



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAEL ANDRADE DE OLIVEIRA E SILVA

CENTENAS DE CASOS DE AMOR:
As performances do brega em Reginaldo Rossi

Recife
2018

RAFAEL ANDRADE DE OLIVEIRA E SILVA

CENTENAS DE CASOS DE AMOR:
As performances do brega em Reginaldo Rossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Música

Orientador: Professor Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior.

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

S586c Silva, Rafael Andrade de Oliveira e
Centenas de casos de amor: as performances do brega em Reginaldo
Rossi / Rafael Andrade de Oliveira e Silva. – Recife, 2018.
177f.: il.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Júnior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, 2018.

Inclui referências.

1. Reginaldo Rossi. 2. Comunicação. 3. Performance. 4. Gêneros
Musicais. 5. Brega. I. Janotti Júnior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-127)

RAFAEL ANDRADE DE OLIVEIRA E SILVA

CENTENAS DE CASOS DE AMOR:
As performances do Brega em Reginaldo Rossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 28/05/2018

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Dr. Thiago Soares (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professora Dra. Simone Pereira de Sá (Examinadora Externa)
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Mãe, Pai e Su, pelo apoio nuclear. Sem elas e ele, este trabalho não seria possível. Pai, por ter chegado com o CD “Reginaldo Rossi ao vivo Grandes Sucessos” lá em casa nos idos de 1998, 1999 ou 2000.

Carol, pela parceria.

Jeder, pelo zelo e atenção com que tratou este trabalho.

Thiago e Simone, pelas contribuições pontuais e fundamentais.

Grazi, pela motivação inicial e confiança no projeto.

João, André, Laís, Suzana, Mário, Ludi, Maiara, Alice, Renato, Salomão, Mariana Rocha, Dalila e Heleno, por me fazerem sentir acolhido em Recife.

Carol, Marina, Thiago, Diogo, Dona Lúcia e Seu Damião, por me fazerem sentir acolhido em Campina Grande.

Galvão, Pedro Zé, Japa, Thiago, Iara, Carol, Gabi, Saulo, Bruna, Coutinho, Varginha, Marília, Bárbara, Zaidan e companhia, por me apoiarem na saída e me receberem na chegada a Belo Horizonte.

Aos professores, professoras, colegas, funcionários e funcionárias do PPGCOM UFPE e do DCOM, Thiago, Eduardo, Ângela, Stephen, Soraya, Silvana, Cláudia, Roberta, Zé, Raquel, Priscila e Philipe, além dos alunos e alunas do estágio docência, pelas horas de estudo e trabalho compartilhadas.

Aos professores, professoras e colegas dos eventos de música e comunicação (Intercom, Comusica, Musicom e Musimid) e dos grupos de pesquisa (Grissom, Lama, Grupop e Neepec), pelas tantas discussões produtivas.

Aos colegas e às colegas das teorias, das ideias, dos livros e dos PDFs. Às minhas referências bibliográficas, por abrirem possibilidades de análises produtivas. Aos amigos e amigas da teoria, do delírio e da experiência com coisas reais.

Ao CNPq e ao governo Lula e Dilma, pela atenção à pesquisa e à ciência no país, possibilitando a realização financeira desta pesquisa e de tantas outras em tantas áreas do conhecimento.

Ao Reginaldo Rossi.

Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava. (GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão: Veredas, p. 244-245, 2006)

Mas a história que conto de minha origem não é uma história pela qual me responsabilizo, (...) uma vez que, comumente sob o efeito do vinho, eu a conto de diversas maneiras, e nem sempre elas são consistentes uma com a outra. (BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo, p. 27-28, 2015)

Meus chifres eu aguento mesmo, com a maior dignidade do mundo, desfilo com eles com a maior dignidade do mundo. (ROSSI, Reginaldo, Programa Ensaio, 2000).

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo discutir os elementos poéticos e estéticos presentes nas performances de uma música e um estilo “brega” por Reginaldo Rossi. Assim, propomos analisar a construção do sujeito-personagem Reginaldo Rossi através da dramatização, teatralização e performance desse artista. Olharemos para esse sujeito-personagem a partir de seus agenciamentos, analisando os desdobramentos no acionamento de discursos, temáticas e estratégias performáticas nas interações com seus públicos. Entre os principais conceitos discutidos neste trabalho estão a construção, como substantivo e como adjetivo, do termo “brega” (ARAÚJO, P. C., 2013; COSTA, [s.d.]; GUERREIRO DO AMARAL, [s.d.] ; ARAÚJO, S., 1988; FONTANELLA, 2005; SOARES, 2017), a noção de “performance” (CARLSON, 2010; ZUMTHOR, 2000; TAYLOR, 2013) e de “roteiro” (TAYLOR, 2013), além dos conceitos de “melodrama” (MARTÍN-BARBERO, 1997), “carnavalização” (BAKHTIN apud FONTANELLA, 2005) e “popular bastardo” (RINCÓN, 2016).

Palavras-chave: Reginaldo Rossi. Comunicação. Performance. Gêneros Musicais. Brega.

ABSTRACT

The main goal of this thesis is to discuss the poetic and aesthetic elements present in the music performances and "brega"/"kitsch" style by Reginaldo Rossi. Therefore, we propose to analyze the construction of the subject and the persona of Reginaldo Rossi from the point of view of dramatization, theatricalization and performance in this artist. We propose to look at this subject and persona since his assemblages, analyzing the unfolding in the activation of speeches, themes and performance strategies in the interactions with his publics. Among the main concepts discussed in this work are the construction of the term "brega" as noun and adjective (ARAÚJO, P. C., 2013; COSTA, [s.d.]; GUERREIRO DO AMARAL, [s.d.]; ARAÚJO, S., 1988; FONTANELLA, 2005; SOARES, 2017), the concept of "performance" (CARLSON, 2010; ZUMTHOR, 2000; TAYLOR, 2013) and the script (TAYLOR, 2013), beyond the notion of "melodrama" (MARTÍN-BARBERO, 1997), "carnavalization" (BAKHTIN apud FONTANELLA, 2005) and "popular bastard" (RINCÓN, 2016).

Keywords: Reginaldo Rossi. Communication. Performance. Music Genres. Brega. Kitsch.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do álbum “Festa dos Pães”, 1967.	100
Figura 2 - Capa do álbum “O quente”, 1968.	100
Figura 3 - Capa do álbum “Te quero, te adoro, te amo”, 1969.	100
Figura 4 - Capa do álbum “À procura de você”, 1970.	100
Figura 5 - Capa do álbum “Nos teus braços”, 1972.	101
Figura 6 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1973.	101
Figura 7 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1976.	101
Figura 8 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1977.	101
Figura 9 - Capa do álbum “A volta”, 1980.	102
Figura 10 - Capa do álbum “Cheio de amor”, 1981.	102
Figura 11 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1983.	102
Figura 12 - Capa do álbum “Só sei que te quero bem”, 1985.	102
Figura 13 - Capa do álbum “Com todo coração”, 1986.	102
Figura 14 - Capa do álbum “Teu melhor amigo”, 1987.	102
Figura 15 - Capa do álbum “Momentos de amor”, 1989.	102
Figura 16 - Capa do álbum “Não consigo te esquecer”, 1984.	103
Figura 17 - Contracapa do álbum “Não consigo te esquecer”, 1984.	103
Figura 18 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1992.	103
Figura 19 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1996.	103
Figura 20 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi”, 1997.	103
Figura 21 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi ao vivo”, 1998.	103
Figura 22 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi The King”, 1998.	103
Figura 23 - Capa do álbum “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2001.	103
Figura 24 - Capa e contracapa do DVD “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006.	104
Figura 25 - Capa e contracapa do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	104
Figura 26 - Cena do videoclipe “Garçon”.	120
Figura 27 - Cena do videoclipe “Garçon”.	120
Figura 28 - Cena do videoclipe “Garçon”.	120
Figura 29 - Cena do videoclipe “Garçon”.	120
Figura 30 - Cena do videoclipe “Garçon”.	121
Figura 31 - Cena do videoclipe “Garçon”.	121
Figura 32 - Cena do videoclipe “Garçon”.	121

Figura 33 - Cena do videoclipe “Garçom”.	121
Figura 34 - Cena do videoclipe “Garçom”.	121
Figura 35 - Cena do videoclipe “Garçom”.	121
Figura 36 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 37 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 38 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 39 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 40 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 41 - Cena do videoclipe “Garçom”.	122
Figura 42 - Cena do videoclipe “Leviana”.	125
Figura 43 - Cena do videoclipe “Leviana”.	125
Figura 44 - Cena do videoclipe “Leviana”.	126
Figura 45 - Cena do videoclipe “Leviana”.	126
Figura 46 - Cena do videoclipe “Leviana”.	126
Figura 47 - Cena do videoclipe “Leviana”.	126
Figura 48 - Cena do videoclipe “Leviana”.	127
Figura 49 - Cena do videoclipe “Leviana”.	127
Figura 50 - Cena do videoclipe “Leviana”.	127
Figura 51 - Cena do videoclipe “Leviana”.	127
Figura 52 - Cenário e tomada do DVD “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006.	129
Figura 53 - Cenário e tomada do DVD “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006.	129
Figura 54 - Cenário e tomada do DVD “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006.	129
Figura 55 - Cenário e tomada do DVD “Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006.	129
Figura 56 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	130
Figura 57 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	130
Figura 58 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	130
Figura 59 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	130
Figura 60 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	131
Figura 61 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	131
Figura 62 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	131
Figura 63 - Cenário e tomada do DVD “Cabaré do Rossi”, 2010.	131
Figura 64 - Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura, 2000.	134
Figura 65 - Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura, 2000.	134
Figura 66 - Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura, 2000.	134

Figura 67 - Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura, 2000.	134
Figura 68 - Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000.	137
Figura 69 - Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000.	137
Figura 70 - Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000.	137
Figura 71 - Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000.	137
Figura 72 - Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000.	137
Figura 73 - Cenário e tomada do “Programa do Jô”, Rede Globo, 2010.	142
Figura 74 - Cenário e tomada do “Programa do Jô”, Rede Globo, 2010.	142
Figura 75 - Cenário e tomada do “Programa do Jô”, Rede Globo, 2010.	142
Figura 76 - Cenário e tomada do “Programa do Jô”, Rede Globo, 2010.	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	“BREGA”: SUBSTANTIVO E ADJETIVO.....	18
2.1	A MÚSICA BREGA: DEFINIÇÕES DO GÊNERO MUSICA.....	19
2.2	O TERMO “BREGA”, UMA “ESTÉTICA” BREGA E A “MÚSICA RUIM”	24
2.2.1	Uma possível etimologia genealógica do “brega”	24
2.2.2	Uma “estética” brega?	27
2.2.3	A “música ruim”	35
2.3	GOSTO E VALOR.....	38
2.4	OUTRAS PERSPECTIVAS DE VALOR (E FRUIÇÃO) DA MÚSICA BREGA....	41
3	A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM: IDENTIDADE, DRAMATIZAÇÃO E PERFORMANCE.....	49
3.1	IDENTIDADE.....	49
3.2	DRAMATIZAÇÃO.....	62
3.3	PERFORMANCE.....	72
4	METODOLOGIA: A IDEIA DE “ROTEIRO” NA CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO DE DIFERENTES PERFORMANCES DE REGINALDO ROSSI.....	89
4.1	O ROTEIRO E A PROTOPERFORMANCE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DAS APRESENTAÇÕES AO VIVO DE REGINALDO ROSSI.....	93
4.1.1	Contextualização histórica e trajetória artística.....	94
4.1.2	O corpo de Reginaldo Rossi.....	98
4.1.3	Outros elementos do roteiro: os personagens coadjuvantes e o repertório musical.....	107
4.2	O ROTEIRO E A “PERFORMANCE ELA MESMA”: A ESCOLHA E A PARTICULARIDADE DE CINCO MOMENTOS DE APRESENTAÇÃO AO VIVO DE REGINALDO ROSSI.....	110
4.2.1	Álbuns ao vivo.....	112
4.2.2	Videoclipes.....	118
4.2.3	DVDs.....	128
4.2.4	Programas de TV.....	132
4.2.5	Shows gravados de forma “artesanal”	145
5	O MELODRAMA, A CARNAVALIZAÇÃO E O POPULAR BASTARDO....	152
5.1	O MELODRAMA.....	153

5.2	CARNAVALIZAÇÃO.....	161
5.3	O POPULAR BASTARDO.....	163
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
	REFERÊNCIAS.....	174

1 INTRODUÇÃO

“Brega” é um termo híbrido e em constante tensão. Ele pode se referir a um gênero musical pertencente à música popular brasileira e também a uma categoria estética que vai além da música. Quando usado na primeira situação, toma a forma de substantivo e dá nome ao gênero musical brega. Já na segunda situação, o que estamos chamando, inicialmente, de “categoria estética”, e que no capítulo 1 será discutido mais detalhadamente, assume na maior parte das vezes a função de adjetivo, adicionando atributos e, conseqüentemente, juízos de valor ao objeto a que ele se refere. Em ambas as situações (seja para se referir a um gênero musical ou a uma categoria estética), o brega é um termo controverso, carregado de tensão e difícil de ser classificado.

Em relação ao gênero musical, por exemplo, segundo a pesquisadora Adriana Mattos ([s.d.], p.15), autora do artigo “Jovem Guarda e ‘Música Brega’: as brechas na indústria cultural”, “a ‘música brega’ é utilizada por muitos para designar um tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, já que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba, etc. [...]”.

Já quando utilizado como adjetivo, o brega pode definir uma maneira de se vestir, de agir ou de falar. Essa categoria é carregada de muito afeto por quem a utiliza. Não há indiferença quando é utilizada. Há tensão. Essa categoria estética pode ser tanto associada, por um lado - e na maioria das vezes, a um comportamento de gosto duvidoso, ultrapassado e menor, podendo ser chamada também de “cafona”, “*kitsch*” ou “*démodé*”; quanto pode ser associada a um gosto autêntico, interessante, bem humorado e, atualmente, até “cult”.

Portanto, não há unanimidade a respeito do que pode ser considerado brega e o que não pode ser chamado de brega. O termo brega, seja ele acionado enquanto gênero musical ou categoria estética, não representa uma parada de fluxo, mas uma potência, repleta de controvérsias e tensões.

Para se estudar essa potência, poderíamos lançar mão de alguns personagens nos quais o gênero musical e a categoria estética parecem se confundir e conviver simultaneamente em suas atuações. No Brasil, dentre os nomes dos artistas que carregam o rótulo de brega e já possuem certa posição canônica no gênero musical (se é que podemos usar esse termo para uma música que por tantos anos foi tida como de menor valor artístico e cultural), poderíamos

citar, entre outros: Waldick Soriano, Waleska, Cláudia Barroso, Odair José, Amado Batista, Sidney Magal, Falcão, Wando e Reginaldo Rossi.¹

Cada um desses artistas desponta com suas peculiaridades e poderiam ser escolhidos como objeto de estudos nos campos da Música, História, Comunicação Social, Artes Cênicas, Letras, Linguística, Estética, entre outros, haja vista a importância histórica, estética e econômica de todos e cada um deles para a música brega no Brasil.

A escolha deste trabalho por estudar o brega a partir do artista pernambucano Reginaldo Rossi (1944 - 2013) se justifica, primeiramente, por causa de sua presença no imaginário das canções populares, do seu reconhecimento como o “rei do brega” e de sua trajetória de modo geral. Sua primeira banda, nos anos 1960, foram os Silver Jets, uma banda de rock com bastante influência do iê-iê-iê dos Beatles. Segundo o biógrafo de Rossi, Wilde Portela (1999), foi a primeira banda do gênero que apareceu no Recife. Logo a banda fez sucesso local e passou a realizar na cidade aberturas de shows para ícones da Jovem Guarda, como Roberto Carlos por exemplo. Por causa da proximidade e do sucesso, o rosto mais conhecido da Jovem Guarda acabou exercendo em Rossi uma grande influência para os próximos anos de sua carreira. Os rocks diminuíram gradativamente e Rossi incorpora baladas nos iê-iê-iês que interpreta, sem falar da forma de cantar (anasalada), das roupas e cortes e penteados de cabelo inspirados em Roberto Carlos. Com grande sucesso e um nome já conhecido regionalmente, Rossi passa a desenvolver nos anos 1970 e 1980 uma musicalidade mais autônoma da Jovem Guarda, culminando em canções como “Garçon” que, nos anos 1990, fê-lo alcançar fama nacional. Depois da virada do século, ainda se aproximou de novas estéticas e tendências da música brasileira como a banda goiana de rock cômico Pedra Letícia² e a Banda Calypso³, grupo paraense com influências caribenhas, além de ter seu repertório (re)descoberto por roqueiros que o regravaram em espécies de tributos. Devido a uma trajetória tão rica esteticamente, passando por fases tão distintas e importantes dentro da música brasileira e de influência internacional, a trajetória de Reginaldo Rossi mostra a riqueza que uma pesquisa centrada nessa figura poderia representar.

Em segundo lugar, a música brega no Brasil, apesar de sua vasta história, passou a figurar em artigos, dissertações, teses e debates acadêmicos não faz muito tempo. Além de sua recente entrada para a academia, a quantidade de trabalhos e pesquisadores que se interessam

¹ O predomínio do protagonismo masculino nesse gênero musical é evidente e, por isso, mesmo menos conhecidas do público geral, optamos por incluir duas das mais famosas artistas femininas do gênero nessa breve listagem, Cláudia Barroso e a “rainha da fossa” Waleska.

² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IBIGH50ytZo> >. Último acesso: 17 abr. 2018.

³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=i9vCSYMiuY> >. Último acesso: 17 abr. 2018.

pelo tema e se dispõem a contribuir com o seu debate também não é grande, principalmente quando comparados a estudos e estudiosos que versam sobre a Bossa Nova, a Tropicália, a MPB, o Samba e outros gêneros musicais brasileiros canônicos. Dessa forma, este estudo se faz relevante em relação ao protagonismo de um gênero musical que faz parte de maneira tão notável de um imaginário musical brasileiro e que ainda sofre com as poucas publicações a respeito.

No terceiro momento, este trabalho se interessa pela performance de Reginaldo Rossi, entendida inicialmente aqui como designando “...um ato de comunicação como tal (...), a um momento tomado como presente. (...) um momento da recepção: momento privilegiado, que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2000, p.59). Rossi desponta, entre os cantores da música brega, como um artista que além de interpretar letras românticas, boêmias, de fossa e traição, encena um personagem capaz de conduzir uma espécie de espetáculo circense/melodramático pautado nessas temáticas, uma espécie de *showman*. Seja no palco, em entrevistas ou aparições em programas de TV, sua performance é pautada no humor e em uma encenação lúdica que busca o diálogo com o público através de assuntos delicados e por vezes até tabu. Nos roteiros dessas performances, encontram-se presentes temáticas relacionadas à sexualidade, questões de identidade de gênero (masculinidades e feminilidades), identidade geográfica (sua intensa relação com o Nordeste, com ênfase em Pernambuco e Recife, sua terra natal) e, principalmente, relacionadas ao “chifre”, à “gaia”, e ao ser “corno” e ser “brega”, questões pertencentes a uma espécie de moral anti-hegemônica desse gênero musical e que são tão ricas para serem trabalhadas a partir do gancho da performance.

Em quarto lugar e não menos importante - e talvez unindo todas as justificativas anteriores, encontra-se a justificativa pessoal. A música brega, materializada principalmente na performance de Reginaldo Rossi, é uma expressão cultural que me afeta diretamente. Na adolescência, ao escutar CDs ou assistir shows do gênero, com performances teatralizadas que acionavam a chave do desamor, da traição, das relações amorosas e sexuais humanas de uma forma tragicômica, essa capacidade performática do espetáculo me chamava atenção. Quando, um pouco mais velho, passei a frequentar festas com grupos de amigos que compartilhavam de uma sensação de afeto semelhante, a partilha desses sentimentos materializados nas canções me chamava a atenção para as manifestações e afetos focados na presença daqueles momentos. Por fim, ao cursar a graduação em Comunicação Social e, dessa forma, tomar conhecimento de teorias que pensavam as interações sociais a partir das narrativas

performatizadas, enxerguei uma possibilidade de estudo de questões que sempre me afetaram a partir de teorias que conseguiriam realizar válidas discussões sobre o tema.

Voltando às intenções centrais deste trabalho, então, parte-se da tensão existente no substantivo/adjetivo “brega” e nas maneiras como esse “brega” existe e é vivido e atualizado a partir das performances de Reginaldo Rossi, para definir a pergunta fundamental deste trabalho: que elementos poético-estéticos existem e como eles são agenciados nas performances do brega de Reginaldo Rossi? Essa questão principal pode ser auxiliada por outras duas: de que forma é construída a performance desse sujeito/personagem? E como se dá a construção de suas narrativas, temáticas e estratégias performáticas nas interações com seus públicos?

Para tal, inicialmente realizaremos, no capítulo 1, uma revisão bibliográfica sobre a música brega no Brasil. Mapearemos e traremos pesquisas que versem sobre a gênese desse gênero musical, suas narrativas de criação, suas influências e modificações ao longo dos anos, além da relação desse gênero musical com o adjetivo “brega” e seus significados pejorativos. Dialogaremos com FRITH (2004) e TROTTA (2016), pensando essa música brega como uma música estigmatizada e considerada de menor valor do que outros gêneros musicais canônicos. Nesse capítulo, propomos também uma breve discussão a respeito do conceito de estética e poética a partir de RANCIÈRE (2005, 2010a, 2011) para pensarmos sobre afetos gerados pelo gênero musical e pelo adjetivo “brega”. Por fim, apresentaremos outras perspectivas de valor sobre a música brega, tais como os Estudos Culturais e a Pragmática do Gosto (HENNION, 2011).

No capítulo 2, construiremos as bases teóricas nas quais nos apoiaremos para realizarmos, no capítulo 3, a apresentação do personagem principal do nosso trabalho, Reginaldo Rossi. Nessa fundamentação teórica do segundo capítulo, discutiremos principalmente o trânsito que nos levará a pensar sobre o personagem de Reginaldo Rossi entre os conceitos de identidade, dramatização e performance. Para a discussão a respeito da identidade, teóricos e teóricas como Bhabha (1998), Goffman (2002), Hall (2006), Nikolas (2001), Canclini (2008) e Butler (2015) serão utilizados e utilizadas. Procuraremos pensar, a partir do conceito de dramatização, em uma encenação de identidades pelo viés da ficção e da mimese de acordo com a metáfora da teatralização da vida cotidiana e do embaralhamento entre vida e palco. Por fim, apresentaremos e discutiremos um conceito fundamental para este trabalho: a ideia de “performance”. Acionaremos, nesse momento, além de autores e autoras já citadas, teóricos e teóricas como Carlson (2010), Zumthor (2000), Gumbrecht (2010) e Taylor (2013).

No capítulo 3, a partir da noção de “roteiro” (TAYLOR, 2013), sugeriremos uma metodologia para a apresentação do nosso objeto de pesquisa, o *performer* Reginaldo Rossi. Pensaremos sua imagem a partir de uma contextualização histórica com sua trajetória artística e apresentação de algumas de suas canções, além de procurarmos identificar símbolos de uma possível imagem institucional que pode ser vista ao longo de sua carreira e observar elementos característicos a partir de seu corpo, sua voz, seus figurinos e acessórios. Pensaremos também no repertório musical como uma espécie de enredo teatral no qual Reginaldo Rossi se insere e a outros personagens coadjuvantes, como o seu principal interlocutor, o “Garçom”. Faremos, na segunda parte do capítulo, a discussão e análise aplicadas às materialidades de algumas performances escolhidas a partir de diferentes formatos, tais como alguns CDs gravados no formato “ao vivo gravado”, videocliques, DVDs, aparições em programas de TV e shows gravados de maneira artesanal.

