuar como reverberação do show, encarna o lugar do público, que testemunha, diverte-se com as piadas e certifica a conversa. Na versão original do programa, apesar de não ser vista, a plateia compõe a encenação por meio de recursos sonoros (palmas e gargalhadas que povoam as entrevistas). Pela performance, percebemos que essas sonoridades constituem, assim, indícios materiais desse Outro. Em 2003, com a reformulação do cenário, o Outro aparece em cena na figura da plateia, “corpo” da audiência do programa.

No *Gordo a go-go*, as formas plásticas da MTV, inspiradas em traços da cultura juvenil, ganham contornos ainda mais específicos, pautados não apenas no “diferente”, mas na ideia de “tosco”, “malfeito”, “sujo”, que diz sobre partilhas de sentidos. Esse aspecto retoma o apelo ao “faça você mesmo”, valor central da cultura punk, como elemento incorporado pela *mise-en-scène* do programa. Em edição exibida em 2000, que teve a atriz Marisa Orth como entrevistada, João Gordo se dirige para a câmera para convocar explicitamente sua audiência: “*pelo amor de Deus, manda suas animações para o endereço que está aqui, oh... [endereço aparece em GC]. Pode ser qualquer coisa,*

tosqueira cara, faz em casa, com marionete de mão, papelzinho [...], manda aí qualquer coisa.”

Esse modo de interpelar o espectador indica que um dos principais valores cultivados pelo programa é a ação de/com o público que, além de autenticar a presença de João Gordo, também é autenticado pela própria participação no programa. Os vínculos com a audiência passam pelo gosto musical, outro importante indicativo identitário. O gosto e o conhecimento musical de João Gordo, em especial sobre os estilos derivados do punk, são convocados como estratégia de autoridade. Durante suas audições musicais, era comum comentários desse tipo: “*Meu, você não vai achar isso nunca, cara, só no meu arquivo que tem (risos)*”, “*Cara, chega pra mim direto CD, eu sempre mostro os CDs dos meus amigos, que eu gosto.*”

O cenário, que sofreu variações ao longo desses cinco anos, é construído pelo contraste entre elementos de continuidade, necessários para situar a audiência em relação ao modo de consumo, e elementos de ruptura, que remetem à ideia do estranhamento, do desvio, do politicamente incorreto, essenciais para aquela performance. Entre 2000 e 2002, a ambientação é construída por uma poltrona vermelha e uma estreita mesa laranja, onde João Gordo se posiciona. A pequena bancada serve de apoio para o disco por ele recomendado e um telefone antigo, pelo qual ele conversava com Max Fivelinha. Os convidados sentam-se em pequenos *puffs*. O cenário é soturno, o ambiente pouco iluminado e os elementos cenográficos privilegiam as tonalidades quentes e o preto. Ao fundo, há um painel com a imagem de quatro grandes seios que, juntos, formam uma espécie de alto-falante gigante. O espaço é composto por manequins femininos com acessórios sadomasoquistas. Uma dessas bonecas é posta, na posição de quatro apoios, como mesa de centro, compondo a “sala de estar”. Mais uma vez se reitera, desta vez por

elementos cenográficos, o lugar objetificado para o corpo feminino como estratégias de composição daquela *mise-en-scène*. Na ambientação da cena, é explícita a referência ao punk rock inglês, em especial à banda Sex Pistols, que se apropriava da indumentária sadomasoquista, o uso do couro, das tachas metálicas, da coleira, com rearranjos de roupas tradicionais, como ternos, camisas e saias, em uma espécie de deboche aos modos de vestir vigentes.

A conversa centrada na voz do apresentador, marca do gênero *talk show*, reproduz-se na MTV. O diálogo com o Outro é constituído sob a perspectiva de João Gordo, suas experiências, seus vínculos de proximidade ou de distanciamento com o interlocutor, seus modos de ser e de dizer. Contudo, essa atuação se vale de atritos com o que seria de uma determinada “lei”, o que vai produzir certos esgarçamentos de sentidos na relação com o gênero. Convocar, em uma perspectiva contextual, a relação do apresentador com uma específica comunidade de fala (a cultura punk) é inevitável para compreender as rupturas empreendidas enquanto estratégias de legitimação do programa e de construção de autoridade.