Por fim, no capítulo 4, sugeriremos três conceitos como formas de entrada para a análise dessas apresentações de Reginaldo Rossi: o melodrama (MARTÍN-BARBERO, 1997), a carnavalização (BAKHTIN apud FONTANELLA, 2005) e o popular bastardo (RINCÓN, 2016). Analisaremos principalmente o caráter subversivo, tanto da música brega quanto das performances do brega de Reginaldo Rossi, que dialogam com o baixo corporal, o sabor emocional, a literatura oral e com uma cultura popular não hegemônica.

2 “BREGA”: SUBSTANTIVO E ADJETIVO

Neste capítulo, realizaremos um levantamento acerca do material teórico produzido sobre a música brega no Brasil e, a partir dele, observaremos questões problemáticas no enquadramento do brega como gênero musical. Para isso, discutiremos questões que tangem ao assunto, como a gênese do termo “brega” e sua carga inicialmente negativa; os conceitos de “música ruim” (ou “bad music”) (FRITH, 2004) e “música que incomoda” (TROTТА, 2016); a própria definição e discussão acerca da construção dos gêneros musicais; noções do conceito de estética; e perspectivas sobre a construção do gosto e, principalmente, do mau gosto na cultura. As diferentes perspectivas teóricas (como a Teoria Crítica e os Estudos Culturais) e suas formas de analisarem o fenômeno da música brega ao longo do tempo também serão contempladas neste capítulo.

Como já foi dito na introdução, a música brega no Brasil passou a ser tema de trabalhos acadêmicos há pouco tempo. A primeira dissertação sobre o tema, “Brega: Music and Conflict in Urban Brazil”, de Samuel Araújo (1988), data do final da década de 1980. Além de sua recente entrada para a academia, a quantidade de trabalhos e pesquisadores que se interessam pelo tema e se dispõem a contribuir com o seu debate também não é grande, principalmente quando comparados a estudos e estudiosos que versam sobre a Bossa Nova, a Tropicália, a MPB, o Samba e outros gêneros musicais brasileiros canônicos.

Na ausência de uma ampla diversidade de material bibliográfico, alguns trabalhos assumem um papel canônico e suas abordagens se tornam, de certa forma, dominantes em relação a outras abordagens possíveis. É o que acontece com o livro “Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar”, de autoria do historiador Paulo César Araújo (2013). Esse trabalho é uma referência certa para praticamente 100% dos pesquisadores que se aventuram pelo mundo da música brega no Brasil. Sua contribuição é, sem dúvida, de grande valia para o assunto, uma vez que trata do período em que 1) a música popular romântica brasileira recebe o título de “brega” e 2) houve efervescentes conflitos sociais, artísticos e culturais no Brasil: a Ditadura Militar. No entanto, o foco nesse período de aproximadamente 20 anos, apesar de fundamental, parece deixar de fora muitas questões importantes para o universo da música brega: suas possíveis e diversas raízes e influências históricas no período anterior à ditadura, diálogos com outros gêneros nacionais e internacionais e novas formas de configuração desse gênero musical após a redemocratização.

2.1 A MÚSICA BREGA: DEFINIÇÕES DO GÊNERO MUSICAL

Nosso costume ocidental de querer definir o que é alguma coisa, colocar limites e estabelecer regras para podermos classificar os objetos dentro de categorias pode acabar sendo excludente e improdutivo se quisermos fazer apenas esse movimento de colocar rótulos e guardar os produtos como fechados e acabados. No entanto, pode se tornar uma interessante e frutífera maneira de colocar assuntos em debate e vermos problemas e fissuras em produtos culturais. É isso que tentaremos fazer neste tópico.

Em “Eu não sou cachorro não”, Paulo César Araújo conceitua a música brega, por exemplo, a partir do termo “Cafona”, que, segundo ele, passou a ser utilizado por críticos musicais e jornalistas a partir dos anos 1980 para designar pejorativamente artistas românticos que começaram a fazer sucesso na esteira da Jovem Guarda, nos anos 1960. Dessa forma, em sua abordagem, o autor não observa, por exemplo, artistas que hoje poderiam ser chamados de “brega” que são anteriores à Jovem Guarda e cantores contemporâneos do séc. XXI, além de ignorar a relação com o brega de artistas relacionados a outros gêneros musicais.

Em sua abordagem, Paulo César Araújo (2013) organiza três categorias entre os cantores “cafona”, levando em consideração a melodia, destacando: 1) os artistas de boleros, como Waldick Soriano, Lindomar Castilho e Nelson Ned; 2) os artistas ligados ao samba, como Wando, Luiz Ayrão e Benito di Paula; e 3) os artistas das baladas, liderados por Paulo Sérgio e Odair José. Apesar de citar, em seu livro, personagens anteriores aos anos 1960 e posteriores aos anos 1980, o autor não lhes dedica o mesmo tempo e espaço do que aos artistas que estão dentro do período ditatorial.

Cabe pontuarmos que o recorte da pesquisa escolhido por Araújo tinha por objetivo observar, justamente, o período ditatorial e as relações desse período com a música brega/cafona. Portanto, devemos ser justos e reconhecer a importância desse movimento realizado pelo autor, justificando a ausência de informações de mesmo peso nos períodos pré e pós ditatorial simplesmente por uma questão de recorte metodológico escolhido por ele.

Outro pesquisador, Tony Leão Costa [s.d], também organiza os artistas bregas em três gerações, mas usa critérios diferentes, abarcando mais nomes do que os escolhidos por Paulo César Araújo. Enquanto a musicalidade (bolero, samba e balada) é o fator escolhido por Araújo, Costa leva em consideração o período histórico. Segundo ele, a primeira geração de bregas fez contraponto à Bossa Nova em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, com cantores como Anísio Silva, Orlando Dias, Silvinho e Adilson Ramos. A segunda geração teria aparecido quando a Jovem Guarda entrou em crise e, nesse grupo, Costa coloca os

artistas citados por Paulo César Araújo: Odair José, Paulo Sérgio, Waldick Soriano, Wando, Agnaldo Timóteo, Benito di Paula e Cláudia Barroso. A terceira e última geração sugerida por Costa teria surgido no fim dos anos 1970 e início dos 1980, com Sidney Magal, Agepê, Amado Batista e Peninha. Na abordagem de Costa, já aparecem, com a mesma importância, nomes que Paulo César Araújo não dá tanta evidência.

Abrindo um pouco mais o leque e voltando ainda mais ao passado, encontramos pesquisadores que, em sua definição, indicam participação fundamental de canções dos anos 1930 na configuração da música brega, como é o caso de Guerreiro do Amaral [s.d.]. Segundo ele, o brega configuraria um...

Tipo musical trágico constituído na década de 30 a partir das canções opereta de Vicente Celestino. Mais tarde a estética de Vale de Lágrimas se soma a elementos do samba-canção e bolero, como influências de letras e arranjos da Jovem Guarda (GUERREIRO DO AMARAL, p.119).

Indo em outra direção e observando o mercado fonográfico pós-ditadura, encontramos outras relações entre os artistas e a música brega. No fim dos anos 1980 e durante os anos 1990, o brega perde espaço na indústria fonográfica até então tradicional, reconfigurando seu mercado a partir do crescimento de gravadoras menores de atuação mais regional, como a Polydisc e a Polysom, por exemplo. Para além da atuação dessas gravadoras, uma estética brega se manteve – de forma reconfigurada, é bem verdade – nos holofotes da indústria fonográfica nacional: segundo Samuel Araújo (1988) e Guerreiro do Amaral [s.d.], uma vertente irônica e irreverente do rock realizou um diálogo entre o punk e o brega a partir das bandas Ultraje a Rigor, Magazine e Blitz, além de artistas solo como Kid Vinil, Rita Lee e Eduardo Dusek. O Brega Rock, termo usado por Samuel Araújo, também seria outra forma de manifestação da estética brega na música brasileira.

Outra situação, por fim, não tratada no livro de Paulo César Araújo é de cunho geográfico. Desenvolveram-se nas regiões Norte e Nordeste do Brasil outras estéticas do brega, diferentes dessas apresentadas anteriormente. Recife e Belém são polos, desde o fim dos anos 1990, de uma vertente cosmopolita e eletrônica do brega, surgida, inicialmente, de forma independente do mercado fonográfico. O bregapop⁴, o tecnobrega⁵ e o brega-calypso

⁴ O termo “bregapop” é, segundo Fontanella (2005, p.11), utilizado “para distinguir mais claramente o universo estético que gira em torno da música brega das grandes cidades do Norte e Nordeste, diferenciando-o daquilo que se chama de brega no Sul e Sudeste do país”.

⁵ Conforme Guerreiro do Amaral ([s.d.], p. 121-122), “Concebido na primeira metade dos anos 2000 por produtores musicais, DJs e músicos populares oriundos de áreas periféricas de Belém, o tecnobrega vem significar uma modalidade de música dançante caracterizada por pulso veloz, percussão proeminente, uso de tecnologias computacionais na manipulação de sons e exploração de diferentes conexões com gêneros musicais e canções específicas que se tornaram populares através do rádio, da televisão e de outros veículos midiáticos. (...) Apesar de lançar mão de instrumentos musicais como guitarra elétrica, teclado e baixo, o tecnobrega está

ou calypso⁶ são exemplos dessa outra face da música brega no Brasil e que estão abarcadas em estudos de outros pesquisadores, como é o caso de Fontanella (2005), Guerreiro do Amaral [s.d.], Azevedo (2017) e Costa [s.d.].

Em meio a tantas faces citadas por pesquisadores e outras ainda que lembramos aqui, como Tiririca, o cearense Falcão, Gaby Amarantos, Pablo “da Sofrência” ou “do Arrocha”, a “rainha da fossa” Waleska, Gang do Eletro, Beto Barbosa, MC Troia e artistas do forró de duplo sentido como Genival Lacerda, fica clara a complexidade existente quando falamos de música brega no Brasil. A definição do que seria esse gênero musical – e se ele seria um gênero musical – fica maleável e qualquer tentativa de definição do brega pode deixar de fora artistas, movimentos e relações importantes. Essa dificuldade é exposta pela pesquisadora Adriana Mattos:

A denominação ‘música brega’ é utilizada por muitos para designar um tipo de música romântica de forte apelo sentimental e de difícil classificação, já que não há um ritmo musical propriamente brega: pode ser um bolero, uma balada, um samba, etc. ([s.d.], p.15).

A difícil classificação da música brega sugerida por ela leva em consideração a grande variedade de ritmos encontrados em músicas de artistas considerados bregas. No entanto, essa dificuldade de classificação a partir apenas de elementos musicais não é, segundo Jeder Janotti (2014), uma peculiaridade do brega, mas uma questão intrínseca a todos os gêneros musicais. Isso porque a musicalidade seria apenas um dos diferentes fatores que contribuem para a construção de um gênero musical:

Os gêneros não são somente sonoridades, eles envolvem aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais. Antes de funcionar como uma camisa de força ou uma etiqueta de gaveta, os gêneros musicais, tal como a cultura em sentido amplo, são locais de disputas, tensões e negociações que envolvem processos de comunicação dinâmicos. (2014, p. 7)

Dessa forma, a música brega e qualquer gênero musical não conseguiriam ser analisados apenas a partir de sua melodia, harmonia ou linguagem musical. Outros elementos - para além das sonoridades - também participariam de forma igualmente importante desse processo de agenciamento de gêneros musicais. Segundo David Bracket (2016, p. 6), é impossível entender um gênero sem considerar tanto seus elementos musicais quanto os sociais.

conectado em primeira instância ao trabalho de estúdio, onde produtores utilizam computadores, internet rápida e softwares gratuitamente baixados da Web em atividades de manipulação sonora como o *mixing* (superposição de sons), o *sampling* (apropriação digital de amostras sonoras) e o *looping* (repetição de excertos musicais)”.

⁶ Segundo Fontanella (2005, p. 12), “No Pará, o termo Calypso foi adotado por algumas bandas sob o pretexto de que a música paraense não chegou às paradas do Sul do país devido ao preconceito com o termo ‘brega’”.

A noção de que um gênero, em um certo momento do tempo, articula junto noções de estilo musical, identificações, imagens visuais, formas de se mover e de falar e uma miríade de outros fatores é semelhante à ideia de um agenciamento. Assim, no estudo de gênero, os componentes (sejam eles musicais, sociais, materiais, expressivos, *et cetera*) que podem caracterizar um gênero em determinado momento do tempo, podem também participar de outros gêneros ao mesmo tempo, no passado ou no futuro. (BRACKET, 2016, p. 10)⁷

Essa ideia de um “agenciamento” de mediações possíveis a partir do gênero musical é compartilhada também por Georgina Born (2011, p. 377).

A música não tem essência material, mas uma materialidade plural e distribuída. Suas múltiplas formas simultâneas de existência - como traço sônico, exegese discursiva, pontuação marcada, prótese tecnológica, performance social e incorporada – um agenciamento de mediações. (...) a música pode, portanto, ser um tipo de objeto cultural extraordinariamente difuso: uma agregação de mediações sonoras, sociais, corporais, discursivas, visuais, tecnológicas e temporais. (...) No pensamento deleuziano, um agenciamento é definido como uma multiplicidade composta de componentes heterogêneos, cada uma com uma certa autonomia, uma multiplicidade que estabelece relações ou relações entre eles... (BORN, 2011, p. 377)⁸

Isso explicaria a aparição de artistas como Sidney Magal, Vicente Celestino, Odair José, Benito di Paula, Amado Batista, Peninha, Eduardo Dusek e Milionário e José Rico como figuras lembradas, por pesquisadores do tema, dentro da música brega brasileira. Além da musicalidade que, entre os artistas citados, passa por boleros, sambas, rock, baladas, operetas, música regional, cigana, eletrônica, forró e seresta, outros elementos poderiam aproximar os artistas e fazer com que fossem lembrados como bregas. Cabe aprofundarmos a questão e perguntarmos: para além das sonoridades, que também são importantes na construção do brega, que outros elementos de aproximação seriam esses? Esses elementos seriam fundantes para a existência do brega como um gênero musical? Essas proximidades entre artistas fariam do brega um gênero musical? Se sim, que elementos seriam esses? Seriam esses elementos justamente os “aspectos ideológicos, redes sociais, práticas comerciais e experiências que possuem como centro nevrálgico as expressões musicais”, como pontuou Janotti (2014)?

⁷ “The notion that a genre, at a given point in time, articulates together notions of musical style, identifications, visual images, ways of moving and talking, and myriad other factors is akin to the idea of the assemblage. Thus, in the study of genre, the components (be they musical, social, material, expressive, *et cetera*) that may characterize a genre at a given point in time may also participate in other genres at the same time, or in the past or the future”. Tradução nossa.

⁸ “Music has no material essence but a plural and distributed materiality. Its multiple simultaneous forms of existence – as sonic trace, discursive exegesis, notated score, technological prosthesis, social and embodied performance – indicate the necessity of conceiving of the musical object as a constellation of mediations. (...) music may therefore appear to be an extraordinarily diffuse kind of cultural object: an aggregation of sonic, social, corporeal, discursive, visual, technological and temporal mediations. (...) In Deleuzian thought an assemblage is defined as a multiplicity made up of heterogeneous components, each having a certain autonomy, a multiplicity ‘which establishes liaisons [or] relations between them’”. Tradução nossa

Seriam elementos de estilo musical, identificações, imagens visuais, formas de se mover e falar e uma série de outras questões, como pontuou Bracket (2016)? Seriam esses elementos parte desse agenciamento de mediações, proposto por Georgina Born (2011), que possui traço sônico, exegese discursiva, pontuação marcada, prótese tecnológica, performance social e incorporada? Seriam, por fim, as temáticas recorrentes nas letras, a performance dos artistas e dos públicos, o papel classificatório da crítica musical, os modos de escutas mais recorrentes, a organização ou não de *fandoms*, as redes sociais e os modos de produção e venda dessas músicas? Esses elementos seriam parte de uma certa “estética” brega? Todos esses elementos fariam parte dessa “estética” brega? Se não, quais seriam? Quais não seriam? Esses elementos fariam do brega um gênero musical? Ou o brega seria mais acionamentos de rótulos e formas de olhar? Esses elementos que inicialmente estamos chamando de “estéticos” e que ajudam a compor uma ideia de uma performance mais ou menos comum de artistas que transitam em torno da categorização musical brega é algo que discutiremos com mais atenção a partir do conceito de “estética” discutido por Rancière (2005, 2010a, 2011) no tópico 1.2.2.

Para além dos elementos citados acima, ainda há uma questão que torna a classificação em gêneros musicais mais problemática. São os diferentes atravessamentos de rotulação e classificação de um mesmo produto cultural. Segundo Simon Frith (1998), o gênero musical não é algo estável e estanque, com limites bem definidos, no qual todas as pessoas o percebem da mesma maneira. Um mesmo álbum de Jorge Ben Jor, por exemplo, pode estar na prateleira de “MPB” de uma loja de discos, enquanto em outra pode figurar junto dos CDs de “Samba Rock”. O Fundo de Quintal pode receber a etiqueta de “Pagode” ou “Samba”, dependendo dos parâmetros de quem o classifica. Da mesma forma, Milionário e José Rico podem ser classificados como “Caipiras”, “Sertanejos” e até mesmo “Bregas”, como o faz o pesquisador Samuel Araújo (1988, p. 80-81). Por fim, o que dizer de Roberto Carlos? A que gênero (ou gêneros) ele “pertence”?

A rotulação, segundo Frith (1998), seria um processo individual e coletivo e, por isso, configuraria um jogo de tensões e debates que dão margem para que os gêneros musicais e suas fronteiras sejam sempre passíveis de modificações, a partir de pontos de vista diferentes. Os gêneros seriam locais nos quais os padrões e as contradições da ideologia tornam-se visíveis (BRACKET, 2016, p. 26).

Se os gêneros musicais já são de difícil classificação por serem lugares de cruzamento de diversos elementos: musicais, sociais e ideológicos, o brega pode ter ainda mais complicações para ser definido. Isso porque o termo “brega”, antes de ter se tornado um substantivo que dá nome a um gênero musical, é um adjetivo.

2.2 O TERMO “BREGA”, UMA “ESTÉTICA” BREGA E A “MÚSICA RUIM”

Segundo Paulo César Araújo, o termo brega começou a ser divulgado na imprensa a partir da década de 1980 para designar pejorativamente a música denominada cafona (2013). No entanto, “brega” e “cafona”, que são comumente encontrados como sinônimos, são adjetivos e, por isso, caracterizam um gênero musical e, ao mesmo tempo, nomeiam. Portanto, para entender o que significa designar pejorativamente uma música como brega, devemos ir atrás do significado desse termo. Faremos, a seguir, um levantamento sobre seus diversos acionamentos como adjetivo, observando as contradições, polêmicas e territorialidades que são acionadas pela categorização brega.

2.2.1 Uma possível etimologia genealógica do “brega”

Um primeiro caminho possível para entender o termo “brega” poderia ser a partir de seus sinônimos. Os termos “cafona”, “kitsch”, “jeca” e “piegas” são constantemente relacionados ao brega por pesquisadores como Khalil (2013) e Cardoso [s.d.]. Outros termos lembrados são “deselegante”, “descuidado”, “malfeito”, “mau gosto”, “banal”, “óbvio”, “sentimental”, “rotineiro” e “sem criatividade” (CARDOSO, [s.d.]) e “cômico” e “vulgar” (GUERREIRO DO AMARAL, [s.d.]), além de expressões como “inadequado esteticamente” (BONFIM, [s.d.]) e ainda “falta de sofisticação e refinamento” e “tosca” (FONTANELLA, 2005).

Outro caminho seria a partir de possíveis termos dos quais a palavra brega teria derivado. Segundo Khalil (2013), a gíria “breguete” remetia ao universo das empregadas, enquanto “esbregue” era utilizado entre as décadas de 1920 e 1950 no Rio de Janeiro como sinônimo de algo malfeito, confuso e ordinário. Já Guerreiro do Amaral [s.d.] alerta para o termo “xumbrega”, que remeteria à bebedeira, ao verbo importunar, além de uma pessoa ou objeto de aspecto ruim.

Por fim, outra relação é observada. O brega, em algumas regiões, era também o nome dado à zona boêmia, ao meretrício, aos prostíbulos e aos elementos que se relacionavam com esse universo, como as relações amorosas sexuais ou românticas, a vadiagem, o jogo e a bebida. Segundo os artistas Wando e Moraes Moreira, em entrevistas concedidas ao pesquisador Lucas Khalil (2013), havia uma narrativa de origem do termo na qual se contava sobre a existência de um cabaré localizado em uma rua chamada Manoel de Nóbrega em

alguma cidade no Nordeste (uns diziam que era Salvador-BA, outros Cachoeira-BA). Em uma das histórias, conta-se que as pessoas diziam que iriam “no brega”, em referência ao nome da rua. Em outra história, conta-se ainda que algumas letras se apagaram da placa com o nome da rua, restando apenas o sufixo “brega” como identificação do lugar. A mesma relação entre o brega e a zona de meretrício é observada por Costa [s.d.] e Guerreiro do Amaral [s.d.] no Pará. Segundo eles, o termo “brega” no Pará teria surgido na época da corrida de ouro (anos 50 e 60) para designar cabarés na periferia de Belém onde tocavam merengues, boleros de gafeira e versões brasileiras de boleros estrangeiros.

Os diversos caminhos pelos quais os significados do termo brega podem passar acabam sendo sintomáticos da própria diversidade de cantores e músicas que podem ser classificados dentro desse gênero musical. Essas ideias - tanto da origem do termo, quanto do que seria a música brega - não são fechadas nem possuem um único e correto significado. Para Khalil, descrever a origem de um conceito, como ele ajuda a fazer com o “brega”, é operacionalizar interpretações que fornecem retratos regulados por uma perspectiva, entre tantas possíveis (2013, p. 24), enquanto a busca por origens e sentidos essenciais, legítimos e únicos pode acabar empobrecendo a potência dos termos.

Dessa forma, dizer que uma música é brega, considerando os significados apresentados acima, normalmente pejorativos, pode ser uma ação orientada por um juízo de valor. Nesse sentido, não seria surpresa a dificuldade de classificação de uma música dentro do gênero musical brega a partir apenas de sua musicalidade, como observado acima por Adriana Mattos [s.d.], pois se cada pessoa tem uma ideia do que é brega, naturalmente a classificação de uma música como “brega” será bastante particular.

Conforme Adriana Facina [s.d.],

Decerto, não há um ritmo musical único. Existem ‘bregas’ que são boleros, sambas, canções de batida meio rock n roll, baladas, etc. No entanto, há padrões estéticos comuns e que se revelam nos temas, no vestuário, nos gestuais, nas formas de cantar que podem ser identificados. ([s.d.], p. 48)

Para a mesma autora – e como já havíamos mencionado no tópico anterior, não é possível classificar um gênero musical (e principalmente o brega por ele ser também um adjetivo) a partir apenas do ritmo musical. Se quisermos classificar, seguindo suas pistas, talvez o melhor método seria a partir dos “padrões estéticos comuns”, expressão utilizada pela pesquisadora. Cabe perguntarmos mais uma vez o que seriam estes “padrões estéticos comuns” que, segundo ela, revelam-se em “temas, vestuários e formas de cantar que podem ser identificados”. Esses padrões seriam observados a partir de acionamentos de rótulos e

formas de olhar para o fenômeno? Essa questão seria semelhante a que sugerimos no tópico anterior, quando questionamos que elementos existem, para além da musicalidade, que nos ajudariam a pensar o que temos chamado de “estética” brega?

Por ora, especularemos, a partir da sugestão de Facina, em cima dos locais onde esses “padrões estéticos comuns” se revelariam, ou seja, nos temas, no vestuário, nos gestuais e nas formas de cantar que podem ser identificados. Em seguida, acionaremos o conceito de “estética”, discutido por Rancière (2005, 2010a, 2011), para verificarmos a usabilidade desse conceito no agenciamento do gênero musical brega e no que temos chamado de “categoria estética” brega.

Dessa forma, seria interessante começarmos questionando quais seriam esses padrões estéticos comuns propostos por Facina. Seriam eles elementos sonoros e visuais que estariam presentes de forma que se repetem em temas das músicas, na moda e na performance de artistas e público? No caso do brega, um dos padrões possíveis de temáticas de músicas seria a partir de um romantismo excessivo, de decepções, solidão e de uma boêmia? Ou ainda canções sobre sexo, adultério e flerte? Ou canções que falam diretamente sobre problemas e alegrias cotidianas, como os passados por uma empregada doméstica, por exemplo? E na moda e na performance de artistas e público? Como esses padrões estéticos se mostrariam? As roupas e comportamentos exagerados, sexys e extravagantes seriam um exemplo no caso da música brega? Esses padrões estéticos seriam ainda elementos que poderiam ser da ordem do afeto (ou do desafeto) e que são compartilhados por artistas e públicos, tais como o clima de “pegação” e “azaração” vistos em shows da música sertaneja universitária e axé, e que de certa forma também aparecem, em graus diferentes, em ambientes próprios da música brega?⁹ Seriam ainda elementos que são acionados e mostrados em determinadas performances para demonstrar gostos individuais e coletivos, tais como o amor pela bebida, pela boêmia, pelo romantismo exacerbado e pelo sexo? Esses elementos então teriam a ver com os significados do termo “brega” que pontuamos acima como, por exemplo, “cafona”, “kitsch”, “jeca” e “piegas”? “Banal”, “óbvio”, “sentimental” e “rotineiro”? “Cômico”, “vulgar”, “deselegante” ou “inadequado esteticamente”? A partir dessas perguntas, conseguimos acionar esses “padrões estéticos comuns”, propostos por Facina? Segundo Fontanella, a “...estética brega não se dá somente através da música, mas na dança, no vestir, no humor, no lazer, em um estilo de vida e de consumo, permeando as vivências de moradores das periferias...” (FONTANELLA, 2005, p. 9).

⁹ Ver mais em: SOARES, T. Quando a piriguete encontra o cafuçu. In: Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.

A partir dessa discussão inicial acerca de “padrões estéticos” que podem ser encontrados na música brega e dos indissociáveis significados e origens do termo/adjetivo “brega”, faz-se necessário abriremos um parêntese e acionarmos o conceito filosófico de “estética” para verificarmos a aplicabilidade desse conceito nesses contextos que temos trabalhado.

2.2.2 Uma “estética” brega?

“Estética” é um termo que vem sendo utilizado ao longo deste trabalho, tanto por mim, quanto por outros pesquisadores de música brega, para dizer de possíveis padrões observados em canções e artistas desse gênero, sejam eles padrões temáticos, visuais, de gostos ou de comportamentos. No entanto, carece aprofundarmos a discussão ao redor da estética neste tópico, apresentando-a como conceito filosófico. Este parêntese se faz necessário para dar a devida importância para esse termo e seu estudo ao longo dos anos. Como os estudos que compõem a noção de estética existem há milhares de anos, não temos a pretensão de esgotar o seu significado, mas de fazer breves apontamentos para seguirmos a discussão ao redor da música brega e de seus elementos, sejam eles musicais ou não.

O conceito de estética vem sendo trabalhado na Filosofia desde a época da Grécia Antiga, a partir de discussões realizadas por Sócrates, Platão e Aristóteles. A principal questão que motivava esses filósofos é relacionada a um estudo da percepção do belo. Para Platão, só seria possível emitir um juízo estético do que seria ou não belo (ou do que conteria maior ou menor beleza) a partir de um ideal de uma beleza suprema como referencial. Por outro lado, seu discípulo Aristóteles concebe o belo a partir de uma realidade sensível, a partir de uma materialidade que faria com que a noção de beleza pudesse sair de um local ideal e pudesse tornar-se concreto, materializada.

A partir deste “imbróglio” do julgamento do belo polarizado entre um juízo ideal e um juízo materializado, Immanuel Kant sugere um terceiro juízo, a que ele chama de “estético”.

(...) para Kant: primeiramente o critério intelectual opõe o conhecimento à ignorância; em segundo lugar, o critério sensorial opõe os sentidos e gostos refinados aos sentidos e gostos da plebe; por fim, o critério intelectual opõe-se ao critério sensorial. Contudo, a análise kantiana dá relevo a um terceiro elemento: o juízo estético não está subordinado nem ao critério intelectual nem ao sensorial. É um elemento suplementar, um jogo livre, não hierárquico, das faculdades. (RANCIÈRE, 2011, p. 8)

Portanto, para Kant, o juízo estético encontra-se suspenso entre os juízos intelectual e sensorial. Mas como isso funcionaria? Para Rancière (2005, 2010a, 2011), a estética seria um regime de interpretação que leva em consideração formas de experiência e formas de identificação de coisas que podem ser visíveis, dizíveis e pensáveis em uma comunidade, entre elas, obras de arte, suas classificações entre o belo e o feio e coisas do mundo cotidiano. Mas vamos por partes.

A essas coisas que podem ser visíveis, dizíveis e pensáveis por meio dos quais os seres humanos se interligam numa comunidade (2011, p. 10), Rancière trata como sendo coisas sensíveis que podem ser partilhadas. A essa possibilidade de “partilha do sensível” em uma comunidade, ele chama de “estética”. Portanto, para o autor, a estética é um regime de interpretação que é possibilitado por questões que são partilhadas em uma comunidade. No entanto, essa partilha não é só da ordem da harmonia. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis (2005, p. 63).

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Portanto, a partir da noção de “partilha do sensível” em uma comunidade como sendo análoga à questão da “estética” para Rancière, cabe fazermos o primeiro “teste” acerca do que estávamos chamando de uma “estética” brega. Nesse sentido, o brega teria uma estética? O brega seria/teria uma comunidade na qual seria possível reconhecer elementos “visíveis”, “dizíveis” e “pensáveis”? Existiria uma partilha de elementos por parte de públicos, artistas, canções e lugares na música brega? Que elementos seriam esses? Esses elementos teriam um padrão? Esses elementos seriam tanto da ordem de “comuns partilhados”, quanto da ordem de “partes exclusivas”, ou seja, seria tanto da ordem da harmonia entre agentes e assuntos, quanto da ordem da desarmonia e, às vezes, até da violência? E voltando à Kant, esses elementos estariam transitando entre um juízo intelectual/ racional e um juízo sensorial, configurando como um “livre jogo” entre essas faculdades?

Born (2011) nos ajuda a pensar essa possibilidade de vermos a música (e os gêneros musicais) mediando certas comunidades (partilhas sensíveis) a partir da noção de “cena”. Segundo a pesquisadora, a música (e o gênero musical) tem a capacidade de animar

comunidades imaginadas, agregando seus adeptos em coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais e outras (BORN, 2011, p. 381).

A cena aponta para a capacidade da música para construir alianças afetivas. (...) Mas a ideia de cena reconhece também sua mediação mútua: como as performances sociais catalisam as comunidades imaginadas da música, assim como essas comunidades imaginadas imbuem as socialidades da performance com emoção coletiva. (BORN, 2011, p. 381).¹⁰

Em suma, para ela, sua discussão é sobre como o gênero é um ponto de convergência ou tradução entre figura estética, comunidade musicalmente imaginada e formação de identidades em um sentido mais amplo (BORN, 2011, p. 384).

Provavelmente não é surpresa, então, que a música - dada suas propensões hiperconotativas e hiperafetivas - promova a formação de vínculos sociais sob a aparência do que eu chamo agregações dos afetos. Além disso, o ritmo, a dança, a proximidade corporal e a experiência corpórea - todos os componentes da música e da performance - são considerados pelos escritores nesta área para promover a intensificação do afeto e a criação de associações afetivas. (BORN, 2011, p. 384).¹¹

Portanto, que elementos fariam parte dessa comunidade de afeto brega? Seriam eles elementos estéticos? Deixaremos essas questões em aberto até o fim do tópico, enquanto continuamos a apresentar as mediações que o conceito de “estética” agencia.

Para Rancière, o conceito de “estética” é indissociável da ideia de política. Isso porque para existir uma comunidade é necessário que exista também esses elementos comuns e particulares sendo partilhados pelos membros. Conforme o autor,

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. (RANCIÈRE, 2010a, p. 20)

A ideia de estética, então, estaria, de acordo com ele, ancorada nessa noção de partilha do sensível. Tanto para as artes, para a política e a vida cotidiana, quanto para as três instâncias interconectadas, a estética reafirma essa função “comunitária” de construir um espaço específico, uma forma de partilha de um mundo comum (2010a, p. 19). Ainda para o mesmo autor, é preciso entender “os atos estéticos como configurações da experiência, que

¹⁰ “Scene points to music's capacity to construct affective alliances. (...) But the idea of scene recognizes also their mutual mediation: how the socialities of performance catalyse music's imagined communities, just as those imagined communities imbue the socialities of performance with collective emotion”. Tradução nossa.

¹¹ “It is perhaps no surprise, then, that music – given its hyper-connotative, hyper-affective propensities – promotes the formation of social bonds in the guise of what I have called aggregations of the affected. Moreover rhythm, dance, bodily proximity and corporeal experience – all components of both music and performance – are considered by writers in this area to promote the intensification of affect and the creation of affective associations”. Tradução nossa.

ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política (...) entendidos a partir da fusão da arte com a vida” (2005, p. 11).

A essa nova forma de se perceber, sentir e interpretar os elementos sensíveis, a esse novo regime de experiência, interpretação e identificação, ancorado na partilha de elementos comuns, Rancière chama de Regime Estético, que viria a partir de outros dois regimes: Regime Ético e Regime Poético/Representativo.

No Regime Ético, segundo Rancière, não há arte propriamente dita ainda, mas imagens que são julgadas a partir de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade (2010a, p. 24), ou seja, é importante para esse regime os usos que essas imagens têm e os efeitos que elas induzem (2005, p. 28). Como exemplo de imagens concebidas nesse regime, o autor cita as imagens sacras. Seriam, em primeiro momento, essas imagens fiéis aos seus originais? Seguidamente, que efeito essas imagens produzem, tanto no comportamento quanto na moralidade de quem as contempla? (2011, p. 3). Esse regime é chamado “Ético” por ele, justamente pelas questões que rondam esse tipo de imagens, como, por exemplo, quais os direitos e as proibições para produzir tais imagens? Essas imagens seriam verdadeiras? Que efeitos essas imagens trariam para suas audiências? Trata-se, consoante o autor, nesse regime, de saber em que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades (2005, p. 29).

Do Regime Ético das imagens, Rancière destaca o Regime Poético, também chamado Representativo ou Mimético. Nesse regime, as imagens superam as questões anteriores da verdade-mentira do Regime Ético e passam a ser analisadas a partir da possibilidade da ficção – e sua separação da ideia da mentira (2005, p. 53) – e dos agenciamentos de ideias sobre a mimese, a imitação e a representação.

Ao segundo regime chamei 'regime representativo', uma vez que isola (...) o domínio particular das artes da imitação, dissociando-as dos ditames éticos sobre a sua verdade e os seus efeitos morais. Em alternativa, este regime submete-as apenas a regras de verossimilitude e da consistência interna. (...) É nisto que reside o significado da mimese: uma relação estável entre a *poiesis*, que produz as obras, e a *aisthesis*, que é o meio sensível da recepção das mesmas (RANCIÈRE, 2011, p. 4).

A ideia de representação se faz importante nesse regime artístico por ele ser pensado a partir da produção de imagens em consonância com possíveis acionamentos de ideias e sentimentos quase que já esperados. Acredita-se, nesse regime, haver uma relação direta entre a arte produzida e o seu resultado, que ela terá na recepção de quem as vê. Dessa forma, o Regime Poético dá uma grande importância para o processo da produção da arte, focando a análise em quem produz e dando aos artistas um grande poder, uma vez que eles teriam a

capacidade de evocar certos sentimentos, entendimentos, ideias e sensações em sua plateia a partir de processos baseados nesta relação estável entre *poiesis* e *aisthesis*.

Acredita-se, nesse regime, que certas práticas “representariam” certas ideias. Portanto, a mimese e a imitação seriam fundamentais para a análise das obras a partir desse paradigma. Segundo Rancière,

O princípio mimético (...) é, antes, um princípio pragmático (...) que executa coisas específicas, a saber, imitações. (...) Ele se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas (RANCIÈRE, 2005, p. 30).

O Regime Poético possibilita também a apresentação da mimese e das representações a partir de modelos de tessituras da intriga. Ele constrói e aciona enredos e tramas a partir dessas representações para trabalhar questões – ficcionais ou não – acerca de fatos, personagens e narrativas.

Como exemplo de uma imagem inserida nesse regime, o mesmo autor evoca a Juno Ludovisi, uma escultura produto de uma arte, que está sob a óptica desse regime por duas razões: primeiro porque impõe uma forma a uma matéria (uma ideia toma forma e é representada por essa forma); e segundo porque coloca uma obra em uma representação a partir de uma constituição de uma aparência verossímil que conjuga os traços imaginários da divindade com arquétipos de feminilidade, a monumentalidade de uma estátua com a expressividade de uma deusa particular, provida de traços e caráter específicos. Essa estátua seria, então, uma representação desse feminino particular (2010a, p. 24).

Outra questão lembrada por Rancière para ilustrar a qualidade representativa e estável entre os polos da produção (*poiesis*) e recepção (*aisthesis*) são as temáticas das artes dirigidas para diferentes públicos. Segundo o autor, os usos normalmente comuns de temas trágicos direcionados para um consumo entre os nobres e o uso das comédias (tema considerado vulgar ou popular) para os não nobres é um exemplo de um regime pautado em uma relação estável entre a produção de arte, uma ordem hierárquica do mundo e suas formas de representação que seriam mais adequadas aos respectivos públicos.

Cabe pensarmos aqui se os “padrões estéticos comuns” que estamos procurando em artistas, canções e públicos da música brega não seriam da ordem desse regime poético/representativo. Algumas temáticas e algumas morais evocadas em algumas músicas bregas podem ser pensadas a partir de um sistema mimético? Podem ser pensadas a partir de um certo método de repetição e ficcionalidade dos assuntos e sentimentos, bem como a partir de tessitura de intrigas com enredo, tramas e personagens presentes nas narrativas/letras das

músicas e performances ao vivo de artistas do brega? O surgimento de alguns artistas como “representativos” de uma certa forma de viver e experimentar a música brega abriria esse pressuposto? Existiria então certa “poética” brega, ao invés do que temos chamado de “estética”? Ou ainda é possível pensar esses elementos da música brega entre uma poética e uma estética?

Finalmente, o Regime Estético, para ele, é um novo regime pautado no rompimento dessa organização e regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão (2011, p. 4).

Na lógica ética e representativa existe a suposição de uma ligação direta entre a representação poética ou visual e um determinado efeito produzido sobre os leitores, a audiência ou os espectadores. (...) Porém, o regime estético tem, desde o início, questionado a ideia de tal conexão direta. (...) precisamente com base na rejeição de quaisquer tentativas de transmitir uma mensagem ou de incentivar determinadas reações e atitudes nos espectadores (RANCIÈRE, 2011 p. 11).

Rancière denomina esse novo regime interpretativo como “estético” “porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (2005, p. 32). O foco deixa de ser no produtor da arte ou nas representações que essa obra pode produzir em determinados públicos e passa a figurar na própria obra e na sua relação particular com seu fruidor. Nesse regime, a obra de arte é vista de forma autônoma em relação a uma cadeia representativa de imagens, podendo ser identificada por pertencer a um regime específico do sensível.

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34).

Essa emancipação da arte do modelo representativo é uma emancipação também da arte do próprio modelo de arte existente. A partir do Regime Estético, essa produção do sensível não estaria remetida a uma teoria da arte, mas a uma forma de experiência, um modo de visibilidade e um regime de interpretação, independente do estatuto de “arte” no qual algumas obras já estão inseridas. A experiência estética vai muito além da esfera da arte (RANCIÈRE, 2011, p. 18). A propriedade de ser arte no Regime Estético não é mais dada por critérios de perfeição técnica, mas pela inscrição em uma certa forma de apreensão sensível (RANCIÈRE, 2010a, p. 25). O Regime Estético, então, não enxergaria mais arte só onde se produz arte, mas poderia, a partir desse regime interpretativo, de experiência e de

sensibilidade, enxergar arte ou beleza em atos cotidianos, atos externos ao ambiente artístico.

Segundo Rancière,

A estética é a forma de percepção e de reflexão que convém a este novo regime, caracterizado pela tensão entre dois aspectos: por um lado, a Arte existe enquanto tal, como uma esfera da experiência separada das demais e propiciada por espaços específicos como os museus. Por outro lado, deixa de haver qualquer fronteira entre os objetos que merecem ser considerados como artísticos e outros objetos. A estética é a reflexão sobre esta contradição de fundo que torna a arte autônoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objetos artísticos dos objetos e formas da vida prosaica. (RANCIÈRE, 2011, p. 5)

Soma-se, no Regime Estético, a essa contradição, que “torna a arte autônoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objetos artísticos dos objetos e formas da vida prosaica”, um outro embaralhamento: o cruzamento das fronteiras entre o real e o ficcional (RANCIÈRE, 2005). É característico desse regime trabalhar com essa suspensão e indefinição entre essas duas instâncias, tratando ambas, a instância do real e a instância do ficcional, como parte de um mesmo regime de sentido.

O Regime Estético, então, vai dar importância à relação entre elementos sensíveis (sejam eles tidos como obra de arte, ficção ou experiências do cotidiano) e as pessoas que os experimentam, que os fruem. Para esse regime, não há arte a priori, há a possibilidade de se partilhar elementos sensíveis em qualquer situação.

O Regime Estético das artes seria a ruína do sistema de representação, uma vez que desfaz a correlação entre temas e modos de representação, característica do Regime Poético (RANCIÈRE, 2005, p. 47), além de suspender as fronteiras entre o real e o ficcional. A propriedade de ser arte no Regime Estético também não é mais dada por critérios de perfeição técnica, mas pela inscrição em uma certa forma de apreensão do sensível (RANCIÈRE, 2010a, p. 25). A estética seria então essa forma de apreensão do sensível que, segundo Kant, agiria como um terceiro juízo, que consistiria em um livre jogo entre as faculdades intelectuais e sensíveis (RANCIÈRE, 2011, p. 6).

Essa apreensão do sensível, a qual Gumbrecht (2010) chama de “experiência estética”, seria composta por uma oscilação entre 1) efeitos de sentido (entendidos aqui como produtos da faculdade intelectual, da razão, dos fatos e do pensamento em suas relações com o objeto) e 2) efeitos de presença (entendidos como produto da faculdade sensível, a partir de experiências corpóreas em suas relações com o objeto). A experiência estética, para ele, dar-se-ia entre elementos racionais e elementos sensíveis do fruidor, em uma espécie de alternância entre eles. A experiência estética, então, segundo Gumbrecht (2010) e Rancière

(2005, 2010, 2011), implicaria nesse livre jogo entre a faculdade intelectual e a faculdade sensível (RANCIÈRE, 2011, p. 6), tornando-se esse terceiro juízo independente dos dois primeiros, propostos por Kant, e tirando a obrigação do fator de mimese e representação como fundamentais para as experiências sensíveis.

Dado, então, esse panorama, podemos voltar à questão que norteou a discussão deste tópico: podemos falar de uma “estética” brega? Esses elementos musicais e não musicais presentes na música brega, quando seguindo certos padrões, seriam eles padrões estéticos? E mais, acionariam uma ideia de brega a partir de uma estética?

Se começamos identificando (ou se estamos procurando) certos padrões na música e no estilo brega, podemos pensar então em uma poética brega ao invés de uma estética. Essa poética brega seria da ordem da criação artística, dos acionamentos de rótulos e dos temas recorrentes nas canções e nas relações de certa maneira estáveis entre a produção e sua recepção a partir de sentimentos e performances que artistas e públicos compartilham. Essa poética brega possibilitaria ainda olharmos para as canções e performances bregas como narrativas e enredos, nos quais os personagens transitariam a partir de tramas e intrigas de possíveis morais da música brega.

No entanto, como temos visto, as significações do termo brega (e consequentemente do gênero musical) são escorregadias, não estáveis e muitas vezes possuem percepções diferentes de acordo com cada fruidor (consumidor, público) do brega. Portanto, a partir dessa característica não mimética-representativa, poderíamos falar não de “uma” estética brega, mas da possibilidade de enxergarmos o brega a partir de um Regime Estético (com várias possibilidades de estéticas bregas), pautado na relação direta entre fruidor e obra? Uma vez que a música brega, que foi considerada tão “ingênua”, “comum”, “ordinária” e “sem sofisticação” – e por isso, muitas vezes, não considerada “arte” – tem a possibilidade de ser fruída através da partilha de sensíveis dentro de uma comunidade, é possível pensar essa música brega sendo experimentada e interpretada a partir, também, de um Regime Estético da arte? Poderíamos localizar então esses elementos e padrões que observamos tanto no gênero musical quanto no que temos chamado de “categoria estética” pertencendo tanto ao Regime Poético quanto ao Regime Estético? Ou melhor, poderíamos localizá-los entre uma Poética e uma Estética brega? Por enquanto, essa configuração nos parece uma solução possível.

2.2.3 A “música ruim”

Voltando aos significados pejorativos para o termo brega (banal, deselegante, malfeito, vulgar e de mau gosto ou, resumidamente, “ruim”) e cruzando com os padrões poéticos-estéticos que podemos observar em artistas e em temáticas de músicas bregas (conforme nos sugeriu Facina), encontramos outras fissuras que os conceitos de “bad music” (“música ruim”), de Simon Frith (2004), e a ideia de uma “música que incomoda”, de Felipe Trotta (2016), podem nos ajudar a pensar sobre o brega.

Segundo Frith, a “bad music” é uma música que as pessoas nos pedem para tirar por lhe causarem certo incômodo (2004, p. 17). Esse incômodo pode surgir através de diferentes formas: 1) as músicas que são mal-executadas (cantores que não sabem cantar e músicos que não sabem tocar) ou mal gravadas (sistema de produção ou reprodução ruim); 2) músicas organizadas através de sentimentos deslocados, não condizentes e ridículos (romantismo excessivo ou ciúme, por exemplo); 3) música ingênua ou tola (as quais geram humor do ridículo); 4) músicas que falam de um comportamento ruim (sexo, violência, histeria e delinquência); 5) músicas não originais ou autênticas (imitativas, previsíveis, clichês, estandardizadas); 6) músicas que não conseguem nos convencer de seu conteúdo (não acreditamos em sua mensagem); e 7) músicas estúpidas considerando seu teor político (sexistas, machistas e racistas) (2004, p. 17-29).