A relação de João Gordo com a cultura punk, cujo discurso político se expressa, em termos estéticos, pelas formas marginais que estariam em oposição a uma determinada cultura tradicional vigente — no contexto da subcultura, por exemplo, coloca-se como reação ao otimismo *hippie* —, é projetada nas dimensões materiais e discursivas do seu *talk show*. No punk, o sentido de contravenção passa por diversos meios de expressão, publicações, comportamento, moda, música etc. (ESSINGER, 1999) A força expressiva do corpo, dimensão de ruptura em relação ao corpo suposto do homem ocidental civilizado, distingue-se pelo apelo estético a tudo que pareça mais feio, sujo e podre, em uma espécie de “encenação e tática do choque.” (McNEIL; McCAIN, 1997, p. 266)

No programa, o corpo do João Gordo e sua performance encarnam esse sentido de corte na relação com o que podemos identificar, no contexto televisivo, como formato predominante daquela época. João Gordo veste casacos e camisas em cores escuras, exhibe *body piercing* e tatuagens, aparência que contrasta com o paletó, a gravata borboleta, a aparente polidez, o gosto pelo erudito, aspectos que demarcam a caracterização do apresentador Jô Soares, por exemplo, referência do *talk show* brasileiro naquele momento. Aparência que também contrasta com os corpos dos próprios VJs da MTV. E é justamente a partir desse atrito com o modelo consagrado de apresentador de *talk show* e com o corpo consagrado da representação da juventude que João Gordo vai evocar legitimidade para sua atuação enquanto, também, apresentador de *talk show* e VJ. Em seu discurso, ao utilizar o punk como dimensão expressiva, coloca estrategicamente a MTV e o próprio programa como espaço de contestação: “sigo um roteiro e tem um diretor que fica apitando na minha orelha. Às vezes eu fico p... com a direção porque não me interessa a vida desses desgraçados.” (LORENZONI, 2003)

Ao mesmo tempo, João Gordo e o programa *Gordo a go-go* revelam ambiguidades quando incorporam formas materiais e simbólicas do punk nesse espaço midiático. A afirmação e o reconhecimento, por parte do consumidor da MTV, da autoridade do apresentador e da legitimidade de seu discurso evidenciam também o sentido de cooptação do próprio punk, cuja ressignificação no contexto cultural dos anos 2000 torna possível a existência de um programa como esse. Ou seja: a relação convocada com uma determinada comunidade de sentido põe em jogo temporalidades distintas que reinterpretam e deslocam os sentidos do punk em um contexto cultural que não o da sua formação.

O sentido de desvio projetado no primeiro cenário do *Gordo a go-go*, por exemplo, foi sendo diluído em direção

à constituição de um espaço mais codificado. Em 2003, quando ocorre a principal mudança, a sala de estar que ambienta a entrevista é ampliada e ganha contornos de “palco”. Em um praticável circular ao centro do cenário estão a bancada, mais suntuosa pelo grande tamanho e cor prateada, e os assentos agora na forma de poltronas. Dois grandes painéis dão movimento e profundidade à cena: à direita do apresentador um conjunto de telas exibe videografismos; à esquerda, fundo preto com um mosaico de bolas azuis em primeiro plano. O espaço mais amplo permite que o apresentador se movimente em direção à mesa de som do DJ, agora responsável pela trilha musical, e à plateia, visualizada atrás de andaimes. Do lado direito da “sala”, um segundo praticável comporta a banda, atração final de cada edição. A composição espacial e os elementos estruturais, mais semelhantes às formas do *Programa do Jô*, são revestidos por camadas estilísticas da MTV. O ritmo frenético das imagens do painel, o alto volume da música, os grafismos, a atuação do DJ, o rock como gênero musical privilegiado e, principalmente, o corpo e atuação de João Gordo compõem uma membrana de distinção.

Em 2005, esse ambiente cênico é reduzido a um grande sofá laranja com almofadas, duas mesas de apoio em vidro (uma funcionando como bancada e a outra como mesa de centro), um lustre em forma de globo de pista de dança e um tapete redondo que delimita a “sala de estar”. O painel de fundo é formado por uma instalação montada com utensílios domésticos: uma fileira de mesas de plástico e formas de botijões de gás, com iluminação azul predominante e pontos de luz violeta. A formulação espacial amplifica o contexto de intimidade das entrevistas, como se o lugar de autoridade do mediador já estivesse pressuposto. No papel de “pessoa” João Gordo (e não de apresentador do programa), ele declarou ao comediante Moacyr Franco, em entrevista exibida em 2005: “*Eu sou seu fã, veio, há muito tempo.*”