Observando as definições para “bad music”, veremos que a música brega (letras, canções, artistas e performances) pode ser enquadrada em algumas dessas definições citadas. A música brega, por exemplo, é associada muitas vezes com o romantismo excessivo (sentimento deslocado, não condizente e ridículo – item 2) e às temáticas relacionadas ao amor, como a traição, a conquista, a desilusão, o ciúme, a solidão e, ultimamente, a “sofrência” (itens 2 e 4), tidos como sentimentos e assuntos deselegantes por uma visão hegemônica. Essa mesma visão dominante e hegemônica da cultura considera o sexo e o prazer carnal e hedonista da boêmia como um comportamento ruim (item 4). Dessa forma, as músicas que tocam em assuntos como a prostituição, o adultério e a violência também são merecedoras de serem consideradas a partir do rótulo de músicas ruins ou vulgares (item 4). A música brega ainda enfrenta um preconceito em relação às influências de suas melodias, que também a credencia ser chamada de banal ou óbvia (item 3). Por ela receber influência das texturas sonoras das guitarras, teclados e baterias, muito utilizadas nas músicas internacionais (principalmente norte-americanas e inglesas) no período áureo da indústria fonográfica, ela é

acusada de ser uma música estandardizada e clichê, sem valor cultural e sem valorização de elementos de autenticidade e identidade nacional (item 5).

Para que essa construção feita por mim no parágrafo anterior não fique infundada e baseada em um achismo, é necessário fazer um parêntese e trazer aqui exemplos de como essa música brega foi enquadrada de forma pejorativa por determinados posicionamentos hegemônicos no Brasil. Silvia Cardoso (2014) nos traz alguns exemplos em seu artigo chamado “O fenômeno ‘cafona’ e a crítica musical nos anos 1970”. Segundo ela,

Este gênero [o brega] desempenhou um papel central no processo de desenvolvimento da indústria fonográfica no país. E, muitas vezes, foi valorizado negativamente pela crítica especializada, sendo associado ao ‘mau gosto’. Os textos da crítica apresentavam um julgamento de gosto que rebaixava o gênero, seus intérpretes e apreciadores, a partir de critérios mais morais do que estéticos. (CARDOSO, 2013, p.1)

Como podemos observar, para Cardoso, a crítica musical era um espaço no qual se materializava um discurso de diminuição e classificação pejorativa da música romântica. Entre os exemplos que ela traz, observamos duas críticas de Júlio Hungria (uma sobre o LP “Eu também sou gente” (RCA), lançado por Waldick Soriano em 1972; e outra sobre o LP “Eu vou rifar meu coração” (RCA), lançado por Lindomar Castilho em 1973, ambas no Jornal do Brasil) e uma de Walter Silva (sobre o sucesso atingido por Sidney Magal no fim da década de 1970, na Folha de São Paulo), a qual optamos por destacar aqui. Segundo Silva,

Precisamos assumir nossa incultura. Claro que, para a nossa minoria e da qual fazemos parte, seria maravilhoso que os maiores vendedores de discos fossem Chico Buarque, Tom Jobim, João Gilberto, Elis Regina, Caetano Veloso, Milton Nascimento, etc. Mas não são. Os ídolos deste povo são Roberto Carlos, Sidney Magal, Waldick Soriano, Odair José, Lindomar Castilho, Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e Zé Rico, Zé Bettio, etc. O dia em que o rádio e a televisão mostrarem a importância dos Joãos Gilbertos, por exemplo, haverá por parte da grande maioria uma tomada de consciência e, talvez, ele venha a se igualar em popularidade aos Magal da vida. Mas, enquanto isso não acontece, é forçoso reconhecer que não adianta ir contra o povo. Ele está preparado para ir até Magal e daí para frente ele não entende mais nada [...] Sidney Magal é o povo e o que é que essa gente tem contra o povo? (SILVA, 2002, p. 186-187, apud CARDOSO, 2013, p.12)

A classificação entre, de um lado, os artistas da MPB, tomados aqui como um exemplo de uma cultura, e, de outro, os artistas da música brega, considerados artistas incultos, também reforça a ideia de valores entre um mau gosto e um bom gosto existentes na configuração da indústria fonográfica na época.

Fechando o parêntese e voltando às questões relacionadas ao conceito de “música ruim”, conseguimos perceber ainda manifestações da “bad music” descrita por Frith na música brega a partir de canções mal-executadas/ músicas ingênuas ou tolas (Tiririca e Falcão

– item 3), além de músicas com teor sexista e com apologia à mulher-objeto (bregapop – itens 6 e 7).

Felipe Trotta (2016) também traz questões interessantes para pensarmos a experiência musical como um dissenso a partir de músicas que incomodam. Esse incômodo viria principalmente, de acordo com o autor, de uma escuta compulsória como, por exemplo, a partir do som alto do carro que passa, do pandeiro do churrasco do vizinho, da boate do bairro, da *juke-box* do botequim, do celular no ônibus e ainda do canto amplificado do pastor em sua pregação em praça pública (2016, p. 86-87). Para ele, tal incômodo comumente é resultado de algum tipo de conflito ético-moral, traduzido em sonoridades, comportamentos, ideias e refrãos que invadem os ouvidos e entram em choque com nossos estilos de vida, códigos de conduta e preferências difusas (2016, p. 87).

O foco de Trotta é recortado a partir do gênero musical e dos acionamentos do funk, mas podemos notar diálogos possíveis entre esse gênero e a música brega a partir de retrancas similares. Trotta, por exemplo, lembra a vinculação histórica do funk com o contexto de periferias, morros e favelas (locais também de origem de artistas e públicos da música brega), fazendo pensarmos que um possível incômodo do funk (e do brega), entre outras razões, poderia reprocessar ideias sobre a desigualdade social (2016, p. 86) no momento em que suas sonoridades invadem espaços mais prestigiados do ambiente urbano (p. 87). Para ele, o incômodo é de ordem moral, que desafia códigos de conduta e padrões éticos compartilhados, afetados por posições radicalmente opostas (2016, p. 94).

Acionar o funk (como música, ideia, vocábulo ou estética) significa discutir diferenças de gosto e de estratos sociais, atravessadas por preconceitos e estereótipos que cercam o imaginário nacional sobre desigualdade. Ao mesmo tempo, o funk também evoca um forte componente de pertencimento etário e social, produzindo gostos compartilhados e espaço físico e imaginário para atividades de lazer de jovens de classes baixas. (...) A vinculação do funk com o universo jovem, periférico e popular é, sem dúvida, um dos elementos fundamentais de seu incômodo. O funk é o ‘outro’ falando, cantando, dançando e se divertindo. O rechaço, a repressão e a desqualificação do gênero na esfera pública são ações que buscam afastar esse incômodo ou limitar o seu alcance. Todo esse processo é detonado (a metáfora bélica não é fortuita) por sua sonoridade. (TROTТА, 2016, p. 91-94).

Dessa forma, o adjetivo “ruim” ou ainda o “mau gosto” da “bad music”, que incomodam, assim como o funk, a partir de noções periféricas, geográficas e morais, parece se articular de maneira direta à ideia do adjetivo “brega”, construindo uma malha pejorativa para todo objeto, seja ele música ou artista, a que ele se refere.

No seguinte tópico, analisaremos mais detalhadamente os pontos de confluência que observamos entre os significados do termo “brega” e do conceitos de “bad music” e de “música que incomoda” a partir das ideias de gosto e valor.

2.3 GOSTO E VALOR

Como colocado por Paulo César Araújo e já dito no início deste capítulo, o termo “brega” começou a ser usado com mais frequência para designar os artistas cafonas pelos jornalistas a partir da década de 1980. Essa informação é corroborada por outros pesquisadores como Samuel Araújo (1988) e Raquel Sant’Ana [s.d.]. Segundo o primeiro, isso se deveu, em grande parte, ao lançamento do álbum “Brega-chique, chique-brega”, de Eduardo Dusek, no ano de 1984. Antes desse álbum, o termo brega era usado apenas de maneira informal. Já conforme Raquel Sant’Ana, o gênero se inicia sob a etiqueta de “Romântico”, mas a crítica musical especializada incumbir-se-á de batizá-lo pejorativamente de Brega ([s.d.], p. 67).

Consoante Paulo César Araújo (2013), um dos fatores que contribuiu para que a música feita pelos românticos fosse pejorativamente chamada de brega foi a organização da indústria fonográfica no Brasil no período enfatizado pelo autor, as décadas de 1960, 1970 e 1980. As gravadoras possuíam basicamente dois estilos de artistas nessa época. O “primeiro time”, considerado de artistas “distintos”, configurava o *cast* de prestígio das gravadoras e era composto basicamente por nomes da MPB como Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento. Do outro lado, estavam os artistas que pertenciam à ala popular/comercial (por causa de seus altos índices de vendas) das gravadoras: os artistas românticos.¹²

Os artistas da MPB, do seu lado, vinham da era dos consagrados festivais da canção da Rede Record e da Rede Globo e tinham como influência musical o chamado “Samba de Raiz”, considerado um gênero autenticamente brasileiro – o representante da “tradição” no movimento, e a Bossa Nova, com seu projeto de “modernização” através da eliminação de excessos na música e os novos parâmetros de qualidade musical (CARDOSO, [s.d.]) –

¹² Em tabela utilizada por Eduardo Vicente (2008, p. 107) com base em dados do Nopem para analisar a produção fonográfica brasileira de 1965 a 1999 a partir dos 50 discos mais vendidos de cada ano, vemos que, de 1965 a 1985 (intervalo de 20 anos), o número de discos de MPB que figurou na lista foi maior do que os discos do rótulo Romântico em 06 (seis) oportunidades. Das 14 (catorze) vezes que os discos Românticos tiveram mais discos entre os 50 mais vendidos, em 11 (onze) oportunidades esse rótulo teve mais que o dobro de números de discos mais vendidos do que os discos da MPB. Ver mais em: VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. Artcultura, Uberlândia, v.10, n.16, p.103-121, jan-jun. 2008.

representando a vanguarda no movimento. Além disso, era feito por e para a classe média universitária considerada culta, com músicas de cunho político e crítico como as canções de protesto (MATTOS, [s.d.]). Por todas essas características, a MPB passa a ser considerada como sinônimo de bom gosto e seus artistas passam a gozar de prestígio dentro e fora das gravadoras.

Do outro lado, estavam os artistas comerciais ou populares das gravadoras, que tinham essa alcunha por terem a missão de garantirem bons índices de vendas de discos. Os populares, que começaram a fazer sucesso na esteira da Jovem Guarda, como já pontuou Paulo César Araújo, tiveram influência de ritmos latinos e sertanejos como o bolero, além de ritmos de sucesso internacionais, como a balada, o *country* norte-americano e o iê-iê-iê, ritmos bem distantes das valorizadas vertentes de “tradição” (samba) e “modernidade” (bossa nova) que ajudaram a legitimar a MPB (DIRENA, 2015, p. 8). O amor e a fossa, as temáticas dominantes, segundo Mattos ([s.d.]) e Cardoso ([s.d.]), eram consideradas despolitizadas e alienadas. Tanto os artistas quanto os públicos eram, em sua maioria, de classes pobres do interior do Brasil ou de áreas marginais e periféricas das grandes cidades brasileiras (ARAÚJO, S. 1988).

A partir dessa polarização na qual se encontrava a indústria fonográfica brasileira entre os anos 1960 e 1980, podemos notar, para além das questões estilísticas de diferenciação dos artistas e públicos da MPB e da música brega, outra diferenciação: de classes. Segundo Diogo Direna (2015, p. 8),

A bossa nova teve na própria classe média letrada seu público-alvo; seu consumo refletia, então, uma prática de distinção social, pois indicava tanto a posse do capital cultural que reconhecia na bossa nova um produto valioso, como permitia a seu consumidor se legitimar na comunidade de gosto na qual se inseria. (DIRENA, 2015, p. 8).

Enquanto a Bossa Nova era uma vertente que acionava a ideia da “modernidade” na legitimação da MPB e no prestígio de seus artistas e públicos, a música brega, no outro polo da indústria fonográfica, inevitavelmente acionava uma ideia de classe social inversa. Poderíamos pensar a música brega então, entre tantos outros acionamentos que estamos fazendo aqui, também, como uma música de classe.

O termo brega e, portanto, ‘música brega’ carrega, em si, contradições culturais. Aciona disputas de gosto, de classe, de gênero, de raça. Encena lugares, situações, corpos. Quase sempre corpos subalternos. Possivelmente abjetos. Corpos outros. (SOARES, 2017, p. 13).

A oposição mercadológica e social (de classes) entre esses dois grupos de artistas faz com que os valores atribuídos a uma se tornassem opostos aos valores percebidos na outra.

Segundo Hennion (2011), “Foi com bastante justeza que Bourdieu disse que o gosto é sempre um desgosto. Não se ama se não se rejeita. (...) O gosto começa pela confrontação com o gosto dos outros” (2011, p. 266). Como sugere Cardoso, fixado o modelo de bom gosto (a MPB), todas as outras manifestações adquirem menor ou maior valor de acordo com sua proximidade ou distanciamento desse referencial ([s.d.], p. 37). Uma vez que os artistas populares estavam comercialmente localizados em posição oposta aos artistas de prestígio, eles se distanciavam esteticamente do que era entendido como bom gosto. Sendo, portanto, associados ao mau gosto, os adjetivos “cafona” e “brega” assumiriam de forma satisfatória essa acusação.

No entanto, a construção do gosto também é algo bastante problemático. A sociologia do gosto, teorizada por Pierre Bourdieu, por exemplo, que é uma das vertentes mais usadas quando se discute esse tema, considera fundamental para a construção do gosto questões relacionadas às 1) classes sociais (como a teoria da cultura de massas, posições sociais de hegemonia e subalternidade, alta cultura versus baixa cultura e socializações familiares e escolarização dos indivíduos); além de questões relacionadas às 2) instituições legitimadoras como a Igreja Católica, a nobreza e, posteriormente, a burguesia; e às 3) condições geopolíticas da sociedade em questão.

Seguindo a linha de raciocínio dessa vertente, o que se entende como “bom gosto”, segundo Facina [s.d.], são pontos de vista estéticos construídos pelas camadas dominantes. Como exemplos desse bom gosto, temos as atitudes ligadas à nobreza e à burguesia europeias, claramente influenciadas pela ideologia estética grega do belo apolíneo (FONTANELLA, 2005). No séc. XVIII, por exemplo, convencionou-se que a valorização da polidez, da etiqueta, do autocontrole e do domínio dos instintos e das emoções eram modelos de bom gosto social (FACINA, [s.d.]). Esse modelo de bom gosto já era utilizado na Idade Média e as atitudes que fugissem a esse padrão como a extravagância, o sentimentalismo, a sensualidade, a sexualidade e o prazer carnal em detrimento do prazer racional naturalmente eram associados ao mau gosto (FONTANELLA, 2005) e à “baixa cultura”, local destinado por boa parte dos críticos musicais à música brega.

Outro fator que levava em conta a relação entre gosto e classe social e que contribuiu para a construção de um modelo do bom gosto foi a influência da Teoria Crítica, mais conhecida como Teoria da Cultura de Massas ou da Indústria Cultural, de Adorno e Horkheimer, do meio do século passado. Segundo os adeptos dessa teoria, a indústria cultural (no caso da música, a indústria fonográfica) seria a culpada pela estandardização de produtos culturais, visando apenas o lucro. Nesse sentido, os produtos consumidos pela massa e que

tivessem altos índices de vendas seriam considerados de pior qualidade artística, reduzindo a análise à função “qualidade x quantidade”.

É nesse contexto que a música feita pelos artistas do *cast* popular e “comercial” das gravadoras se torna, para críticos e jornalistas, a música brega. Segundo Adriana Facina, esse movimento apelidado de “brega”,

É considerado por boa parte da crítica especializada como menor, parte de um ‘lixo cultural’ descartável, de gosto duvidoso e alienante. Foi forjado para tratar de modo pejorativo o cancionário melodramático e romântico que faz tanto sucesso entre as camadas populares ([s.d.] , p. 5).

Essa visão sociológica do gosto é importante para construirmos essa noção do que significaria o brega naquele período: ruim, ordinário, atrelado a assuntos de baixa qualidade, de uma classe social inferior e de mau gosto. No entanto, como veremos a seguir, no último tópico deste capítulo, outros paradigmas teóricos surgiram e possibilitaram que o termo brega - e também as poéticas-estéticas que acompanhavam o termo, como o gênero musical brega - pudessem ser observados de outro ângulo.

2.4 OUTRAS PERSPECTIVAS DE VALOR (E FRUIÇÃO) DA MÚSICA BREGA

A lente usada de forma hegemônica nas primeiras rotulações do gênero musical brega, como dito no tópico anterior, era a Teoria da Indústria Cultural e da Cultura de Massas. Alguns jornalistas e críticos, ancorados em suas bases teóricas, prontificaram-se em condenar o movimento como de mau gosto, alienado, deselegante e brega. No entanto, segundo Simon Frith (1998) e Bracket (2016), os gêneros musicais (como outros produtos culturais) se modificam no tempo a partir de suas variações nas formas de escuta, em reconfigurações sociais e teóricas.

Se nem os gêneros nem suas identificações são fixos ou estáveis – se gêneros musicais são diferenciados em termos de estilo musical e grupos demográficos são diferenciados em termos de gosto musical – então a reclassificação perpétua dos textos musicais parece se tornar inevitável (BRACKET, 2016, p. 26)¹³.

No final do século passado, outra perspectiva teórica possibilitou uma dessas reconfigurações em relação à música brega. Pensadores vindos de regiões não hegemônicas

¹³ “If neither genres nor identifications are ever finally fixed or stable - if musical genres are differentiated in terms of music style, and demographic groups are differentiated in terms of musical taste - then the perpetual reclassification of musical texts comes to seem inevitable” (BRACKET, 2016, p. 26). Tradução nossa

política e economicamente (América Latina, Índia e África) ganharam destaque ao proporem abordagens culturais diferentes do referencial teórico até então hegemonicamente utilizado.

Esses pesquisadores, que se organizavam em escolas de pensamento como os Estudos Culturais e os *Subaltern Studies*, passaram a olhar para manifestações culturais periféricas e igualá-las em nível de importância como objetos de estudos às manifestações culturais canônicas historicamente consideradas “cultas”, de “bom gosto” e “eruditas”. Assim, a partir da década de 1990, assuntos tidos como de menor valor como o melodrama latino americano, a relação entre o consumo das classes médias e baixas e a pirataria, além de movimentos musicais periféricos como a Cumbia Villera (Argentina), o Reggaeton (Caribe) e o Funk (Brasil), antes não considerados dignos de estudos (ou ainda não considerados “arte”) pelas suas posições sociais e econômicas, ganham espaço.

A música brega, por exemplo, ganha novas perspectivas que observam sua gênese corporal, emotiva e sensorial como contestação de modelos de sentimentos considerados bons e dignos pela cultura hegemônica (FONTANELLA, 2005; NUNES, [s.d.]). A partir desses estudos, o extravasamento do corpo, a valorização do prazer e o rompimento de fronteiras são valorizados de forma semelhante à estética de contestação e transgressão observada em movimentos hoje canônicos como o Punk e o Rock.

Segundo Pedro Henrique Silva Nunes ([s.d.], p. 156),

É possível pensar em transgressões quando analisamos o bregapop [o ‘brega novo’ de Recife e Belém], já que os padrões da alta cultura não suportam a maneira radicalizada e escancarada com que o sexo é evocado, sendo comumente identificado como uma estética pobre, feia e suja.

Assim como o bregapop, outros gêneros musicais periféricos como o funk putaria¹⁴, o funk proibidão¹⁵, a cumbia villera¹⁶ e, em alguns momentos, o forró eletrônico¹⁷, acionam essa chave de contestação a partir da maneira com que falam de crime, violência, sexo, entre outros assuntos que acabam tendo certa resistência das políticas estatais. Segundo Soares, a música de periferia não cabe na foto de políticas estatais, porque vaza ao controle de uma

¹⁴ Subgênero do funk carioca com letras sexualmente explícitas, uma das principais vertentes, sobretudo a partir da virada do milênio. (FACINA; PALOMBINI, O patrão e a padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro, MANA 23(2): 2017, p. 360).

¹⁵ Subgênero do funk carioca cujas letras se referem à vida no crime, outra das principais vertentes, cujo apogeu se situa na primeira década do milênio. (FACINA; PALOMBINI, O patrão e a padroeira: momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro, MANA 23(2): 2017, p. 361).

¹⁶ É uma espécie de cumbia nascida na Argentina e posteriormente popularizada em outros países da América Latina. A denominação do estilo se deve, entre outras coisas, a suas letras agressivas e vulgares e por seu ligamento à classe baixa (a qual pertencem os habitantes das ‘villas de emergencia’, denominados pejorativamente de villeros, denominação que também se generaliza às pessoas de classe baixa em geral). Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cumbia_villera>. Acesso em: 25 jan. 2018.

¹⁷ Ver mais em JANOTTI JR; SILVA. Nem original, nem cópia: versões musicais entre o *mainstream* e a periferia. RESONANCIAS (SANTIAGO), v. 21, p. 145-162, 2017.

identidade higienizada (2017, p. 34). Essa foi a tônica durante muito tempo em eventos estatais como programações oficiais de carnaval, festas juninas, aniversários de cidades e outras datas festivas do calendário. No entanto, mesmo com certa resistência, algumas instâncias políticas (sejam elas do legislativo ou do executivo) já estão começando a aceitar a discussão ao redor da entrada desses gêneros que nasceram de forma periférica nas programações oficiais de eventos estatais. É o caso, por exemplo, do aumento de artistas do forró eletrônico e do sertanejo universitário em festas juninas tradicionais do Nordeste brasileiro, como em Campina Grande (PB) e Caruaru (PE) em 2017, fato que gerou polêmica entre defensores de uma tradição forrozeira (Xote, Baião e Pé de Serra) e defensores de uma vertente mais cosmopolita do forró¹⁸. Caso também das aparições cada vez maiores de artistas do tecnobrega em programações estatais em Belém do Pará e do funk em programações no Rio de Janeiro; além da lei do brega, que, desde 2017, torna o brega expressão cultural em Pernambuco¹⁹. No entanto, enquanto algumas forças tentam puxar essas expressões culturais periféricas para o centro, para a programação oficial estatal, outras forças tentam deixá-las apartadas das políticas estatais, como é o caso da elaboração da lei federal que tentava criminalizar o funk²⁰, de 2017. Abrimos este parêntese para mostrar como essas forças de apoio e de censura convivem juntas em um terreno problemático de disputa e como os gêneros musicais periféricos já começam essa discussão a partir de um viés estigmatizado.

Voltando às temáticas transgressoras da música brega e de outros gêneros musicais periféricos, outras questões podem ser observadas a partir da óptica de contestação de cânones. É o caso do riso e do humor que, antes tidos como degradantes, passam a ser vistos como uma válvula de escape para as opressões cotidianas. Da mesma forma, o prazer carnal, imediato e intenso, também condenado pelas instituições legitimadoras, é valorizado como expressão cultural. É como se expressões surgidas nas periferias do globo (em países, economias e culturas subalternas) passassem a ser valorizadas como forma de enfrentamento aos ideais eurocêntricos. Ainda segundo Pedro Henrique Silva Nunes,

Poderíamos pensar, então, no caráter sexual de algumas vertentes da nova música brega como uma espécie de resistência, de libertação de uma necessidade elitista de manutenção corporal de acordo com padrões específicos. Novos comportamentos amorais emergem numa reivindicação contra o aprisionamento do corpo. (NUNES, [s.d.], p. 157)

¹⁸ Ver mais em: < <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2017/06/14/forro-x-sertanejo-entenda-o-bate-boca-deste-sao-joao-289634.php> >. Acesso em: 2 mar. 2018.