Assim, a performance do e no programa, vista aqui pela *mise-en-scène* e pelas relações com convenções de gênero televisivo e musical, aponta para a força do sentido de reiteração não apenas enquanto possibilidade de convocação de convenções, mas como autenticação de possibilidade de rupturas. A análise do *Gordo a go-go* pela performance evidencia que rupturas são dimensões de disputa por convenção. Ou seja, no processo de restauração de comportamentos, ações, materialidades, discursos relacionados a uma dada tradição do *talk show*, o programa promove desestabilizações que constituem novos processos de reiteração. A análise do *Gordo a go-go* pela sua *mise-en-scène* revelou como, historicamente, a MTV Brasil empreendeu rupturas com gêneros televisivos, mas também afirmou continuidades de convenções midiáticas/culturais, inclusive nas reiteraões de práticas heteronormativas que reforçaram e ainda reforçam, na TV brasileira, o padrão cisgênero, branco, heterossexual, masculino como dimensões de autoridade ao passo que silenciam ou objetificam, por oposição, outras corporalidades. Outra ambiguidade reside em como o programa evocou marcas da chamada identidade punk, mas também deslizou em movimentos de cooptação. Elementos, a princípio, de estranhamento se constituíram como padrões de hierarquizações, ou melhor, convenções, nas experiências de validação do programa. Tal processo nos indica a forma da performance como dimensão de análise dessas reiteraões e desestabilizações que conformam as expressões midiáticas da cultura pop.

BIS

Voltamos ao “palco” para encerrar, provisoriamente, as reflexões que partilhamos neste livro. Um desfecho em forma de bis porque nos parece urgente prosseguir, repetir, reiterar e restaurar modos de performar o rock e o audiovisual em contextos midiáticos outros. Contextos mais expandidos, enredados, embaralhados e disputados, que nos constituem sujeita e sujeito da cultura em constante transformação.

Por esses fluxos, nossas trajetórias — com suas peculiaridades e atravessamentos próprios — permanecem em movimento, são fruto dos encontros e tensionamentos na docência, na pesquisa, nos ambientes de vida, nas provocações nas universidades e nas mesas de bar, nas parcerias que estabelecemos desde os primeiros anos de formação na pós-graduação. Daí porque acreditamos que embaralhar memórias e escrituras, como buscamos fazer em cada capítulo deste livro, foi um modo de operar esse emaranhado de trabalho e de prática vivida, de mobilizar fenômenos midiáticos e expressivos a partir dos estudos de performance, também, como uma performance de si, de nossas vivências na relação com o rock em Salvador e com a MTV Brasil.

Daí nossa dicção implicada, situada e parcial. Trata-se de um livro cujo exercício compreensivo-interpretativo se dá pelo entendimento de que a parcialidade é constitutiva das experiências e que, exatamente por essa parcialidade, a partilha se torna uma prática tão importante. A partilha que promovemos aqui se dá também a partir de duas tradições teóricas muito decisivas (e muito parciais)

em nossas trajetórias: os estudos sobre experiência estética e os estudos culturais.

As situações que motivam nossas interpretações e ampliam nossas compreensões sobre o rock em Salvador e sobre a MTV Brasil na virada do século são pensadas como performances que promovem esse tipo de reorganização na partilha. Pitty, Cascadura, João Gordo, Fábio Massari, Edgard Picoli, a MTV, o *Café Calypso* etc. incitam modos de expressar essas sensibilidades em contextos específicos, os quais chamamos aqui de midiáticos. Daí porque a crítica, a televisão, a imprensa, o álbum são marcações (midiáticas) hegemônicas nesta obra. Daí porque acreditamos que essas performances, enquanto modos de reiteração e restauração de comportamentos, lançam feixes diversos para compreender transformações nas formas de espetatorialidade audiovisuais da música hoje, já impossíveis de serem situados em um meio (no álbum, no rádio, na televisão, na crítica) porque se constituem enquanto expressões comunicacionais/culturais heterogêneas, conexas e altamente enredadas (pela crítica em articulação com as *reactions*, pela televisão e pelas canções em conexão com o YouTube, Instagram, Twitter, Spotify etc.). Mas isso é papo para próximos ensaios e, quem sabe, um novo arranjo!

Referências

ALCANTARA, João André. *As (des)construções do macho nordestino em videoclipes: um estudo sobre as performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. *Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisa*. Curitiba: Appris, 2020.

AMARAL, Adriana. Manifestações da performatização do gosto nos sites de rede sociais: uma abordagem a partir da cultura pop. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 1-12, 2014. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1769/pdf_51. Acesso em: 20 abr. 2015.

APPEN, Ralf von; DOEHRING, André. Nevermind the Beatles, here's Exile 61 and Nico: "The top 100 records of all time" – a canon of pop and rock albums from a sociological and an aesthetic perspective. *Popular Music*, v. 25, n. 1, p. 21-39, 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3877541?seq=1>. Acesso em: 25 nov. 2006.