¹⁹ Ver mais em: < http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/08/21/internas_viver,718738/agora-e-oficial-lei-torna-o-brega-expressao-cultural-de-pernambuco.shtml >. Acesso em: 2 mar. 2018.

²⁰ Ver mais em: < <https://noticias.r7.com/brasil/criminalizacao-do-funk-e-rejeitada-por-comissao-do-senado-20092017> >. Acesso em 02 mar. 2018.

Esse viés sexual e corporal da música brega observado por Nunes é, de fato, importante para pontuarmos novas abordagens e enfrentamentos que essa música consegue articular atualmente. No entanto, não podemos reduzir a música brega (mesmo o bregapop) à temática sexual, nem tratar o sexo de forma romantizada e esquecermos o ponto de vista machista muitas vezes existente nas letras. Como vimos, além da sexualidade, outros temas como o romantismo, a dor da separação, a questão do chifre, as temáticas humorísticas e de duplo sentido e a latinidade são associações importantes para a concepção do brega.

Assim como aconteceu em relação ao sexo, essas outras temáticas também passaram por um processo de reavaliação e foram colocadas em posição de negociações, apropriações e enfrentamentos ao modo hegemônico, possibilitando uma análise mais aberta em relação a canções com questões sexuais. Segundo FRITH (2004, p.19), a escuta da “bad music” pode ser considerada um gesto de embate e de recolocação do *kitsch* como arte. Dessa forma, a assimilação de um estigma tido como de mau gosto (“eu sou brega” ou “eu sou corno”) pode recolocar esse estigma em um embate contra o hegemônico e fazê-lo acessar outro local. É o que acontece, por exemplo, com o artista objeto de pesquisa deste trabalho, Reginaldo Rossi, que, ao se proclamar o “Rei do Brega”, pega o estigma com tudo o que ele pode trazer de “ruim” como a libertinagem, o sentimentalismo e a vadiagem, assimila-o e, com isso, devolve-o aos públicos e o recoloca em discussão. O brega, que era tido como pejorativo, dessa forma, tem a possibilidade de ser visto, agora, a partir de uma forma valorizada política e esteticamente. Segundo Fontanella (2005, p. 31-32), “Brega é a palavra pejorativa que durante décadas foi utilizada para se referir à falta de sofisticação de artistas populares, mas que agora é encarada como um estilo”.

Um fato que nos permite observar a modificação de posição da música brega de uns tempos pra cá é o surgimento de ícones canônicos no movimento. Reginaldo Rossi e seu arquétipo de boêmio, mulherengo, porta-voz dos cornos e com seu bom humor de anti-herói é um personagem que, com o passar do tempo, foi sendo considerado autêntico. Odair José e sua trajetória que, em muitos momentos, tocou o Rock n Roll, além de ter passado a ser visto como um compositor de letras densas e políticas, foi “redescoberto” (também pela academia²¹) e gozou de certo prestígio posterior ao seu sucesso. Outro artista que igualmente passou a ser valorizado e considerado “cool” foi Sidney Magal, valorizado a partir de sua sensualidade latina e como um dançarino romântico e extravagante. Músicas desses artistas

²¹ Ver mais em: DIRENA, Diogo. A resignificação da música de Odair José. Niterói. Universidade Federal Fluminense. Centro de Estudos Gerais. Programa de pós graduação em Comunicação, 2015.

são constantemente encontradas em playlists de DJs que as executam em eventos de escuta coletiva para públicos que não necessariamente eram os públicos consumidores iniciais desses artistas, mostrando uma atualização desses “cânones” da música brega, acessando outros locais que não os de sua origem.

Gesto semelhante acontece por artistas oriundos de outros gêneros historicamente mais valorizados que o brega na forma de releituras e tributos a músicos e músicas bregas (BONFIM, [s.d.]). Na coletânea “Rei Ginaldo Rossi - Um Tributo”²², as músicas de Rossi ganharam versões de artistas consagrados da MPB, como Geraldo Azevedo, Zé Ramalho e Lenine, e do rock pernambucano, como Mundo Livre S/A e Otto. As músicas de Odair José também ganharam releituras de artistas como Paulo Miklos, Fernanda Takai e Zeca Baleiro no álbum tributo “Vou tirar você desse lugar”²³. Gestos como esses, apesar de sugerir que os artistas bregas têm de passar por um crivo ou uma aceitação de artistas que já são considerados canônicos - e de instituições legitimadoras como a MPB ou o Rock, são importantes para mostrar a nova posição que esses artistas estão sendo vistos.

Lydia Barros (2008, p. 13) também identifica essa ampliação e transversalidade que o consumo da música brega ganhou atingindo novos públicos.

...a música brega, (...) apesar de ainda carregar o estigma de artefato cultural de 'mau gosto' - a dramaticidade kitsch do popularesco - é capaz de mobilizar fãs para muito além das fronteiras da periferia. É certo que, como fenômeno cultural de massa, engendrado pela lógica gerencial da indústria fonográfica, o brega amplificou exponencialmente o seu circuito de fruição coletiva, antes restrito aos clubes de periferia e a alguns poucos programas de auditório e emissoras de rádio. (BARROS, 2008, p. 13).

Essa ampliação mostra novamente um ponto que tocamos no tópico anterior, a questão de classe que envolve a música brega. É impossível dissociar o brega de uma questão de classe na sua gênese, pois, como já vimos, o gênero “surge” envolto em características sociais de uma classe pobre. Tanto os artistas, quanto os públicos, os temas das canções, os locais de veiculação, a organização da indústria fonográfica e, finalmente, quanto o trabalho da crítica que muitas vezes valoriza o cânone parecem apontar para um consumo e produção do brega a partir de uma questão de distinção social.

Mas não se pode ignorar que, ao menos no que diz respeito aos eventos musicais que promove, ocorre uma flexibilização de regras do gênero. (...) No ritual coletivo de fruição do brega são estabelecidas novas formas de identificação facilmente acessadas por um público que, necessariamente, não pertence aos estratos sociais subalternos. (BARROS, 2008, p. 13).

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPIGEAQfDDo&list=PL2E38482430946DC9> . Acesso em: 6 jan. 2017.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=orD1bGjmnZ0&t=730s> . Acesso em: 6 jan. 2017.

Essas novas formas de fruição que Barros sugere encontra ecos tanto nas releituras, versões e redescobertas do repertório desses artistas bregas por artistas da MPB, quanto, segundo Thiago Soares (2017, p. 17), a partir de uma fruição “carnavalizada” por parte dos públicos.

O brega chegava à classe média do Recife, que fruía destas expressões de forma carnavalizada, humorística, problemática. Mas, e se pensarmos que o humor e o Carnaval deixam vestígios no corpo e no cotidiano? (SOARES, 2017, p. 17).

Um exemplo hiperbólico que podemos pensar desse consumo carnavalizado e humorístico do brega pode ser a partir de festas (“greias” ou “greas”, no Recife) nas quais as pessoas se vestem/se fantasiam e performatizam modos de “ser brega”, tais como o bloco que sai no carnaval de Recife e Olinda “I love Cafusú”²⁴. Usei o termo “hiperbólico” por acreditar que não é necessária uma fantasia para fruir de maneira carnavalizada a música brega. O simples fato de tocar uma música brega em um ambiente no qual o público está vestido “sem uma fantasia” e esse público consumir a música de maneira humorística (seja tirando sarro, seja interpretando e “sentindo” e assumindo aquela música) já pode ser um exemplo mais sutil dessa situação.

Conforme pontuado por Soares (2017, p. 17), essa fruição é também uma forma problemática de consumo, principalmente por todas as questões que ela envolve relacionadas ao estereótipo, à caricatura, aos problemas do que é risível, do jogo/brincadeira que se coloca entre o “eu” real e o eu “fantasiado” de brega. Mas, como alerta o autor, podemos pensar o humor e a fruição carnavalizada também como políticas, como acionando questões e “deixando vestígios” nas políticas dos corpos, do cotidiano, das relações... Podemos pensar o brega produzindo marcas nas pessoas, mesmo de maneira carnavalizada.

Essa fruição carnavalizada da música brega por camadas sociais mais abastadas pode ser enxergada como espécies de performances. Segundo Born, essas performances sociais que são geradas através de catarses coletivas a partir do uso da voz, gestos, humor e insinuações sexuais e espirituais ambíguas trabalham para reforçar ou reconfigurar as normas sociais e os antagonismos sociais (BORN, 2011, p. 380). Essas contradições poderiam contribuir poderosamente para a natureza da experiência sociomusical, uma vez que ofereceriam um espaço no qual diversas questões são levantadas. Esse espaço, que Born chama de “cena”, é

²⁴ Bloco de carnaval de Olinda, criado em 2004, no qual os trajes usuais dos integrantes são roupas e acessórios exagerados.

importante como uma tentativa de ultrapassar a ideia de que a música (e a cultura) articulam apenas formações de identidades preexistentes (BORN, 2011, p. 381-382).

Então, a fruição da música brega entre classes sociais diferentes, entre locais diferentes, públicos diferentes e diversos, a partir de uma carnavalização ou não dessa fruição, mostra essa nova configuração que a música brega tem passado. Todas essas questões são relevantes para pensarmos esses agenciamentos do brega: noções de pertencimento, jogos livres de fruição da música e do corpo, mediações identitárias entre as comunidades de sentido, relações de afeto e mediações geográficas e políticas.

Outro elemento que os Estudos Culturais, os *Subaltern Studies* e posições teóricas como os Estudos Descoloniais (MIGNOLO, 2006) possibilitam é a valorização de um ponto de vista regional, com suas especificidades históricas, além de suas particularidades geopolíticas e sociais. Enxergando o brega como um movimento oriundo de periferias brasileiras, passa-se a notar suas relações de poder e significação nessas regiões, além de sua proximidade geográfica ou histórica com regiões como a América Latina, África e seus diálogos. As influências de ritmos latinos como o tango, o bolero, a cumbia e a salsa no brega passam a ser valorizadas como instrumentos de autenticidade. A união deles com ritmos folclóricos como o carimbó e a guitarrada, como acontece no Pará, gera um novo olhar a respeito das raízes e da construção de identidades.

Além de novas perspectivas para se observar movimentos culturais periféricos como as já citadas, uma nova forma de perceber o gosto também contribui na recolocação do brega em questão. Trata-se da Pragmática do Gosto (HENNION, 2011), que traz outras questões que a abordagem sociológica do gosto não considera. A pragmática do gosto atenta para o perigo de uma abordagem sociológica cair na armadilha de considerar o gosto como um jogo social passivo no qual as práticas são reduzidas a seus determinantes sociais ocultos. Segundo Hennion, nesta lógica (a da sociologia do gosto), os gostos podem ser improdutivos: seus objetos podem não passar de signos arbitrários e os sujeitos apenas reproduzirem a hierarquia das posições sociais. A teoria de Hennion, por outro lado, percebe o gosto como uma atividade reflexiva realizada no momento presente, com suas características criativas de percepção em relação ao novo, ao prazer e ao desprazer, realizadas no e só possibilitadas pelo encontro. Dessa forma, passa-se o foco das disciplinas da música a uma interrogação centrada na escuta, no momento e nos efeitos de presença de quem degusta a música, um movimento semelhante ao proposto por Rancière quando fala sobre o regime estético. Conforme Hennion,

Trata-se de restabelecer a natureza performativa da atividade do gosto ao invés de fazer dela uma constatação. A música sai sempre transformada de

todo contato com seu público pois depende inevitavelmente de sua escuta. Degustar não significa ler passivamente. Degustar é uma performance: é algo que age, que engaja, que transforma, que faz sentir. (HENNION, 2011, p. 260)

Dessa forma, a música brega, que a partir da óptica sociológica do gosto era vista de forma determinista e pejorativa como sinônimo de pobreza (financeira ou cultural), ganha a possibilidade de ser reclassificada a partir de novas escutas, de novas experiências pautadas pelo encontro entre canção, artistas e público. Com base nessa nova possibilidade de fruição, passa-se a observar não apenas o olhar e a escuta que fazem as obras (como na perspectiva dada de jornalistas e críticos musicais), mas também as obras simultaneamente fazendo os olhares e as escutas que se lançam sobre elas. O brega deixa de ser indiscutivelmente, resumidamente e obviamente “ruim”, podendo, inclusive, ser considerado “cult”.

Com essa nova possibilidade de leitura da estética e da música brega, a partir de uma chave positiva como sinônimo de autenticidade, são criados personagens canônicos no movimento. Nomes que foram sucessos comerciais, como Odair José; pioneiros em uma estética boierística, como Waldick Soriano; e ícones de uma vertente mais romântica latina, como Sidney Magal, tornam-se figuras emblemáticas e passam a ser apreciados em tempos e espaços diferentes dos quais eles se construíram. No entanto, usamos essa retransa somente para contextualizar nosso objeto de pesquisa nos capítulos que se seguem. Não devemos e não queremos reduzir essa valorização somente aos artistas canônicos do movimento. Novas formas cosmopolitas da música brega recifense e do funk carioca e paulista têm sido observadas de forma valorizada a partir de desconstruções da MPB como cânone da música brasileira, como foi falado logo acima, neste mesmo tópico.

Partindo dessa possibilidade evocamos, nos capítulos que se seguem, o objeto deste trabalho: uma das figuras mais características da música e estética brega: o artista Reginaldo Rossi.

3 A CONSTRUÇÃO DE UM PERSONAGEM: IDENTIDADE, DRAMATIZAÇÃO E PERFORMANCE

A fim de chegarmos mais próximo do objeto de estudo deste trabalho, pretendemos, neste capítulo, traçar discussões teóricas a respeito da construção do personagem, entendendo os acionamentos que este traz para os momentos em que ele está em interação com seus públicos. Iniciaremos o capítulo fazendo uma discussão a respeito da ideia de identidade, que circunda vários tipos de associações, tais como os processos de subjetivação, as organizações de sujeitos em comunidades de afinidades e afetos, além dos trânsitos entre as identidades em sujeitos cotidianos e personagens midiáticos. Nortearão essa discussão ideias de Bhabha (1998), Goffman (2002), Hall (2006) Nikolas (2001), Canclini (2008), Born (2011), Bracket (2016) e Butler (2015).

No segundo momento, atentar-nos-emos às formas de demonstração das subjetividades a partir da ideia de dramatização e ficcionalização do eu. Nesse ponto, pretendemos começar a identificar os trânsitos entre uma dramatização/ teatralização/ encenação de identidades ou papéis sociais existentes na construção de sujeitos cotidianos e uma dramatização e ficcionalização de subjetividades e acionamentos na construção de personagens midiáticos. Noções de ficção e mimese, teatralidade, roteiro, além da metáfora da teatralização da vida cotidiana serão fundamentais para esse momento a partir de visadas de teóricos como Rancière (2005, 2010a, 2011), Soares (2017), Goffman (2002) e Taylor (2013).

Em seguida, acionaremos um dos principais conceitos deste trabalho, a ideia de performance. Desenvolveremos esse conceito a partir do ponto de vista de teóricos como Zumthor (2000), Carlson (2010), Taylor (2013), Gumbrecht (2010), além de Féral (2009) e Mostaço (2009), para pensarmos o momento de fato da execução de uma performance acionando subjetividades e afetos.

3.1 IDENTIDADE

A busca pela identidade – seja para a identificação de nossas origens (de onde vim, como cheguei até aqui, quem são meus ascendentes, quem eu sou a partir de quem eu deveria ser), seja para a demonstração de nossas escolhas e proximidades (com quem eu me relaciono, que crença eu sigo, como eu enxergo minha identidade de gênero, com quem eu faço sexo, que músicas eu gosto de escutar, como eu levo a vida) – é uma questão que ganha força a

partir da modernidade e, então, tangencia vários indivíduos e seus agenciamentos, como organizações e culturas do mundo. A construção de um sujeito cotidiano é tema recorrente em diferentes disciplinas científicas, como a psicologia, a sociologia, a antropologia e a filosofia. No campo da comunicação, essa discussão também ganha ecos a partir das relações cotidianas entre sujeitos e suas interações sociais, além de uma questão muito cara para este trabalho: a construção de sujeitos (ou personagens) midiáticos e, principalmente, os atravessamentos entre esses sujeitos cotidianos e os personagens midiáticos. Portanto, este capítulo trará um percurso sobre a construção de identidades em sujeitos cotidianos, traçando paralelos possíveis que nos ajudarão a entender a construção de personagens midiáticos como o objeto deste trabalho, Reginaldo Rossi.

Como dito logo acima, a questão da identidade ganha grande atenção a partir da modernidade. Motivada por modificações de cunho social e individuais surgidas com a reforma protestante, o renascentismo, as revoluções científicas e o iluminismo, a organização de sujeitos e coletividades passa a ser uma questão amplamente discutida. As identidades no mundo moderno, segundo Homi Bhabha (1998, p. 19), serviam como orientações básicas para a identificação das pessoas de acordo com sua raça, gênero, geração, localização geopolítica, orientação sexual. Para Erving Goffman, essa orientação básica era necessária pois

Um sistema de parentesco descritivo, que dá a cada pessoa um único lugar, pode funcionar em comunidades muito pequenas, mas quando o número de pessoas aumenta, a segmentação em clãs torna-se necessária, como meio de estabelecer um sistema de identificações e tratamentos menos complicado. (GOFFMAN, p. 33, 2002)

Logo, a partir das modificações sociais que o mundo ocidental vive junto da modernidade, culminando em organizações sociais e comunidades mais complexas, a segmentação de pessoas em ‘clãs’, conforme o autor, “torna-se necessária, como meio de estabelecer um sistema de identificações e tratamentos menos complicado” (p. 33, 2002). A identificação desses sujeitos passa então a ser organizada de forma que é possível localizá-los no mundo e nesta sociedade complexa: a partir de noções de raça, gênero, geração, localização geopolítica, orientação sexual (BHABHA, 1998, p. 19).

No entanto, consoante Stuart Hall (2006) e Rose Nikolas (2001), a imagem de identidade desse sujeito bem localizado – seja dentro das estruturas sociais complexas, seja dentro de si próprio –, estável, unificado, individualizado e interiorizado tem sido abalada. Para Hall,

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um

sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Essa “crise da identidade” estaria fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade – que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais –, fazendo culminar em um deslocamento ou descentramento do sujeito e de seus lugares no mundo social e cultural, possibilitando-os assumirem não mais uma única, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas (HALL, 2006, p. 9-12). Mas que tipo de mudanças estruturais estariam acontecendo que abalariam essa noção de identidade até então satisfatória? Segundo o mesmo autor, esse processo é constituído de duas etapas. A primeira modificação diz respeito de uma mudança ocorrida na concepção de identidade e sujeito do iluminismo para uma concepção sociológica. A segunda de um abalo da concepção sociológica. Observaremos primeiro o abalo na concepção iluminista e a noção da perspectiva sociológica.

Na concepção iluminista, o sujeito era visto como um indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e ação. O centro das questões estava sempre baseado nesse “eu” sólido, senhor de si. O centro essencial desse “eu” era a identidade de uma pessoa (HALL, 2006, p. 10-11). Essa concepção foi possibilitada por um contexto no qual despontaram, de forma resumida, a 1) reforma protestante, com a independência da consciência individual em relação às instituições religiosas; 2) o humanismo renascentista, que colocou o sujeito no centro do universo; 3) as revoluções científicas, que conferiram ao sujeito a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da natureza; e 4) o iluminismo, centrado na imagem do homem racional, científico e libertado do dogma (HALL, 2006, p. 26).

O início do descentramento desse sujeito construído ao redor do “eu” se dá, conforme Hall, na mudança dessa concepção iluminista para uma concepção sociológica. À medida que as sociedades vão se tornando mais complexas, na modernidade (principalmente a partir das revoluções industriais), elas adquirem uma forma mais coletiva e menos individual. A noção desse sujeito sociológico refletia a consciência de que aquele núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas, coletividades e culturas dos espaços que ele habitava. De acordo com essa visão, a identidade seria formada na interação entre o eu e a sociedade, e preenche o espaço entre o interior e o exterior a partir do mundo privado e do mundo público, costurando o sujeito à estrutura e o definindo e

localizando no interior dessas formações sustentadoras da sociedade moderna (HALL, 2006, p. 11-12).

Essa forma coletiva de identificação pode ser pensada a partir da ideia de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005, 2010a, 2011), já discutida aqui, no capítulo anterior. Um coletivo, então, poderia participar de uma comunidade ao partilhar ideias, sentimentos e pertenças. Os termos “comunidade simbólica” e “comunidade imaginada” são termos lembrados por Hall (2006, p. 48-51) por possibilitarem gerar sentimentos de identidade e lealdade no interior delas a partir de memórias do passado, do desejo de viver em conjunto e da perpetuação da herança (2006, p. 58). O principal exemplo dessa forma coletiva de organização ao redor de comunidades simbólicas e imaginadas na modernidade é, talvez, a ideia de identidade nacional, de uma nação (HALL, 2006; CANCLINI, 2008), na qual surgiriam identidades territoriais, monolinguísticas, com símbolos compartilhados, como religião e etnia.

Mas, ainda assim, essa concepção sociológica enxergava tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitavam de forma estabilizada. Essa “crise da identidade” então seria composta de uma nova etapa, de uma segunda modificação de perspectiva, que abalaria as bases dessa concepção sociológica. Segundo Hall (2006, p. 9), um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX e causando o “descentramento final” do sujeito cartesiano do iluminismo. Essa nova mudança estaria baseada em cinco grandes avanços na teoria social ocorridos durante o último século: 1) o marxismo, que deslocava qualquer noção de agência individual ao colocar as relações sociais (modos de produção e exploração das forças de trabalho) no centro do seu sistema teórico; 2) a descoberta do inconsciente por Freud, uma teoria que diz que nossas identificações e desejos são formados com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma lógica muito diferente daquela da razão do sujeito do iluminismo; 3) os estudos sobre a linguagem, que vão defender que a língua é um sistema social – cuja imensa gama de significados estão embutidos em nossos sistemas culturais – e não individual; 4) a teoria do poder disciplinar proposta por Foucault, que estaria preocupada em primeiro lugar com a regulação, a vigilância, o controle e o governo de populações inteiras e, em segundo lugar, com esse controle e suas influências nos indivíduos e seus corpos; e 5) o feminismo, que, em primeiro lugar, junto com outros movimentos sociais como os movimentos estudantis, contraculturais, antibelicistas, antirracistas e pelos direitos LGBTQs, refletiam o enfraquecimento das organizações políticas de massa, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais e, em segundo lugar, junto com as

teorias ‘*queer*’²⁵, abriu para a contestação política novas arenas de vida social como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico e sua divisão, politizando as subjetividades, identidades e os processos de identificação (HALL, 2006, p. 34-44).

Essas mudanças culminariam na multiplicação de sistemas de significação e representação, fazendo os sujeitos serem confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13). Esse processo produz, então, o que Hall (2006, p. 12) chama de ‘sujeito pós-moderno’, um sujeito que não teria uma identidade fixa mas, ao contrário, suas identidades seriam ‘celebrações móveis’: formadas e transformadas continuamente a partir de relações e sistemas culturais que nos atravessam. No lugar da ideia de profundidade do eu, proliferam novas imagens de subjetividade, como socialmente construída, como dialógica, como inscrita na superfície do corpo, como espacializada, descentrada, múltipla, nômade, como o resultado de práticas episódicas de autoexposição, em locais e épocas particulares (NIKOLAS, 2001, p. 137). No lugar da dimensão da profundidade do eu/me/mim, pautadas por noções de integridade e unidade, deparamo-nos com uma dimensão de duplicação, uma espacialização do sujeito (BHABHA, 1998, p. 82-84).

Em termos muito abstratos, essa solução pode ser caracterizada como uma mudança de um estilo de representação do mundo em espelho (no qual cada conceito ou elemento de conhecimento supostamente correspondia a um único fenômeno) para um estilo no qual cada fenômeno seria identificado por meio de uma narrativa. (GUMBRECHT, 2010, p.63).

A partir desse descentramento, o sujeito fechado em si do iluminismo e coeso e estruturado das teorias sociológicas experimenta ocupar novos lugares no mundo, novos lugares cambiantes e instáveis, novos lugares que podem ser ocupados de forma dupla, simultânea e paradoxal, os quais Bhabha chama de “lugares de fronteira” (1998, p. 24) ou ainda “entrelugares” (1998, p. 20), deixando o sujeito deslocado e em um ambiente difícil de situar-se (BHABHA, p. 100).

Conforme Bhabha, “esses 'entrelugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de

²⁵ “*Queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. (...) Esse termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização - venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade (...). A política *queer* está estreitamente articulada à produção de um grupo de intelectuais que, ao redor dos anos 90, passa a utilizar esse termo para descrever seu trabalho e sua perspectiva teórica”. (LOURO, 2004, p. 38-39).

identidade...” (1998, p.20). Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens se relaciona, cotidianamente, com muitas culturas, a identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional, tornando-se poliglota, multiétnica, migrante e híbrida, feita com elementos mesclados de várias culturas (CANCLINI, 2008, p. 131). Rincón (2016) vai realizar na metáfora da bastardização da filiação uma comparação entre nossa cultura nacional e as várias outras culturas que nos atravessam a partir de um mundo globalizado e midiático. Para ele, somos filhos “bastardos” de uma única mãe, que seria nossa cultura nacional - de significação e localização. Mas seríamos filhos também de vários pais, dos quais, às vezes, nem nos damos conta como, por exemplo, a Televisa (México), a Globo (Brasil), Hollywood (EUA), além dos incas, maias e astecas, entre outros (2016, p. 37-38). Dessa herança, sai este filho bastardo. Para assumir as culturas *cool* (coolturas) fluidas e móveis do pop, o *mainstream*, o *light*, o *new wage*, o *reality* e o *celebrity* (RINCÓN, 2016, p. 33).

O fato de não sermos enxergados mais a partir de uma única cultura materna redefine nosso senso de pertencimento e identidade, que passa a ser organizado cada vez menos por lealdades locais e nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais ou desterritorializadas (CANCLINI, 2008, p. 46). Portanto, as comunidades imaginadas e simbólicas que existiram ao redor da cultura nacional na modernidade vão ser, segundo Canclini, reorganizadas ao redor de outros afetos. Um dos tantos exemplos que podemos destacar e que é de suma importância para este trabalho são as comunidades musicais (BORN, 2011; BRACKET, 2016), organizadas em torno, principalmente, de cenas musicais e gêneros musicais, como a música brega, conforme discutimos mais detidamente no capítulo anterior.

A questão das identidades, então, pode ser vista a partir não mais da ideia centrada de localidade do eu em relação a um mundo, mas, como sugere Bhabha, a partir de “estratégias de subjetivação”. Falar em “estratégias de subjetivação” significa falarmos de agenciamentos, proximidades, afetos e forças vindas de diferentes lugares que nos atravessam e nos afetam sem necessariamente postularem algo sobre nossas identidades, nem deixarem essas identidades fechadas e acabadas. Conforme Nikolas,

(...) vetores, forças e interconexões subjetivam o ser humano, ao nos reunir - em um agenciamento - com partes, forças, movimentos, afetos de outros humanos, animais, objetos, espaços e lugares. É nesses agenciamentos que são produzidos os efeitos de sujeito, efeitos do fato de sermos reunidos em um agenciamento. A subjetivação é, assim, o nome que se pode dar aos efeitos da composição e da recomposição de forças, práticas e relações que tentam transformar - ou operam para transformar - o ser humano em variadas formas de sujeito. (NIKOLAS, 2001, p. 139).

Essa forma de enxergar os sujeitos, a partir de subjetivações e agenciamentos, para ela, não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais eles são associados (2001, p. 141). Ao invés de olharmos para o corpo como um envelope, enxergamos, através dos agenciamentos, ligações estabelecidas entre os sujeitos, superfícies, forças e energias particulares. O corpo, de acordo com a mesma autora, não é uma totalidade orgânica capaz de expressar globalmente a subjetividade, mas um agenciamento de órgãos, processos, prazeres, paixões, atividades e comportamentos ligados por tênues linhas e imprevisíveis redes a outros elementos, segmentos e agenciamentos (2001, p. 156).

Além dos termos “agenciamentos” e “práticas de subjetivações”, Nikolas ainda lembra de outros dois conceitos que se relacionam a essas novas formas de pensar a identidade de forma fluida: a “performatividade” e a “inscrição”. A “performatividade”, isto é, atores sociais assumindo padrões regulados de comportamento apropriado (TAYLOR, 2013, p. 62), para ela, é um termo que não supõe um sujeito essencial ou pré-dado situado por trás de suas ações, uma vez que é constituída pelas próprias expressões que se supõe ser seus resultados. Essa noção seria baseada nos atos performativos, que fazem nascer ou colocam em questão aquilo que nomeiam (NIKOLAS, 2001, p. 147). Dessa forma, a performatividade pode ser entendida como uma prática de subjetivação que é realizada no ato de sua ação, mas sem excluir a relação com os padrões de comportamento regulados, não deixando as noções de identidades fechadas e acabadas, mas agenciando rastros de identidade a partir do momento que são evocados certos atos ou convenções, sejam elas linguísticas ou não. Os conceitos de performatividade e performativo serão discutidos de forma mais profunda no terceiro tópico deste capítulo, relacionado ao conceito de “performance”.

“Inscrição” também é um termo lembrado por Nikolas para acionar ideias de identidades fluidas. Segundo a autora, esse conceito é usado a partir da relação entre duas retransmissões: a primeira, que percebe as inscrições como marcas e gravações em corpos e superfícies, acionando ideias, emoções e sensibilidades variantes; e a segunda, percebendo o traçado de textos pedagógicos, jurídicos, médicos, econômicos, de leis e morais a fim de entalhar um sujeito social como tal (2001, p. 148) – semelhante à ideia do “poder disciplinar”, de Foucault – inscrevendo e atuando também sobre esses corpos e subjetividades, gerando forças sobre esses sujeitos.

Assim, essas novas estratégias de subjetivação, que agenciam novas ideias de identidades mais fluidas, móveis e efêmeras contribuem com uma concepção mais aberta dos sujeitos, voltada para a relação entre sujeitos e agenciamentos, sujeitos e inscrições...

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu'. (HALL, 2006, p. 13)

Segundo esse posicionamento de Hall, um dos fatores que contribui para que tenhamos uma visão fechada do “eu” é o seu uso a partir da linguagem. Uma “narrativa do eu”, consoante ele, seria então um ponto de conforto possível para localizarmos espacialmente esse sujeito e essa identidade unificada ao redor dessa noção individual, criando as condições para pensarmos no sujeito de maneira definitiva. Nikolas também nos atenta para esse uso do “eu” como sujeito de enunciação e sua consequente individuação a partir da linguagem:

O eu, como sujeito de enunciação, forma um *locus* de subjetivação, criando uma ‘posição de sujeito’, um lugar no interior do qual um sujeito pode surgir. É através da linguagem (...) que os humanos se constituem a si próprios como sujeitos, porque é apenas a linguagem que pode estabelecer a capacidade de a pessoa se colocar como um sujeito (NIKOLAS, 2001, p. 142).

A linguagem, então, a partir desses pontos de vista, condiciona a localização de um indivíduo a um lugar específico. E essa localização, segundo Nikolas (2001, p. 145), só seria possibilitada a partir de uma prisão do sujeito no interior do que se pode pensar como um texto, uma enunciação do indivíduo solitário. No entanto, para a autora, esse mesmo fechamento que a linguagem proporciona ao sujeito pode ser (re)aberto a partir da própria linguagem.

O lugar do sujeito é um lugar que tem que ser constantemente reaberto, pois não existe qualquer sujeito por detrás do ‘eu’ que é posicionado e capacitado para se identificar a si mesmo naquele espaço discursivo: o sujeito tem que ser reconstituído em cada momento discursivo de enunciação (COWARD & ELLIS, 1977, p. 133 apud NIKOLAS, 2001, p. 142).

A linguagem, nesse sentido, tem papel fundamental nos processos de subjetivação. Da mesma forma que uma enunciação pode criar um *locus* e posicionar o sujeito em um ambiente fechado, pode permitir que esse sujeito se rearranje e encontre outros locais e agenciamentos possíveis, retirando o indivíduo de um posicionamento individual e deixando-o sempre passível a recolocações e reinscrições.

A linguagem, aqui, é entendida como um complexo de narrativas do eu que nossa cultura torna disponível e que os indivíduos utilizam para dar conta de eventos em suas próprias vidas, para dar a si mesmos uma identidade no interior de uma estória particular, para atribuir significado à sua própria conduta. A subjetividade e as crenças sobre os atributos do eu, dos sentimentos, das intenções, são entendidas aqui como propriedades não de

mecanismos mentais, mas de conversas, de gramáticas de fala. (NIKOLAS, 2011, p. 144).

No entanto, a subjetivação nunca pode ser uma operação puramente linguística. Uma vez que a linguagem surge de um regime de signos que está sempre ligado a outros agenciamentos e organizações sociais, os processos de subjetivação – mesmo tendo grande influência da linguagem, das enunciações e dos textos – nunca começam e terminam puramente na gramática. Ele está sempre enredado e cercado de significações outras que surgem nos mundos sociais, nos afetos, nos gostos e que são agenciados, entre outras coisas, a partir da linguagem. Assim, as relações entre os signos – e, conseqüentemente, entre palavras e narrativas – estão sempre reunidas no interior de outras relações (NIKOLAS, 2001, p. 144).

Judith Butler também nos alerta para a importância da linguagem nos processos de subjetivação e, assim como Nikolas, pensa a linguagem a partir de um ponto de vista transitório da identidade do sujeito.

Desse modo, o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente. Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo da minha vida. Essa ‘interrupção’ recusa a ideia de que o relato que dou é fundamentado apenas em mim, pois as estruturas indiferentes que permitem meu viver pertencem a uma sociabilidade que me excede. (BUTLER, 2015, [p. 27]).

Esse caráter transitório de subjetivação pode ser observado pelo viés de Butler a partir de duas formas que são partes do mesmo todo: a primeira, sob a óptica da linguagem; e a segunda, sob a óptica da fundamentação do relato em uma alteridade:

Contar a história de si mesmo (...) é uma ação voltada para o outro, bem como uma ação que exige um outro, na qual um outro se pressupõe. O outro, portanto, está dentro da minha ação de contar; não se trata apenas de uma questão de transmitir informação para um outro que está ali, mais além de mim, querendo saber. Ao contrário, o ato de contar realiza uma ação que pressupõe um outro, postula e elabora o outro, é dada ao outro ou em virtude do outro, antes do fornecimento de qualquer informação. (BUTLER, 2015, [p.54])

Para Butler (2015), os momentos que somos convocados a dizer quem somos, de onde viemos e quais nossas crenças é no momento de encontro com o outro, em uma “cena de interpelação”, na qual somos instigados a dizer informações sobre nós mesmos motivadas por uma interpelação desse outro. É a partir do outro (explícito ou implícito), então, que podemos nos basear e criar um ponto de comparação. É a partir do outro que podemos descobrir uma crença divergente ou celebrar um gosto compartilhado. A partir de um encontro com um outro podemos dizer o que somos e o que não somos com base em narrativas – as autonarrativas –

que criamos sobre nosso eu, sobre nossa história, nossos gostos e nossas relações. Sem esse encontro, sem essa interpelação, perde-se o sentido de construir uma narrativa identitária de um sujeito. Segundo Cavarero (apud BUTLER, 2015),

Eu não sou, por assim dizer, um sujeito interior, fechado em mim mesmo, que põe questões apenas para si mesmo. Eu existo em um sentido importante para o tu e em virtude do tu. Se perco as condições de interpelação é porque não tenho um tu a quem interpelar, e assim também perco eu mesma. Só se pode contar uma autobiografia para o outro, e só se pode fazer referência a um eu em relação a um tu: sem o tu, minha própria narrativa torna-se impossível. (CAVARERO apud BUTLER, 2015, [p. 24])

De acordo com Bhabha, “existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*. É uma demanda que se estende em direção a um objeto externo” (1998, p. 76). Dessa forma, poderiam haver muitos eus diferentes tantos fossem os outros diferentes que esse eu encontrasse. Em cada situação, em cada tempo, em cada espaço, em cada relação social, em cada momento diferente, o mesmo eu poderia se sentir e se mostrar de diferentes formas de acordo com os diferentes eus a quem nos dirigimos.

A identidade, dinamizada por esse processo, não será apenas uma narrativa ritualizada, a repetição monótona pretendida pelos fundamentalismos. Ao se tornar um relato que construímos com os outros, a identidade torna-se também uma co-produção (CANCLINI, 2008, p.136)

É a partir de um outro que é possível, então, criarmos narrativas que falem sobre nós mesmos. A partir de uma interpelação (explícita ou implícita) de “quem és tu?”, cria-se uma situação em que se faz necessária uma resposta em forma de narrativa, uma narrativa de si mesmo, uma autonarrativa. Conforme Rincón (2016, p. 42), por necessidade cultural e política, (...) a criação midiática tem a ver com essa necessidade social de criar imagens de nós mesmos, inventar a memória de nossa história e buscar metáforas imaginativas sobre o que queremos ser.

A partir do encontro com o outro é que conseguimos falar de nós através dessas autonarrativas que, para Nikolas, 1) são estórias sobre os eus culturalmente fornecidas; 2) são construções sociais sofrendo alteração contínua à medida que a interação avança; 3) é um implemento linguístico construído pelas pessoas em relações para sustentar, reforçar ou impedir uma diversidade de ações; e 4) são sistemas simbólicos utilizados para propósitos sociais tais como justificação, crítica e solidificação social (Nikolas, 2001, p. 146).

Esses conceitos de autonarrativa e a noção da alteridade na construção de identidades serão utilizados na análise do nosso objeto de estudo, uma vez que nos ajudam a pensar a performance de Reginaldo Rossi. A criação de posições de sujeito a partir das autonarrativas, e elas criadas de formas e versões diferentes a partir dos outros com quem o interlocutor fala,

ajuda-nos a pensar a criação do personagem de Reginaldo Rossi em relação às suas diferentes audiências. Suas histórias sobre si mesmo criarão esse *locus* de sujeito, essa ideia de identidade no nosso objeto de estudo. Portanto, iremos observar (mais detidamente no próximo capítulo) que tipos de identidades e/ou personalidades esse sujeito e/ou personagem Reginaldo Rossi vai criar nas suas performances, principalmente a partir das suas autonarrativas.

No entanto, essa forma de falar de si, que hoje aparece de maneira tão inevitável nas novas relações que se configuram, não era uma prática bem-aceita pelos modos de organização social burguesa há algum tempo atrás. Não era de bom tom, segundo tais normas sociais, escrever, por exemplo, um livro de memórias ou uma biografia acerca de si mesmo. Contar, em primeira pessoa, sobre um eu triunfante era um atentado ao recato, considerado uma prática de mau gosto e falta de decoro. Um cidadão distinto não deveria ter atitudes emocionais, exageradas ou afetadas que manchassem seu domínio da razão e sua naturalidade (SIBÍLIA, 2015, p. 355).

Essa forma de enxergar as autonarrativas passou por um processo de modificação ao longo dos anos. A carga pejorativa que existia no falar de si foi se desfazendo com a explosão de uma cultura midiática. Os relatos da vida cotidiana passaram a ocupar telas de TV, computadores e celulares, a partir de compartilhamentos públicos das autoimagens (selfies), das opiniões pessoais publicadas em redes sociais e das individualidades exibidas em reality-shows. As autonarrativas seriam então uma forma de se mostrar quem é e quem gostaria de ser. Falar de si, criar histórias biográficas, anedotas e fantasias seriam formas de falar sobre suas relações e gostos, sobre questões ambíguas acerca de pertencimento. Narrar a si mesmo é vivenciar de forma oral e prática as questões que envolvem o sujeito, tanto cotidiano quanto midiático.

Com a cultura midiática, então, a construção do sujeito e das identidades reforçaria ainda mais a saída do âmbito individual e seria pautada pela relação do indivíduo com o outro e sua posição referente a outros “outros” no mundo. Essa nova forma de observar a identidade seria voltada para as formas de se relacionar, posicionar-se e se mostrar em relação a outras pessoas.

O cidadão se converteu em um *ethos*, um estilo de vida em democracia; o protagonista móvel, flexível e criativo que produz a partir de si mesmo novas redes de solidariedade e formas de coletivo, e que reinventa a política assumindo os posicionamentos de classe, gênero, tradição, sexualidade, raça. (RINCÓN, 2016, p. 39).

No entanto, essa concepção mais aberta das identidades, a partir dos processos de subjetivação e dos agenciamentos múltiplos com os quais os sujeitos podem se deparar, pode deixar desconfiadas algumas pessoas simpáticas às concepções iluministas e sociológicas de identidade. Um dos principais argumentos é que as novas formas de subjetivação reconfiguram a equação entre vida pessoal e vida pública, valorizando a autoexibição e formas performáticas de demonstrações do eu. Esse rearranjo colocaria em pauta, em primeiro lugar, questões que seriam pensadas a partir de matrizes como “verdade x mentira” ou “realidade x falsidade” na formação dessas novas formas de subjetivação; e, em segundo lugar, pautaria também outro binarismo referente a modos de subjetivação de sujeitos cotidianos e, por outro lado, personagens midiáticos.

Todavia, gostaríamos de pensar aqui no trânsito entre essas duas possibilidades de subjetivação que muitas vezes é vista de forma polarizada. Com as modificações contextuais que têm ocorrido nas formas de se enxergar a identidade, diminuiu-se a distância desses polos, fazendo tanto o sujeito cotidiano se aproximar de uma forma midiaticizada de subjetivação, quanto borrou ainda mais as fronteiras entre público e privado nos agenciamentos de personagens midiáticos como o objeto deste nosso trabalho: a pessoa/artista/personagem Reginaldo Rossi.

O movimento feito aqui sugere não uma verificação das identidades a partir da chave “verdade” x “mentira”, mas novas formas de leitura como, por exemplo, “coerência” e “incoerência” de atitudes, discursos e imagens. Para Nikolas,

Não se trata de uma questão sobre o que uma palavra, uma sentença, uma estória ou um livro ‘quer dizer’ ou o que ‘significa’, mas, antes, sobre ‘com o que ele funciona, em conexão com o que faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua [multiplicidade]. Mas significa sugerir que essas análises são mais instrutivas quando se focalizam não no que a linguagem significa, mas no que ela faz: que componentes de pensamento ela coloca em conexão, que vínculos ela desqualifica, o que capacita os humanos a imaginar, a diagramar, a fantasiar uma determinada existência, a se reunirem em um agenciamento. (NIKOLAS, 2001, p. 149).

Uma forma mais rica e produtiva de olhar para esses processos de subjetivação seria, desse modo, a partir dos agenciamentos que essas imagens e discursos produzem, os afetos que criam, as questões e problemáticas que acionam. E aqui é sempre importante não perdemos de vista, mesmo que neste capítulo mais conceitual, nosso objeto de pesquisa. Temos de pensar nessa perspectiva que estamos assumindo de acordo com as performances de Reginaldo Rossi, que agenciariam subjetividades desse personagem. Portanto, gostaríamos de pensar, a partir das noções de autonarrativa, não em práticas de subjetivação verdadeiras ou

falsas, mas em práticas de subjetivação coerentes ou incoerentes que são acionadas e agenciadas por um personagem e no que elas fazem: o que elas agenciam, como elas trabalham, o que elas nos fazem imaginar e fantasiar.

A mudança de foco da identidade do que se é para o que ela faz, o que ela agencia, o que ela proporciona é uma ideia semelhante às noções de performance como sendo uma prática que faz algo, que muda algo. Essa noção será mais bem trabalhada logo mais neste trabalho. Um olhar que direciona só para descobrir o que “é ou não é” uma coisa, o que “significa” aquilo ou o que “quer dizer” faria empobrecer os processos de subjetivação, principalmente de personagens como o que estamos estudando. De acordo com Butler,

Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final ou definitivamente, quem é, é importante não esperar nunca uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver. (BUTLER, 2015, [p. 33]).

Uma alternativa criativa, para ela, é “deixar o outro viver” a partir das aberturas dessas narrativas, que são sempre retornadas, ressignificadas e ruminadas de acordo com diversas situações. Além das narrativas, Bhabha sugere também a ideia de uma “imagem” momentânea e que igualmente seria passível de abertura nesse processo de subjetivação desses sujeitos:

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora - é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem (...). A identificação, como inferimos dos exemplos precedentes, é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do outro de onde ela vem. (BHABHA, 1998, p. 76-77).

Portanto, as identidades desse sujeito “pós-moderno” seriam pautadas nessas diferentes imagens possíveis do eu, criadas a partir dessas diferentes narrativas possíveis do eu, possibilitadas, cada uma delas, a partir de uma circunstância diferente, de motivações diferentes, públicos diferentes, a partir de afetos e sensibilidades diferentes. Possibilitadas, cada uma dessas narrativas, a partir de diferentes outros que se mostram e se materializam nessas relações com os eus e que fazem surgir, a partir da linguagem, múltiplas imagens possíveis de identidades. Cada uma dessas imagens de identidade que surgem seriam válidas para pensarmos os processos que elas acionam e as marcas que elas deixam, ao invés de pensarmos apenas como discursos “verdadeiros” ou “falsos” de identidades, subjetivações e pertencimentos.

Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e (...) deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência. (BHABHA, 1998, p. 83).

Partindo desses agenciamentos, podemos passar a pensar essas identidades exógenas e apreciáveis dialogando com uma forma de identificação na qual não caberia mais no binarismo “verdade x mentira”, típica de uma visão essencialista e estável, mas uma identidade que se preocupa com a inserção de marcas e elementos na relação entre sujeitos, artistas e audiências. A identidade, vista a partir deste viés, o do encontro e das interações entre sujeitos e situações diferentes e divergentes, permite uma nova forma de observar as relações pessoais: a partir da ficção, mimese e das narrativas, da dramaticidade, da trama e das performances, conceitos importantes para a continuidade deste trabalho.

3.2 DRAMATIZAÇÃO

A perspectiva empregada neste tópico surge, em primeiro lugar, da necessidade de desdobramento de uma questão problemática que aparece no final do tópico anterior: a localização das formas de subjetivação e identidades a partir do binarismo “verdade x mentira”. Desse modo, trabalharemos, neste tópico, noções que atravessam e nos fazem pensar essa questão desde outros pontos de vista como, por exemplo, os conceitos de “ficção” e “mimese”. Discutiremos também as ideias – e, principalmente, as metáforas – sobre teatralização, encenação e dramaticidade como formas de sair de outro binarismo: a questão das práticas de subjetivação que seriam configuradas, por um lado, a partir dos sujeitos cotidianos e, por outro, dos personagens midiáticos.