ARAÚJO, Valéria. *Outras notícias virão logo mais: a construção da serialidade nos telejornais diários da TV Globo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

AUMONT, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2010.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUNI, Paolo. *Visual Jockey Clipe: paisagens midiáticas dos gêneros House e Techno na cena de música eletrônica*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BURNETT, Robert. *The global jukebox: the international music industry*. London: Routledge, 1996.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos. *Intexto*, Porto Alegre, n. 47, p. 104-120, set./dez. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/81918>. Acesso em: 4 jul. 2020.

CARDOSO FILHO, Jorge; GUTMANN, Juliana Freire; AZEVEDO, Rafael José. Performances e memória em expressões televisivas. *Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 1-17, 2017. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26917/15696>. Acesso em: 22 maio 2020.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, José Rafael, SANTOS, Thiago Emanuel Ferreira; MOTA JR., Edinaldo Araújo. Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. *Contracampo*, Niterói, v. 37. n. 3, p. 81-105 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/19455>. Acesso em: 25 mar. 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge. Ao vivo em Pompéia ou no lado escuro da lua? Heranças da performance do Pink Floyd. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos M. C.; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2014. p. 213-234.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Poética da música underground: vestígios do Heavy Metal em Salvador*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

CARDOSO FILHO, Jorge. A dimensão midiática da canção: a produção de sentido no Heavy Metal. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 201-219, 2006. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/67>. Acesso em: 10 mar. 2007.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Música popular massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARDOSO FILHO, Jorge. 40 anos de estética da recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. *Diálogos Possíveis (FSBA)*, Salvador, v. 6, p. 63-76, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/9851408/40_anos_de_Est%C3%A9tica_da_Recep%C3%A7%C3%A3o_pesquisas_e_desdobramentos_nos_meios_de_comunica%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 23 de novembro de 2015. Acesso em: inserir data.

CARDOSO FILHO, Jorge; OLIVEIRA, Luciana X. de. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para a análise das cenas musicais. *SIBE-Trans (Revista Transcultural de Música)*, Barcelona, v. 17, p. 1-21, 2013. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-02_1.pdf. Acesso em: 12 abr. 2016.

CARDOSO, Rodrigo. “Sou escangalhado emocionalmente”. *IstoÉ Gente*, S.I., 20 jul. 2002. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/53/entrevista/>. Acesso em: 20 jul. 2002.

CARDOSO, Stephen. *Elementos de africanidade na banda Cascadura*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira/São Félix, 2015.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, Sueli. Ennegrecer al Feminismo: la situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *NQF*, s.l., v. 24, n. 2, p. 1-5, 2005. Disponível em: <https://www.bivipas.unal.edu.co/bitstream/10720/644/1/264-Sueli%20Carneiro.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2018.

CARNOVALE, Rafael; CARVALHO, Anderson Guimarães de. Resenha - Pitty (Ballroom, Rio de Janeiro, 19/03/2004). *Whiplash. Net*, s.l., 19 mar. 2004. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/shows/001159-pitty.html>. Acesso em: 9 dez. 2017.

CARVALHO, Claudiane. *Narratividade e videoclipe: interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção “One”, do U2*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CASCADURA, Fábio. Sobre a banda. [Correspondência]. Destinatário: Stephen Cardoso. Feira de Santana, 3 de mai 2015. 1 e-mail.

CASTRO, Yuri de. *Este disco, cascadura, "Aleluia". Fita Bruta*, s.l., 2012. Disponível em: <https://fitabruta.com.br/resenhas/albums/cascadura-aleluia/>. Acesso em: 5 maio 2016.

CASTRO JR., Chico. Os tempos mudaram e o rock acompanhou. *A Tarde*, Salvador, 1 dez. 2015. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1730333-fabio-cascadura-os-tempos-mudaram-e-o-rock-acompanhou>. Acesso em: 3 jul. 2016.

CASTRO, Zezão. *A jovem Guarda na Bahia*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

CHOMSKY, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Massachussets: MIT Press, 1965.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.

COUTINHO, Sergio. Mulheres negras: confira algumas que sabem fazer rock. *Whiplash.net*, s.l., 27 set. 2012. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/curiosidades/164185.html>. Acesso em: 10 set. 2016.

COUTO, Edvaldo. O zumbido do híbrido: a filosofia ciborgue do corpo. *Margem*, São Paulo, v. 13, p. 85-99, 2002.

Disponível em: <https://www.pucsp.br/margem/m13esc.htm>.

Acesso em: 2 set. 2003.