Como pontapé inicial para este tópico, apresentamos a perspectiva do sociólogo canadense Erving Goffman (2002), que traz para a discussão a metáfora do teatro para as interações e relações sociais quando diz que a própria vida é uma encenação dramática (2002, p. 71), uma relação que está bem próxima do que vínhamos construindo no tópico anterior, uma vez que estávamos observando, entre outras coisas, a relação entre formas de subjetivação embasadas no papel das autonarrativas nas relações entre o eu e o outro.

Segundo Goffman, a vida cotidiana pode ser pensada de forma semelhante a um teatro, na qual interpretamos determinados papéis em situações que estamos em contato com outros sujeitos. De acordo com o sociólogo,

A perspectiva empregada neste relato é a da representação teatral. Os princípios de que parti são de caráter dramático. Considerei a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho²⁶ diante delas. (...) O palco apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresenta coisas reais e, às vezes, bem ensaiadas. (...) no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. (...) Na vida real (...), o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a plateia. (GOFFMAN, p. 9, 2002).

A reflexão dele é baseada na encenação de papéis sociais que, para ele, ajudam a configurar situações de interação social entre sujeitos cotidianos pertencentes a comunidades. Entre esses papéis sociais haveria certas características que, apesar de se modificarem de relações para relações, trariam consigo modos de comportamento esperados, como, por exemplo, ao estar em determinada situação no papel de filho(a) (diante de um pai e/ou uma mãe), no papel de aluno(a) (diante de um(a) professor(a)), no papel de amigo(a), namorado(a), médico(a), paciente e por aí vai. A visão de Goffman apresenta alguns problemas centrais para a construção que estamos tentando articular neste tópico, mas, por outro lado, apresenta um diálogo interessante para nosso movimento de pensar o personagem midiático acionando suas subjetividades ao trazer a metáfora do teatro para nos ajudar a pensar os agenciamentos dessas subjetividades. Vamos primeiro aos problemas.

Em primeiro lugar, a perspectiva do autor separa, em lugares bem distintos, a vida cotidiana (chamada por ele de “vida real” que, presume-se, apresenta “coisas reais e às vezes bem ensaiadas”) do palco (o lugar onde estariam as simulações, as máscaras). De acordo com Gumbrecht (2010, p. 49), essa distinção binária entre “verdade” e “mentira” – e, neste caso, entre o real e o encenado – é um resquício da cultura medieval que, segundo ele, só se preocupou com essa distinção primeira (entre verdade e mentira) e nunca chegou a desenvolver conceitos correspondentes ao que entendemos como “ficção” ou “fingimento”, por exemplo. Em segundo lugar, além de separar a vida cotidiana, de um lado, e as apresentações em um palco (seja no teatro, seja em outras plataformas teatrais), em outro, ele vai se debruçar, em sua análise, a partir do ponto de vista apenas sociológico da vida cotidiana, sem demonstrar maiores interesses nas apresentações teatrais, intencionalmente

²⁶ Comumente o termo “performance” é traduzido do inglês para o português do Brasil como “desempenho”. Optamos aqui por deixarmos conforme a edição brasileira, mas faz-se necessário essa pontuação pois o entendimento da frase pode mudar com a substituição do termo “desempenho” pelo termo “performance”, que tem se popularizado no português do Brasil. Trataremos do conceito de “performance” mais detidamente no próximo tópico.

encenadas ou midiaticizadas. Seu interesse acaba por analisar os papéis sociais que os sujeitos cotidianos encenariam, suas relações de poder, de omissão de verdades e o poder de ludibriar outros sujeitos em outros papéis sociais e não foca nas relações existentes em shows e espetáculos, entre artistas e públicos e nas suas interações possíveis. A dramaticidade dessa perspectiva de Goffman, então, estaria focada no sujeito cotidiano como agente de seus próprios dramas (TAYLOR, 2013, p. 33).

Ao tratarmos esses pontos de vista de Goffman como “problemas”, gostaríamos de sugerir exatamente a possibilidade de observarmos os fenômenos comunicacionais (sejam eles acontecimentos do cotidiano, como os papéis sociais e as interações face a face, ou de uma cultura midiática, como shows, espetáculos e videoclipes) a partir de outros atravessamentos que não só o dos extremos entre verdade e mentira. Trazendo para o nosso objeto de estudo, acreditamos que se uma determinada apresentação ao vivo veiculada em determinado canal midiático, percebida ou fruída apenas a partir de um teste de uma colagem “verdadeira” ou “falsa” entre o artista midiático e a pessoa/sujeito, essa apresentação perde muito em níveis de agenciamentos, de comunicação e de metacomunicação. Em outras palavras, se a intenção, por parte do fruidor, por exemplo, for apenas de se preocupar e verificar se Reginaldo Rodrigues dos Santos (o nome de registro de Reginaldo Rossi) “era corno ou não era para poder cantar músicas de corno”, todos os agenciamentos, as metacomunicações, as brincadeiras, a catarse e o jogo contidos na performance e nas interações entre artista e público podem ser jogados fora. Como sugere Bhabha (1998, p. 82-84), ao invés de nosso foco ser a análise a partir da profundidade/verticalidade do sujeito e do personagem com as noções de verdade e mentira, se conseguirmos observar esses sujeitos a partir da duplicação/espacialidade e dos múltiplos agenciamentos que eles acionam, como o ficcional, por exemplo, esvaziamos o eu como lugar de identidade, deixando um rastro e uma mancha do sujeito e, conforme Butler (2015, [p.33]), assim deixamos o sujeito aberto viver.

Nossa sugestão é justamente conseguir sair desse binarismo entre “verdade x mentira” e pensar as performances e encenações dos artistas (e até dos sujeitos cotidianos) na chave da ficção, do jogo, da brincadeira e da possibilidade de agenciamentos outros. Podemos produzir, segundo Nikolas (2001, p. 153), mais em termos de inteligibilidade se considerarmos a questão da subjetivação menos em termos de que tipo de sujeito é produzido - um eu, um indivíduo, um agente - e mais em termos daquilo que os humanos são capacitados a fazer. Seria mais frutífero, então, não procurarmos rótulos que causariam o fechamento do sujeito e do artista como uma verdade passível de ser confirmada, mas observarmos os agentes a partir

da capacidade comunicativa e de agenciamentos que eles têm. Como sugere Thiago Soares (2015),

Queremos aqui nos afastar das perspectivas que enxergam esses processos como ‘fugas do real’. A nossa perspectiva trata o cotidiano como uma invenção e, portanto, passível de agenciamentos ficcionais. (...) Toma-se o palco de um espetáculo pop como extensão e problematização da biografia dos artistas musicais. A vida é palco, o palco é vida. (...) A música pop é uma articuladora de tessituras urbanas ficcionais, a partir de vozes e corpos que se materializam entre redes de sociabilidades. (SOARES, 2015, p.27).

Diante desses movimentos que estamos propondo, os atravessamentos do sujeito cotidiano por um personagem midiático e os atravessamentos de um artista por um sujeito do cotidiano, além da confusão e sobreposição dessas encenações e formas de subjetividades da vida cotidiana, performances de uma vida cotidiana-midiática, da vida como arte e da arte como vida, cabe pensarmos, existiria uma linha divisória entre o real e o encenado? E, se existisse, qual potência seria criada de uma constatação a partir da chave “verdade” e “mentira”? Nosso ponto é que a potência dos discursos, narrativas, performances, encenações estaria justamente na suspensão da chave do verdadeiro e do real para o acionamento da chave do ficcional como perspectiva. Segundo Suzana Mateus (2017).

... há uma lacuna nos estudos de cultura pop sobre a ficção. Lidamos com artistas como partícipes da indústria fonográfica, ídolos, modelos para fãs, exemplos de representatividade. Parece ainda tímido, entretanto, o movimento de ligar nossos objetos de estudo mais detidamente ao campo ficcional, de modo a enxergar a performance enquanto encenação e o discurso como parte da fábula construída pelo artista em conjunto com a indústria e a mídia (considero aqui tanto a imprensa quanto as mídias sociais). Do mesmo modo, os estudos sobre ficção parecem se voltar com mais afinco para temas relacionados à literatura, ao teatro, aos personagens, enredos, atores e às relações entre atuação e público. Assim, pouco se fala sobre a encenação em ambientes que se configuram na fronteira entre ficção e realidade, tais como um show. (MATEUS, S. 2017, p. 3)

Para Rancière (2005, p. 53), a separação da ideia de “ficção” da ideia de “mentira” surge com o regime representativo²⁷ (também denominado “poético”) das artes. Esse regime dissociaria as artes dos ditames éticos sobre sua verdade e seus efeitos morais, definindo maneiras de fazer e de apreciar a arte em novas possibilidades, a das imitações. O regime representativo/poético identifica a arte no par *poiesis/mimesis*, na qual o princípio mimético é um princípio pragmático capaz de realizar essas imitações (2005, p.30), sem estar atrelada à questão da verdade do regime ético. O princípio da ficção que rege o regime representativo da arte é, conforme ele, uma maneira de estabilizar a exceção artística e de atribuí-la a uma

²⁷ Sobre os regimes ético; representativo ou poético; e estético das artes, propostos por Rancière, voltar ao tópico 1.2.2 “Uma ‘estética’ brega?”.

técnica, que quer dizer que a arte ficcional das imitações é uma técnica e não uma mentira Rancière (2005, p. 65). Como exemplo o autor sugere a poesia que, em seu ponto de vista, não tem contas a prestar quanto à verdade daquilo que diz porque não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre os atos.

Uma vez separadas as ideias de ficção e mentira x verdade, no regime representativo/poético, seus lugares e fronteiras ainda eram bem definidas. As obras eram classificadas como “ficção”, de um lado, e termos como “científico” figuravam do outro. No cinema e fotografia, era possível observar noções de filmes “posados” de um lado e filmes documentais de outro. No entanto, um outro regime, o regime estético das artes, segundo Rancière (2005), vai embaralhar as fronteiras entre o real e a ficção, tornando indefinidas as divisões entre a razão dos fatos e a razão das ficções e a novas possibilidades de agenciamentos entre eles (2005, p. 58). Para o autor, o testemunho e a ficção pertenceriam, com a ascensão da perspectiva do regime estético, a um mesmo regime de sentido. Esse regime implodiria a correspondência linear entre *poiesis/mimesis*, existente no regime representativo das artes.

A partir do embaralhamento entre ficção e realidade, próprio do regime estético, a ficção poderia ser vista como um modo de representar que não necessariamente se contrapõe ao real, mas em lugar disso se utiliza do próprio real como referência para ir além do que é concreto (RANCIÈRE, 2005, p. 58). A ficção, consoante Rancière (2012, p. 64-65), é um trabalho que realiza dissensos, muda a apresentação do sensível, muda quadros, muda enunciados e constrói novas relações entre aparência e realidade, é a criação de uma paisagem inédita do visível. Ainda de acordo com ele, não existiria o real porque o real é um objeto de uma ficção. Existiria um “efeito de real” que teria o único objetivo de atestar a existência de um real, o qual exemplifica a partir do estilo literário descritivo do realismo. Segundo o autor, o efeito de real se dá no realismo, no simples ato de descrever algum detalhe sem função primordial, mas apenas para atestar que aquele objeto estaria ali, daquela forma, conferindo realidade à narração.

No entanto, a visão de Goffman a respeito de um caráter dramaturgico da vida cotidiana, até aqui vista a partir do ponto de vista dos problemas acionados, também pode nos ajudar a abrir uma aba de diálogo interessante para a nossa discussão. Ao levar a vida cotidiana para a chave da encenação/dramaticidade a partir da metáfora do palco, dos personagens e das máscaras, ele traz para a discussão a possibilidade de pensarmos o trânsito entre a vida cotidiana e as artes dramáticas e toda a potência que existe em trabalhar com o palco entre a vida e a arte. Com esse movimento metafórico, surge a possibilidade de

pensarmos esse trânsito em personagens como Reginaldo Rossi de forma metodológica a partir de noções de teatralização e performance, embaralhando as noções de sujeito cotidiano e personagem midiático.

A cena do teatro, que, segundo Rancière (2005, p. 17), é um espaço de atividade pública e lugar de exibição dos “fantasmas”, embaralha a partilha de identidades, atividades e espaços. Essa cena do teatro, a partir da noção de “teatralização” apresentada por Canclini (2000, p. 162 apud SOARES, 2017, p. 54), possibilita a apresentação de uma grande quantidade de questões, como as disputas culturais e fenômenos de representação de poder. A teatralização “colocaria em cena”, na cena do teatro, quaisquer situações que pudessem ser acionadas a partir do espetáculo, do show, da encenação.

A teatralização funcionaria, então, como uma forma de veiculação de questões comportamentais, sociais, políticas, questões relacionadas a afetos e angústias em um âmbito público. Colocar essas questões em cena, ou seja, teatralizar, dessa forma, é trazer essas questões para a discussão pública, para serem operacionalizadas, testadas, agenciadas e questionadas por públicos, atores, personagens, artistas, *performers*, cidadãos e/ou sujeitos. O conceito de teatralização, aproveitando-se da metáfora da “vida como palco” de Goffman, traria essa potência de pensar tanto a vida cotidiana quanto as apresentações artísticas/performáticas de forma embaralhada e intersticial. A potência desse conceito e dessa forma de operacionalizar estaria justamente no acionamento possível tanto para analisar os papéis sociais dos sujeitos cotidianos como agentes em seus próprios dramas, trazendo questões da vida social, quanto das questões trazidas e “colocadas em cena” por atores, personagens, diretores, artistas, músicos, roteiristas, *performers*, entre outros, em espetáculos, shows e peças teatrais. E mais do que isso, esse conceito poderia nos ajudar a operacionalizar os trânsitos entre vida particular e vida pública e seus entrelugares a partir das noções de ficcionalização.

Uma curiosidade em relação à questão da teatralização e o agenciamento da vida particular e vida pública é observada por Gumbrecht (2010, p. 53-54), ao falar sobre as características do teatro moderno e do teatro da idade média. Segundo o autor, o teatro moderno possui uma cortina que separa o que é palco, intriga e trama, onde estão os atores, personagens, figurinos e cenários; do que é vida real, onde está a plateia, os espectadores que assistem à trama a certa distância, afastados dos corpos dos atores em cena. Já no teatro da idade média os corpos dos atores se misturavam aos da plateia por não haver divisão de palco e público. Os atores estavam nos mesmos ambientes que os públicos e interagiam com estes. Como exemplo, ele traz os “palhaços” e os “bobos da corte” que, no teatro medieval, não

estavam separados e interagiam em uma copresença com outros participantes das festas e cerimônias. Nesse caso, a ficção funcionaria como um jogo que reorganiza partilhas e brinca com o “real” e o “encenado” da mesma forma que os papéis sociais sugeridos por Goffman na metáfora da “vida como palco” também poderiam ser pensados.

O conceito de “teatralidade”, para Diane Taylor (2013, p. 41),

comporta um roteiro, uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável). (...) A teatralidade torna esse roteiro vivo e irresistível. Em outras palavras, os roteiros existem como imaginários específicos culturalmente – conjuntos de possibilidades, maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução – ativados com maior ou menor teatralidade. (...) A teatralidade luta pela eficácia e não pela autenticidade. (TAYLOR, 2013, p. 41).

Em consonância com Rancière (2005) e Canclini (2000), Diane Taylor (2013) compreende a teatralização como uma maneira de colocar em cena, de forma viva e irresistível, conjuntos de possibilidades, conflitos, crises e resoluções. Para ela, seria a partir dos roteiros que essas questões são colocadas em cena, tanto a partir de um ator assumindo um papel mimético, quanto sujeitos assumindo papéis sociais.

Os roteiros, por definição, introduzem a distância crítica produtiva entre ator social e personagem. Quer isso seja uma questão de representação mimética (um ator assumindo um papel) ou uma questão de performatividade, isto é, atores sociais assumindo padrões regulados de comportamento apropriado, o roteiro nos permite mais completamente manter em vista ao mesmo tempo o ator social e seu papel, reconhecendo, assim, as áreas de resistência e tensão. (TAYLOR, 2013, p. 62).

Falaremos mais sobre estes elementos da teatralização (como o roteiro, por exemplo) adiante, quando iremos sugerir a construção de uma metodologia para a análise das apresentações de Reginaldo Rossi. Por enquanto, vamos nos deter nas relações metafóricas do palco como vida e dos agenciamentos que esse palco e este “colocar questões em cena” podem contribuir para montar essa base teórica do trabalho.

Voltando a Goffman e aproveitando de sua metáfora do palco como vida, encontramos alguns conceitos que ele usa que podem ser importantes para continuarmos pensando esse “colocar em cena” do conceito de “teatralização”. Ele usa o termo “representação” para se “... referir a toda atividade de um indivíduo que se passa em um período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”. (GOFFMAN, 2002, p. 29). Segundo o autor, então, sempre que estamos presentes em algum lugar, observando e sendo observados por alguém, estamos representando. É importante lembrar que sua análise é aplicada com foco na vida cotidiana e

nos papéis sociais de indivíduos que vivem em sociedade. No entanto, podemos pegar emprestada essa ideia para observarmos a construção de personagens midiáticos, uma vez que toda aparição midiática de alguém configuraria, também, uma certa “representação”.

Queremos chamar a atenção para o conceito de “representação”²⁸ em Goffman a partir da possibilidade de leitura de uma encenação em relação a um estar presente e ser visto em determinada situação. Ao falarmos de representação, falaríamos de “um período caracterizado por sua presença contínua [presença de um sujeito] diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 2002, p.29). Dessa forma, uma representação de um sujeito consistiria de uma exibição desse sujeito em determinada situação, possibilitada por uma audiência que estaria observando esse sujeito. Nesse momento, a metáfora de uma encenação da vida cotidiana, a partir da concepção dos indivíduos como agentes de seus próprios dramas (TAYLOR, 2013, p. 33) e do conceito de “representação” como uma presença que gera uma influência, aproxima-se do conceito de “teatralização” de acordo com esse “colocar questões em cena”.

Ao discutirmos, neste tópico, ficcionalização, é importante retomar brevemente o conceito de narrativa e autonarrativa como um elemento essencial no processo de colocação de questões em cena. As narrativas, conforme pontuamos no tópico anterior, têm importância fundamental nesse processo de ficcionalização, seja ele feito a partir da criação e encenação de personagens, seja ele uma ficcionalização do eu, a partir das formas de subjetivação de um sujeito cotidiano. Como nos diz Nikolas,

A ‘multiplicidade’ do eu é, aqui, compreendida como uma consequência da proposição de que ‘o indivíduo aloja a capacidade para uma multiplicidade de formas narrativas’ e domina uma gama de meios de se tornar inteligível por meio de narrativas, de acordo com as exigências feitas na negociação da vida social. Mas ‘embora o objeto da autonarrativa seja um só eu, seria um engano ver essas construções como o produto ou a propriedade de eus isolados [...]’ (NIKOLAS, 2001, p. 146).

As narrativas seriam estratégias de colocação em cena de questões presentes nos roteiros, sejam estes pensados a partir de uma materialidade de um espetáculo, sejam lugares de acionamento de interações sociais. As narrativas permitem pensarmos a ficção a partir dos discursos, escolhas temáticas e posicionamentos e de partilhas do sensível. E mais do que

²⁸ O título original do livro de Erving Goffman é “The presentation of self in everyday life”. Na edição brasileira da editora Vozes (1975/2002), optou-se por traduzir o termo “presentation” para “representação”. Já a edição brasileira do livro de Marvin Carlson, “Performance: uma introdução crítica”, preferiu traduzir, ao se referir ao livro de Goffman, o termo “presentation” como “performance”. Faz-se necessário realizar esse esclarecimento para mostrarmos as diferentes entradas e as ambiguidades do termo para a discussão.

isso, quando olhamos para as narrativas a partir de seu caráter ficcional, conseguimos ver sua importância para os agenciamentos diversos de teatralização possíveis.

A irrecuperabilidade de um referente original não destrói a narrativa; ela a produz ‘numa direção ficcional’, como diria Lacan. Para ser mais precisa, eu teria de dizer que posso contar a história de minha origem e posso recontá-la diversas vezes, de diversas maneiras. Mas a história que conto de minha origem não é uma história pela qual me responsabilizo, e ela não pode estabelecer minha responsabilização. Pelo menos esperamos que não, uma vez que, comumente sob o efeito do vinho, eu a conto de diversas maneiras, e nem sempre elas são consistentes uma com a outra. Com efeito, talvez ter uma origem signifique justamente ter várias versões possíveis dela (...). Qualquer uma delas é uma narrativa possível, mas de nenhuma delas posso dizer com certeza que seja a única verdadeira. (BUTLER, 2015, [p.27-28])

Quando passamos a enxergar as representações (aqui no sentido do conceito de Goffman) sociais a partir não mais do binarismo “verdade x mentira”, mas a partir do conceito de ficcionalização e teatralização, abrimos a possibilidade para trabalharmos com a irresponsabilidade nas interações sociais - no bom sentido, no sentido sugerido por Butler. Essa irresponsabilidade possibilitaria, consoante Butler, a existência de várias narrativas possíveis para se contar uma mesma história. Essas narrativas seriam produzidas no “sentido ficcional”, todas elas tendo a possibilidade de uma grande riqueza de detalhes diferentes, enfoques diferentes, pontos de vistas diferentes e, por que não, versões diferentes. Essas narrativas produzidas no sentido ficcional trabalhariam, então, a partir de um jogo, que é o jogo da interação e do colocar-se em cena. De um jogo no qual não existem regras precisas, que se pode fazer brincadeiras, acionar dramas, realizar disputas políticas. Um jogo que é o jogo da teatralização.

A relação entre ficção e jogo ganha então um novo desdobramento no nosso trabalho, a atenção ao humor e à brincadeira, que são outras maneiras de olharmos para a mentira a partir de uma verve criativa da ficção. Segundo Rancière (2010a, p. 25), é precisamente nessa nova forma de partilha do sensível que Schiller resume na palavra jogo. Schiller, de acordo com Rancière (2011), transforma o livre jogo das faculdades de Kant em algo a que chama de impulso lúdico. Para este pensador [Schiller], o homem só é humano quando joga. O impulso lúdico é a capacidade de jogar (2011, p. 9). De acordo com Goffman,

Fazem-se brincadeiras e jogos sociais nos quais são intencionalmente arquitetadas situações embaraçosas que não devem ser levadas a sério. Criam-se fantasias nas quais ocorrem situações de exposição arrasadoras. Contam-se e repetem-se anedotas do passado - reais, enfeitadas ou inventadas (...). Parece não haver nenhum grupo que não tenha um estoque preparado desses jogos, fantasias e contos que servem de aviso, para serem usados como fonte de humor, recursos catárticos para as ansiedades e sanção destinada a persuadir

os indivíduos a serem modestos nas suas pretensões e razoáveis nas expectativas projetadas. (GOFFMAN, 2002, p. 22)

Outro teórico, Gregory Bateson, vai se debruçar sobre a função das brincadeiras nas interações sociais e, principalmente, na comunicação. Segundo Bateson, o fenômeno da brincadeira só poderia ocorrer se os organismos participantes fossem capazes de algum grau de metacomunicação, isto é, de trocarem sinais que transmitissem a mensagem “isto é brincadeira” (2000, p. 37). Portanto, os participantes da interação deveriam entender aquela relação na qual eles estão inseridos como uma espécie de teatro também (uma análise semelhante à proposta por Goffman), o qual possibilitaria que os participantes usassem a ficção em artifícios teatralizados/dramatizados/encenados na linguagem. De acordo com Bateson, nessas metacomunicações, o assunto do discurso é a própria relação entre os falantes, pois o falante torna-se capaz de reconhecer indícios como um sinal, isto é, de reconhecer que os sinais emitidos pelo outro indivíduo e por ele mesmo são apenas sinais em que se pode confiar, desconfiar, que se pode falsear, negar, ampliar, corrigir e assim por diante (2000, p. 35-36).