CUNHA, Lucas. Cascadura celebra o fim do ciclo Bogary com DVD sobre a história do disco que mudou sua carreira. *A Tarde*, Salvador, 2009, 17 de dezembro. 2009. Caderno 2, p. 8.

CURY, Ricardo. *Para Colorir*. Salvador: PQP Editora Fictícia, 2008.

CURY, Ricardo. Você vai ouvir falar de Cascadura. *A Tarde*, Salvador, 7 dez. 2015. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1731580-voce-vai-ouvir-falar-de-cascadura>. Acesso em: 17 jul. 2016.

DANTAS, Danilo. *A prateleira do rock brasileiro: uma análise das estratégias midiáticas utilizada nos discos de rock brasileiro das últimas cinco décadas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

DECIA, Patrícia. O pagode da emetevê. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1999a. TV Folha. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv28029914.htm>. Acesso em: 20 ago. 2014.

DECIA, Patrícia. MTV adere a pagode e axé em “Supernova”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1999b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24029913.htm>. Acesso em: 20 ago. 2014.

DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Perigee Books, 2005.

DIAS, Morena Melo; FARIAS, Daniel Oliveira. Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29, 2020, Campo Grande. *Anais [...]* Campo Grande: UFMS, 2020. p. 1-20 Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_T10VOYSNW8CN9BM07QXZ_30_8757_02_03_2020_15_49_13.pdf . Acesso em: 30 nov. 2020.

EDGERTON, Gary R.; ROSE, Brian G. *Think outside the box: a contemporary television genre reader*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.

ESSINGER, Silvio. Pitty. *Whiplash.net*, [s. l.], 6 abr. 2006. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/039292-pitty.html>. Acesso em: 9 dez. 2017.

ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

EVANGELISTA CUNHA, Simone; SOARES, Thiago; OLIVEIRA, Luciana X. Performatividade de gênero na cultura midiática: dinâmicas de visibilidade nas trajetórias de MC Xuxu e Titica. *Interin* (UTP), Curitiba, v. 21, p. 82-99, 2016. Disponível em <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/466>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FARIAS, Daniel de. *Disputas afetivas políticas em torno do BaianaSystem: gêneros, territórios e experiências no contexto de Salvador-Ba*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

FILIPPI, Marcos. Pitty - A Gata Selvagem do Rock. *Whiplash.Net*, s.l., 17 jun. 2004. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/entrevistas/000504-pitty.html>. Acesso em: 9 dez. 2017.

FONSECA, Celso. O punk é pop. *IstoÉ*, São Paulo, ed. 1617, 20 set. 2000. Artes & Espetáculos. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoe-temp/1617/artes/1617_opunk_pop.ht. Acesso em: 23 set. 2013.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

FRITH, Simon. Youth/music/television. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; LAWRENCE, Grossberg (org.). *Sound and vision: the music video reader*. London: Routledge, 1993. p. 57-72.

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (ed.). *On Record: rock, pop and the written word*. Londres: Routledge, 1990. p. 317-331.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2005.

GOFFMAN, Erving. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOMES, Itania M. M. Raymond Williams e a hipótese cultural da Estrutura de Sentimento. In: JANOTTI, JÚNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria Mota (org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011a. p. 29-48.

GOMES, Itania Maria Mota. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011b. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8801/6165>. Acesso em: 20 out. 2011.

GONCALVES, Gabriel. Banda Cascadura é uma dos expoentes do cenário do rock no país. *Portal G1*, s.l., 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/07/banda-cascadura-e-um-dos-expoentes-no-cenario-do-rock-no-pais.html#:~:text=Banda%20Cascadura%20%C3%A9%20um%20dos,rock%20no%20pa%C3%ADs%20%7C%20Bahia%20%7C%20G1&text=Criado%20h%C3%A1%20quase%2020%20anos,do%20rock%2C%20influenciando%20novos%20artistas.&text=Na%20ativa%20desde%201992%2C%20a%20banda%20Cascadura%20%E2%80%93%20antes%20denominada%20Dr>. Acesso em: 28 abr. 2016.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (Org). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina atual*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. p. 83-96.

GOODWIN, Andrew. *Dancing in the distraction factory: music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992.

GRIMALT, Raul Durá. *Los Video-Clips, precedentes, origens y características*. Espanã: Universidad Politecnica de Valencia Servicio – Facultad de Bellas Artes, Servicio de Publicaciones, 1988.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in spite of myself: essays on popular culture*. Durham: Duke University Press, 1997.

GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

GUIMARÃES, Cesar G.; LIMA, Cristiane S.; GUIMARÃES, Victor. Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em A falta que me faz. *E-Compós*, Brasília, v. 16, p. 1-15, 2013. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/880/650> . Acesso em: 20 fev. 2014.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S. Experiência estética e experiência mediada. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 1-14, dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/7998/4765>. Acesso em: 12 ago. 2014.

GUIMARÃES, César. O que ainda podemos esperar da experiência estética? *In*: GUIMARÃES, C.; LEAL, B.; MENDONÇA, C. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 13-26.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As consequências da estética da recepção: um início postergado. *In*: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 23-46.

GUMES, Nadja. *A música faz seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para compreensão do indie rock como gênero*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

GUTMANN, Juliana Freire. Sobre performance e historicidade: uma abordagem estética e cultural da MTV Brasil. *E-compós*, Brasília, DF, v. 18, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2015. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1175/835>. Acesso em: 20 out. 2015.

GUTMANN, Juliana F. *Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. Salvador: Edufba, 2014a.

GUTMANN, Juliana F. Quando ruptura é convenção: o programa Gordo a Go-Go como espaço de experiência do *talk show*. *Contracampo*, Niterói, n. 31, p. 60-78, dez./mar. 2014b. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/1753>. Acesso em: 20 fev. 2015.

GUTMANN, Juliana F. *Jornal da MTV em três versões: gênero e modo de endereçamento como estratégias de mediação musical*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.

HIGGINS, John. *The Raymond Williams reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005.

HO, Wai-Chung. Between globalisation and localisation: a study of Hong Kong popular music. *Popular Music*, [s. l.], v. 22, n. 2, p. 143-157, 2003. Disponível em: https://repository.hkbu.edu.hk/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=lewi_wp. Acesso em: 5 maio 2006.

HOLZBACH, Ariane D. *Smells like teen spirit: a consolidação do videoclipe como gênero áudio-visual*. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013.

ISER, Wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (org.) *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 45-56

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14, 2005, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: UFF, 2005. p. 1-12. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_825.pdf. Acesso em: 15 maio 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular. *Revista Interin*, Curitiba v. 4, p. 1-12, 2007. Disponível em: <https://seer.utp.br/index.php/i/article/view/54>. Acesso em: 4 dez. 2007.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy Metal e Mídias: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos*. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2002.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; ALCANTARA, José André. *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Apris, 2018.

KATZ, Jerrold. *Semantic Theory*. Nova Iorque: Harper & Row, 1972.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

LEAL, Bruno. A poesia que a gente vive, talvez. In: GUIMARÃES, C; LEAL, B.; MENDONÇA, C. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 79-87.

LEAL, Bruno Souza. A gente se vê por aqui: a realidade da TV numa perspectiva recepcional. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 28, p. 37-44, dez. 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3335>. Acesso em: 14 jan. 2014.

LIMA, Tatiana. *Manguebeat – da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi*. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

LORENZONI, Rogério. Um dia com João Gordo. *Terra*, [s. l.], 27 maio 2003. Disponível em: http://www.terra.com.br/exclusivo/galeria_joao_gordo.htm. Acesso em: 19 set. 2013.

LUSVARGHI, Luisa Cristina. *MTV Brasil: a padronização da cultura na mídia eletrônica*. 2002. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MAGNÉSIO, Maneco. *Cascadura foi ao Inferno – e provavelmente agradou ao diabo, que é o pai do rock*. *Blog Burn, Bahia, Burn!*, [s. l.], 2006. Disponível em: <http://burnbahiaburn.blogspot.com/2006/12/cascadura-foi-ao-inferno-e.html> Acesso em: 28 abr. 2016.

MAGNÉSIO, Maneco. *Cobertura: Cascadura na Outs*. *Blog Burn, Bahia, Burn!*, [s. l.], 2006. Disponível em: <http://burnbahiaburn.blogspot.com/2006/11/cobertura-cascadura-na-outs-e-o-nosso.html> Acesso em: 28 abr. 2016.

MAIA, Jussara Peixoto. *Além da notícia: jornalismo em programas de entretenimento*. 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MAIA, Jussara Peixoto. *Do telejornal ao programa jornalístico temático: Jornal Nacional e Globo Rural – uma relação de gênero e de modo de endereçamento*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Thiago. *Estratégias de autenticação e rotulação: o gênero musical heavy metal e os casos de 3 Inches of Blood, Iron Maiden, Saxon e Slayer*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian. *Mate-me por favor*. Trad. Lucia Brito. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MENDONÇA, Carlos. Beleza pura: a estetização da vida cotidiana como estratégia de resistência para o homossexual masculino. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 17, p. 118-127, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7549>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MIDDLEJ, Roberto. Quinto álbum do Cascadura, Aleluia será lançado hoje no site da banda. *Correio*, Salvador, 8 maio 2012. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/quinto-album-do-cascadura-aleluia-sera-lancado-hoje-no-site-da-banda/> Acesso em: 28 abr. 2016.