Parece que a brincadeira é um fenômeno em que as ações de “brincadeira” se relacionam a, ou denotam, outras ações de “não brincadeira” (2000, p. 38), aproximando-se mais uma vez das questões do jogo da ficção, no qual as questões que trazemos e colocamos em cena estão sempre suspensas entre os polos da verdade e da mentira. Isso nos leva ao reconhecimento de uma forma mais complexa de brincadeira: o jogo que é construído não sobre a premissa “isto é brincadeira”, mas, sobretudo, em torno da pergunta “será isto brincadeira?” (2000, p. 39).

Essa questão nos faz pensar a respeito de uma impossibilidade de definição de análise na performance e teatralização de sujeitos cotidianos e personagens midiáticos como, por exemplo, Reginaldo Rossi. Rossi, ao realizar alguma performance contando histórias em primeira pessoa no palco, em um show ou espetáculo ao vivo, estaria falando sobre sua vida pessoal ou sobre uma possível história e narrativa ficcional histórica de seu personagem? As questões, as histórias que ele contava estariam localizadas mais próximas de qual polo? Do lado do sujeito Reginaldo Rodrigues dos Santos, que não subia ao palco, ou do lado do personagem Reginaldo Rossi, que estava sob os holofotes? Ou não seria possível afirmar a localização dessa performance por se tratar de um recurso que borra os limites entre as vidas particulares e públicas desse artista?

Assim, ao sairmos do esquema “verdade x mentira”, conseguimos visualizar interações particulares e públicas a partir da ficção. Depois, ainda, podemos entender a ficção

como uma espécie de brincadeira e um jogo no qual os participantes estão envolvidos e que conseguem realizar uma leitura metacomunicativa da situação para se entenderem dentro de uma brincadeira. Por fim, pensamos no embaralhamento dessas interações a partir da dúvida: “será isto brincadeira?” ou ainda “será que essa história, que está sendo contada ao vivo por um artista, é uma brincadeira?”; “será que o artista está propondo um jogo?”; “o que está sendo colocado em cena nesse jogo?”; e ainda “que espécies de teatralizações estão sendo agenciadas no palco?”.

3.3 PERFORMANCE

Segundo Marvin Carlson, autor do livro “Performance: uma introdução crítica”, as manifestações recentes da performance, tanto na teoria quanto na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível (2010, p. 12). Portanto, não temos a pretensão de esgotar os significados e encontrar uma única definição do conceito de “performance”, mas, inicialmente, sugerimos a noção de Zumthor (2000) como uma das mais rentáveis para nosso trabalho. A performance, para Zumthor, seria um ato de comunicação tomado como tal (...), a um momento tomado como presente. (...) um momento da recepção: momento privilegiado, que um enunciado é realmente recebido (2000, p. 59). A partir dessa sugestão, trataremos, neste tópico, sobre algumas das diversas maneiras de entrar nesse conceito, trabalhando e operacionalizando noções de diferentes origens que dialogam com o objeto empírico deste trabalho, o artista Reginaldo Rossi.

Um dos problemas de usar o conceito de performance, segundo Diana Taylor (2013, p. 31), vem do âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde práticas de danças, apresentações artísticas, shows, teatro, canção, instrumentalização e a chamada “arte performática” (ou “*performance art*”); passando por demonstração de certas habilidades (artísticas, sociais, econômicas e esportivas) e suas boas execuções, normalmente usadas como sinônimo de “desempenho”; passando ainda por práticas culturais e etnográficas como rituais, testemunhos, práticas de cura, ritos de passagem; e por comportamentos sociais tais como trabalhamos no tópico anterior a partir da ideia de teatralização da vida cotidiana.

Outro problema do uso do termo “performance” é que ele é, para a língua portuguesa, um termo estrangeiro que foi sendo integrado aos poucos ao português. Dessa forma, algumas palavras acabaram sendo usadas por tradutores como sinônimo do termo sem, entretanto,

conseguirem trazer toda a potência que o conceito matriz possui. Um uso muito comum foi a tradução de performance no Brasil como “desempenho”, principalmente por sua utilização no campo dos negócios e do esporte, para indicar que alguém (um atleta ou um político) ou até alguma coisa não humana (como a tecnologia ou uma campanha publicitária, por exemplo) põe em prática todo o seu potencial, sua eficácia (2013, p. 29) e, dessa forma obter-se-ia a tão esperada “alta performance”. Segundo Taylor (2013, p. 40), na América Latina, outros termos que são constantemente usados para substituir o termo “performance” (de forma insatisfatória para ela) é “teatralidade”, “espetáculo”, “ação” e “representação”. Conforme a autora, perde-se potencial quando se faz esse tipo de tradução para o termo, uma vez que “teatralidade” e “espetáculo” são substantivos sem verbo e, assim, eles não deixam espaço para a agência cultural individual como faz a performance; enquanto “ação” e “representação” abrem esse espaço para a ação e intervenção individual, mas a “ação”, por um lado, pareceria menos imbricado social e politicamente do que “performatizar”; e a “representação”, por outro lado, invocaria noções de mimese, culminando em uma quebra do real e sua representação (TAYLOR, 2013, p. 42).

Dessa forma, os muitos usos (e traduções) da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente (2013, p. 28). Por sua própria natureza, ela resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites e, por isso, deve ser compreendida, segundo Carlson (2010, p. 213-217), por uma práxis que é contraditória, fluida e mutante.

O termo “performance”, como temos visto, tornou-se muito popular nos últimos anos em uma série de contextos e atividades, possibilitando que os estudos referentes a esse termo e essas ideias criassem vários caminhos que apontam para lugares diferentes. A nossa abordagem inicial, neste trabalho, vai ao encontro da sugestão proposta por Carlson (2010) na organização de seu livro “Performance: uma introdução crítica”, já mencionado acima. Para a apresentação do termo, Carlson divide os estudos da performance em duas vertentes: a primeira consiste na interface entre performance e ciências sociais, abordando as estratégias antropológicas, etnográficas, sociológicas, psicológicas e linguísticas do conceito; já a segunda abordagem é destinada aos estudos da performance dentro do campo da arte.

Trabalharemos inicialmente, assim como Carlson, a partir dessas duas retransmissões por acreditar que uma apresentação ao vivo do nosso objeto tem questões que podem ser observadas tanto a partir das ciências sociais quanto a partir do campo artístico, resultando até em uma performance situada nesse entrelugar, acionando ideias e questões vindas de ambos os contextos. Atentar-nos-emos também, ao longo do capítulo, a outras noções que podem ser

úteis nesse contexto como, por exemplo, a ideia de “desempenho” utilizada no campo dos negócios e dos esportes, que pode ser pensada no campo da comunicação a partir de um desempenho do corpo do artista e de uma eficácia da performance com base em um envolvimento satisfatório com a audiência.

Um dos indícios da importância tanto das ciências sociais quanto das artes para a construção do conceito de performance é a partir da formação do campo de pesquisa. De acordo com Josette Féral (2009, p. 52), o surgimento dos *Performance Studies* constituem a resposta encontrada pelos pesquisadores – sobretudo norte-americanos – para dar conta: de um lado, da abertura dos saberes e modos de comunicação (...) seja na física, na linguística ou na filosofia; - de outro lado, evidenciar os limites dos métodos modernos de análise e os esforços para encontrar outros modos de discurso mais em acordo com a sensibilidade moderna.

Conforme Taylor (2013, p. 32), na época do seu aparecimento, nos anos 1970, como produto dos levantes sociais e disciplinares que, no final da década de 1960, sacudiram a academia, os estudos da performance buscavam atenuar as divisões disciplinares entre a antropologia e o teatro, encarando os sujeitos como agentes dos seus próprios dramas, a partir da metáfora do teatro na vida cotidiana (assim como trabalhamos no tópico anterior). Já no campo das artes, os termos ‘performance’ e ‘arte da performance’ (ou ‘*performance art*’) somente começaram a ser amplamente utilizados, segundo Carlson (2010, p. 114-115), depois de 1970, para descrever muito do trabalho experimental dessa nova década. O estudo da performance no campo das artes desafia, para Taylor, a compartimentalização disciplinar das artes – a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática ainda a outro (2013, p. 58), funcionando como uma espécie de campo interdisciplinar das artes.

O campo dos estudos da performance nas ciências sociais inicia-se então com a ênfase da chamada “ala dramatúrgica” que, consoante Taylor (2013, p. 33), começou a escrever sobre os indivíduos como agentes em seus próprios dramas a partir da metáfora da teatralização da vida cotidiana, assunto que começamos a abordar no tópico anterior. Teóricos da antropologia, etnografia, sociologia e psicologia passaram a operacionalizar o termo “performance” para uma espécie de comportamento humano que Richard Schechner rotula de “comportamento restaurado”, baseado em uma certa distância entre o “*self*” e o “comportamento”, focado na atuação de um personagem criado por um sujeito, análogo àquela que existe entre um ator e o papel que encena no palco (CARLSON, 2010, p. 14).

O comportamento restaurado implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio, mas em outros estados de sentir ou ser. A diferença entre tais operações e as 'apresentações do eu no dia a dia' de Goffman são consideradas por Schechner como diferença em grau e não em espécie, embora seja importante notar que, para as operações de restauração funcionarem, deve existir mesmo no cotidiano alguma consciência de se estar atuando um papel social. (CARLSON, 2010, p. 64-65).

Paralelamente aos estudos da performance no campo das Ciências Sociais, desenvolveram-se também, quase simultaneamente, estudos na área do Teatro que iriam culminar na ideia de performance situada no campo das artes e do entretenimento, “conscientemente produzida para uma audiência”, de acordo com Carlson (2010, p. 96). A partir desses estudos, procurou-se descobrir o contexto histórico dessas novas práticas artísticas complexas e experimentais que estavam se popularizando em meados da década de 1970, a partir de variadas e populares atividades anteriores do mesmo tipo. Segundo Carlson,

Sempre houve um vasto conjunto de outros tipos de atividades de entretenimento que poderiam ser designados como performance e que circundavam ou antecedia a atividade social formalmente estruturada que se chamava 'teatro'. O período clássico tinha seus músicos, seus mímicos, seus acrobatas, mesmo seus dançarinos de corda mencionados por Terence no Prólogo de Hecyra. Na idade média, havia os trovadores, os jograis e os poetas, os menestrelis, os charlatões e esse grupo misturado de entretenidores que, na Inglaterra, eram designados de '*gleemen*', 'um termo que incluía dançarinos, '*posturers*', acrobatas, ginastas de solo e exibidores de quadrúpedes e macacos treinados. (...) havia muitos tipos de bobos da corte, alguns que literalmente recitavam 'gestes' medievais, contos de pessoas famosas e feitos heroicos. Mas havia outros que narravam contos populares e cômicos, anedotas, versos, baladas e falas morais - toda espécie de material moral, alguns aprendidos, outros organizados a partir de grande variedade de fontes e ainda outros de autoria do próprio narrador. (2010, p. 96-97).

Para ele, o que faria essas diferentes formas de arte que estavam pipocando nos anos 1970 serem “performáticas” seria a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seria a performance (2010, p.13). No entanto, Sibília nos atenta para um detalhe presente na performance dentro do campo das artes. Segundo ela, fala-se de performance a partir de duas maneiras e com duas intenções neste campo: o primeiro seria como a execução de um número ou um show de entretenimento ou de arte; enquanto o segundo teria a ver com um novo gênero artístico, independente dos já existentes teatro, dança e poesia, e que tem como exemplos conjugações entre estes já existentes, como dança e teatro, poesia e música, artes visuais e auditivas, além de experimentações com novas tecnologias digitais, como a fotografia ou o vídeo (SIBÍLIA, 2015, p. 353-354).

Como temos visto, no campo das artes, os estudos de performance desafiam a compartimentalização disciplinar da performance, trazendo sempre para a discussão os trânsitos entre disciplinas tradicionais como a dança, o teatro, a música, a poesia, as artes performáticas. No campo de estudo da performance a partir das ciências sociais, essa interdisciplinaridade também é vista, uma vez que a “ala dramatúrgica” iniciou as discussões de performance na área, mas a partir dela, foram possíveis outras abordagens da performance no campo das ciências sociais.

Uma delas é a abordagem linguística. Conforme Taylor (2013, p. 33), antropólogos participantes dessa corrente como Dell Hymes, Richard Bauman, Michelle Rosaldo e Gregory Bateson (com o qual já trabalhamos brevemente no capítulo anterior a respeito da brincadeira como uma metacomunicação) foram influenciados por pensadores como J.L. Austin, John Searle e Ferdinand de Saussure. Eles focalizavam a função performativa da comunicação, a qual se refere a casos em que a emissão de um enunciado também é a realização de uma ação, com o foco na língua que age (AUSTIN apud TAYLOR, 2013, p. 30-31).

Para o presente trabalho, não nos demoraremos em nenhum teórico dessa corrente, mas essa abordagem nos será interessante para pensarmos tensões a partir desse enfoque. Tensões estas, propostas por teóricos como Paul Zumthor e Hans Ulrich Gumbrecht, que contribuirão em breve com nossa discussão sobre performance, com base em ideias sobre a importância do corpo e da presença física em contraponto à cultura do significado e aos efeitos de sentido que são caros aos teóricos dessa linha linguística.

Por fim, outra abordagem dos estudos da performance a partir do campo das ciências sociais que destacamos é tomando a performance além de um objeto ou uma prática, também como um termo teórico. Esse termo teórico, esse conceito, conotaria, para Taylor (2013, p. 43-44), simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de conhecer, de transmitir e de intervir no mundo que pode ser observado em comportamentos individuais ou coletivos, em comunidades.

A partir dessa abordagem, Taylor coloca a performance como elemento fundamental para a transmissão da memória cultural, do conhecimento e do senso de identidade de um grupo, a partir da aprendizagem social e iniciação em práticas e eventos de uma comunidade, como rituais, comícios, funerais, festas, celebrações de mitos e histórias culturais e outros eventos que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para cada ocasião (2013, p. 27).

Em segundo nível, ainda de acordo com a mesma autora, a performance também constitui uma lente metodológica que permite que pesquisadores analisem esses eventos como

performances, pensando a performance nesse caso como uma epistemologia que oferece um modo de conhecer (Taylor, 2013, p. 27). Imaginando as performances sociais e as atividades de “comportamento restaurado”, pode-se pensar essas performances como importantes no processo de aprendizagem de memória cultural e de senso de pertencimento de uma comunidade. Portanto, a partir da performance como termo teórico, como uma episteme, poderíamos ter um modo de conhecer essas práticas sociais de dada comunidade como a noção de identidades e de comunidades organizadas ao redor de uma partilha do sensível, como é o caso do gênero musical brega, por exemplo. Puxando para o nosso objeto de estudo, a performance, nesse sentido, como episteme, poderia contribuir para a identificação, aprendizagem e memória cultural de elementos poético-estéticos da música brega, por exemplo. É o que tentaremos fazer nos seguintes capítulos.

Os conceitos de “performatividade” e de “performativo” pedem, do mesmo modo, um breve espaço para serem apresentados. Basicamente o performativo, para Austin (apud Taylor, p. 30), refere-se a casos em que a emissão de um enunciado também é a realização de uma ação. Segundo Fèral, o performativo surge como um conceito para designar as palavras que, ao invés de “dizerem” alguma coisa, “fazem” alguma coisa. Assim, a expressão “eu os declaro marido e mulher” possui um valor performativo, pois indica que o produto de uma enunciação é a performance de uma ação (2009, p. 67).

Já a performatividade, para ela, teria a ver com a ideia discutida no tópico anterior de “teatralidade” a partir da percepção e reflexividade, assim, a performatividade pertenceria ao campo do fazer, lá onde a teatralidade revela a percepção desse fazer (2009, p. 80-81). Assim como Féral, Mostaço também chama a atenção pra essa aproximação entre performatividade e teatralidade e seu foco no olhar.

É preciso ficar claro que a teatralidade não está 'na coisa', mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções e, para emergir, não depende de um palco, atores ou cenografia, mas tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto (...). Teatralidade e performatividade são irmãs siamesas, nascidas no mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar. (MOSTAÇO, 2009, p.38-39).

Carlson é outro que entende a performatividade como uma condição do olhar e, por isso, também da análise. Segundo ele, a performatividade e a teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos (2010, p. 17). Já Butler e Taylor vão pensar a performatividade a partir de um processo de socialização e de identificação de sujeitos e a tensão existente entre esses sujeitos e normas e padrões sociais. Para Butler (apud Taylor 2013, p. 31), a performatividade está relacionada ao

processo de construção de identidades de gênero e de sexo a partir da negociação com as práticas regulatórias e normativas. Portanto, a performatividade seria uma prática possível de negociação e colocação de si mesmo em determinado ambiente, considerando as forças normativas/ padronizadas e, conseqüentemente, subversivas que atuam nesse ambiente. Taylor, em consonância com Butler, vai apresentar a noção de performatividade a partir da distância crítica entre ator social e personagem, sugerindo que a performatividade se relaciona à questão dos atores sociais assumindo padrões regulados de comportamentos que seriam adequados a esses atores (2013, p. 93).

A noção de performatividade, então, seja a partir de Féral, Mostaço, Butler ou Taylor, vai operacionalizar a questão do olhar, da percepção e da reflexividade dos papéis, sejam eles sociais ou artísticos, além de possibilitá-los, a partir dessa reflexividade, manter o status quo desses papéis ou subvertê-los. Ela é construção (uma realidade X como performance) e reconstrução (reconhecimento intelectual das etapas dessa construção) (FÉRAL, 2009, p. 66). Ela oscila entre o reconhecimento e a ambiguidade dos significados (FÉRAL, 2009, p. 73-74).

Mostramos, então, até aqui, diversas abordagens e possíveis usos e direcionamentos do conceito de “performance” dentro dos campos de estudo desse termo. Rapidamente passamos pelos efeitos sociais da performance a partir da metáfora da teatralização da vida cotidiana (aproximação do teatro com a antropologia), da noção de “comportamento restaurado”, da abordagem linguística, do conceito de performance como modo de conhecer, como uma episteme que possibilita a aprendizagem de memória cultural de comunidades, além dos conceitos de “performativo” e “performatividade”. Nas artes não foi diferente. Observamos as noções de performance a partir de atividades realizadas por artistas de modo geral e que, entre outras coisas, estavam presentes na dança, no teatro e na música, além dos exemplos históricos que se relacionavam a essa atividade, como os menestréis, os bobos da corte e os mímicos, a performance como um gênero artístico que conjuga outros gêneros artísticos como a dança e a poesia, por exemplo, além do uso do termo como sinônimo de show, espetáculo, teatralidade, ação e representação. Do campo dos negócios e dos esportes, trouxemos brevemente a ideia de “desempenho” que circunda o termo performance com uma abordagem relacionada à eficácia de atividades que são realizadas. Para Edécio Mostaço (2009),

É por essa razão que os estudos performáticos não isolam as atividades humanas em camadas ou compartimentos estanques - arte, ritual, cotidiano, cerimônia laica ou sacra -, entendendo que tais instâncias fundam e advém de uma solidariedade global, formando interconexões e subsidiando em modo amplo a existência dos indivíduos. Tais dimensões dificilmente têm suas origens ou inícios claramente discerníveis para cada qual, pois são heranças

culturais, longevas, arcaicas, perdidas no tempo; assim como nem sempre ele sabe explicar como, onde ou porque aprendeu a fazer ou faz as coisas desse modo. (MOSTAÇO, 2009, p. 20).

Terminado esse movimento inicial, debruçar-nos-emos agora sobre outras questões de cunho mais transversal acerca da performance. Partindo da origem etimológica, por exemplo, Mostaço diz:

Segundo o dicionário Houaiss, o substantivo formou-se a partir do verbo inglês *performance*, registrado pela primeira vez em 1531, de *to perform* 'alcançar', 'executar' e, este, do francês antigo *parfourmer* 'cumprir, acabar, concluir', de *former* 'formar, dar forma a, criar', do latim *formāre*, dar forma (2009, p. 15).

Portanto, com os verbos “executar”, “cumprir”, “criar” e “dar forma” podemos construir uma ideia ao redor do significado de “performance” a partir da noção de ação. Performar teria a ver, então, com colocar em ação ou dar forma a algo ou alguém. Schechner (apud FÉRAL, 2009, p. 62) incrementa esse raciocínio sugerindo, de acordo com ideias de quatro grandes tipos de ações que a performance coloca em jogo: 1) ser ou comportar-se; 2) fazer, pois fazer é a atividade de tudo que existe; 3) mostrar fazendo, mostrar o que se faz, exhibir (ou exhibir-se) e sublinhar a ação feita; e 4) explicar essa exposição do fazer. Essa última ação é principalmente relacionada ao campo dos pesquisadores e críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance.

Para Féral, todas as teorizações sobre performance se voltam para duas ideias essenciais: a primeira é que a performance é feita de ações que se mostram, que se dão em espetáculo, a qual acabamos de explicar no parágrafo anterior; e a segunda é que a performance é a restauração e a representação de comportamentos, também já pontuado aqui, no início do tópico, a partir da noção de “comportamento restaurado”, de Schechner.

Uma relação que ainda não nos detivemos e que nos é importante para a construção do conceito de performance é a de interpretação. Paul Zumthor, que vem de uma origem nos estudos literários, parte da corrente linguística para colocar em tensão o foco dessa abordagem na parte escrita da performance, perguntando que relação a performance mantém com a escrita, principalmente a partir da poesia (2000, p. 42). Segundo o autor, as percepções sensoriais como a voz e o corpo que emite essa voz são fundamentais na relação entre a matriz escrita de uma poesia (ou outra peça que contenha matriz semelhante como uma letra de música, por exemplo) e sua interpretação e transmissão oral. Haveria uma diferença considerável, então, entre realizar a leitura de um poema ou de uma letra de música e ouvir um cantor ou poeta executá-la. De acordo com Zumthor, essa diferença na materialidade com

esse foco na interpretação – tanto do intérprete quanto das audiências – seria fundamental para desenvolvermos a ideia de performance.

Sua hipótese de partida poderia ser expressa da seguinte maneira: o que, na performance oral pura, é realidade provada é, na leitura, da ordem do desejo (2000, p. 40). De acordo com ele, a performance não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico (apenas), pois sempre alguma coisa dela transborda e recusa-se a funcionar como signo... e todavia exige interpretação (2000, p.87). Portanto a interpretação que Zumthor sugere como fundamental para pensarmos a performance assume uma dupla função. Ela não deve começar e terminar na interpretação de um texto. Ela tem sua função linguística na análise dos sentidos da linguagem, do material escrito, mas ela tem outra função, uma função performática, que daria vida ao texto escrito, principalmente a partir da relação de presença que se estabelece no momento da performance entre quem realiza a performance e os públicos e audiências que a degustam. Nesse contexto, a interpretação aparece mais como uma performance do que como um resultado: a interpretação musical; ler e interpretar, para Zumthor, são análogos à interpretação de uma