MITTELL, Jason. A cultural approach to television genre. *Cinema Journal*, Los Angeles, v. 40, n. 3, p. 1-24, Spring 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1350192?seq=1>. Acesso em: 12 maio 2012.

MOHERDAUI, Bel. O punk da periferia fica pop. *Veja*, São Paulo, ed. 1664, 30 ago. 2000. Disponível em: http://veja.abril.com.br/300800/p_100.html. Acesso em: 19 set. 2013.

MUANIS, Felipe de Castro. *As metaimagens na televisão contemporânea*: Rede Globo, MTV e suas vinhetas. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MURARO, Cauê. Banda baiana Cascadura faz bom show para pouco público no festival. *G1*, São Paulo, 8 abr. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/lollapalooza/2012/noticia/2012/04/banda-baiana-cascadura-faz-bom-show-para-pouco-publico-no-festival.html>. Acesso em: 7 jul. 2016.

OLIVEIRA, Luciana X. de. *O swing do samba*: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Bem Jor. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 50-67, 2016. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/5421/3995. Acesso em: 20 fev. 2018.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; GOMES, I. (Org.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 147-161.

PEREIRA DE SÁ, Simone; POLIVANOV, Beatriz. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Contemporanea*, Salvador, v. 10, p. 574-596, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6433>. Acesso em: 20 jun. 2017.

PEREIRA DE SA, Simone. A música na era de suas tecnologias de reprodução. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 6, p. 1-15, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/92> Acesso em: 20 nov. 2010.

PICADO, Benjamim. Ícones, instantaneidade, interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia. *Galáxia*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 185-198, 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1406/0>. Acesso em: 20 set. 2006.

PIMENTEL, Luís César. É Cascadura. Revista *Outra Coisa*, São Paulo. Ano IV, n. 15/06, p. 42-47, 2006.

PORTILHO, Osmar. As minas vão salvar o Rock brasileiro? As bandas que estão reconstruindo o gênero. *UOL*, São Paulo, 30 nov. 2018. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/11/30/as-minas-vaio-salvar-o-rock-brasileiro-as-bandas-que-estao-reconstruindo-o-genero.htm>. Acesso em: 12 jan. 2019.

PRATO, Greg. *MTV Ruled the World: The Early Years of Music Video*. Printed and Distributed by Greg Prato. January, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário. *Cine Documental*, Venezuela n. 4, 2011. Disponível em: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>. Acesso em: 23 maio 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2. edição. São Paulo: Editora 34/EXO, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

REIS, João Augusto Nascimento. *Isto não é TV, é MTV: linguagem da MTV brasileira*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2006.

RIBEIRO, José Carlos. Um olhar sobre a sociabilidade no ciberespaço: aspectos sociocomunicativos dos contatos interpessoais efetivados em uma plataforma interacional online. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) — Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

RIBEIRO, Lucio. “Mondo Massari” sintoniza o planeta inteiro na MTV. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 out. 1999. Televisão. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2210199920.htm>. Acesso em: 21 maio 2018.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *As dimensões da pragmática na comunicação*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

SACRAMENTO, Ednilson. *Rock baiano: história de uma cultura subterrânea*. 2006. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22912985-Rock-baiano-historia-de-uma-cultura-subterranea.html>. Acesso em: 5 mar. 2020.

SANTOS, Thiago. *Cultura política brasileira no telejornalismo do horário nobre*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2006.

SEEL, Martin. *Die Kunst der Entzweiung: zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

SHUSTERMAN, Richard. Beneath Interpretation. In: SHUSTERMAN, R.. *Performing Live: aesthetic alternatives for the ends of art*. Ithaca: Cornell University Press, 2000. p. 115-136.

SILVA, Fernanda Maurício. *A conversação como estratégia de construção de programas jornalísticos televisivos*. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SILVA, Fernanda M. da. *Dos telejornais aos programas esportivos: gêneros televisivos e modos de endereçamento*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SILVA, Fernanda; GUTMANN, Juliana. De Hebe ao Encontro, o que se disputa? Matrizes do *talk show* nacional. *Matrizes* (ONLINE), São Paulo v. 12, p. 235-257, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/137928> Acesso em: 20 nov. 2018.

SOARES, Thiago. *A construção imagética dos videoclipes: canção, gênero e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SOARES, Thiago. Conveniências performáticas num show de brega no Recife: espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuços. *Logos*, Rio de Janeiro v. 19, p. 55-67, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/3270> . Acesso em: 20 jun. 2014.

SOARES, Thiago Cultura pop (Editorial). *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 1-4, 2016. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/5418. Acesso em: 2 ago. 2017.

SOLOMON, Thomas. “Living underground is though”: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*, s.l., v. 24, n. 1, p. 1-20, 2005. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/abs/living-underground-is-tough-authenticity-and-locality-in-the-hiphop-community-in-istanbul-turkey/A1976C69E98C0C06337C206CA87597B1>. Acesso em: 3 jun. 2006.

SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.

SORDILI, Aline. Nova MTV impulsiona produção. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 4 abr. 1999. TV Folha.

SOUZA, Fernando. Ele pega pesado. *Veja São Paulo*, São Paulo, 25. jul. 2001. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/qtv250720018.htm>. Acesso em: 19 set. 2013.

TANNENBAUM, Rob; MARKS, Craig. *I Want My MTV: the uncensored story of the Music Video Revolution*. USA: Penguin Group, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, Michele Kapp. *A era MTV: análise da estética de videoclipe (1984-2009)*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VALVERDE, Monclar. *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VELLOSO, Beatriz. A anti-Sandy. *Revista Época*, Rio de Janeiro, 21 maio 2004. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG64459-6011-314,00.html>. Acesso em: 10 nov. 2017.

VITÓRIA, Gisele. Didi, a aposta da MTV. *IstoÉ Gente*, São Paulo, 21 Fev. 2000. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/29/reportagens/rep_adriana.htm. Acesso em: 23 mar. 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1961.

Formato: 13,5 x 22 cm

Fontes: Andada Pro

Miolo: Papel Off-Set 75 g/m²

Capa: Cartão Supremo 300 g/m²

Impressão: Gráfica 3

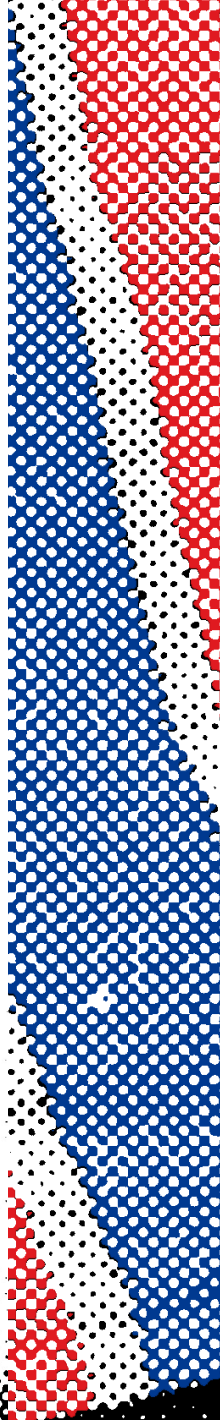
Tiragem: 300 exemplares

JULIANA FREIRE GUTMANN

Baiana de Salvador, é mãe de Alice e Tom, apreciadora do rock e pesquisadora de audiovisual. É professora da Faculdade de Comunicação (Facom) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena o Grupo de Pesquisa Cultura Audiovisual, Historicidades e Sensibilidades (CHAOS) e integra o Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC). Tem passagens profissionais pela MTV Brasil, Canal Futura e TV Bahia. É autora de livros e artigos sobre televisão, audiovisual e cultura pop.

JORGE CARDOSO FILHO

Natural de Salvador, reside em São Félix, às margens do Paraguassú. Casado com Daniela Matos, pai de Tales e Olívia. Amante do rock, games e culinária baiana. Docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e um dos líderes do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA). Atua no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem passagem pela Goethe-Universität Frankfurt am Main. Bolsista PQ-II (CNPq) e autor de livros sobre heavy metal, rock e experiência estética.



O livro tece reflexões sobre o fenômeno da performance em contextos midiáticos atravessados, entre os anos de 1990 e a primeira década dos anos 2000, pela cena rock soteropolitana e pela MTV Brasil. Ao fazer valer trajetórias acadêmicas assumidamente entrelaçadas a vivências cotidianas, os autores mobilizam a noção de performance como possibilidade de remapear práticas incorporadas em nossa memória enquanto presenças que nos permitem entender, historicamente, processos de resistência e emancipação da cultura pop.

Juliana Freire Gutmann

Jorge Cardoso Filho

ISBN 978-65-5630-296-6



9 786556 302966

 **CNPq**
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico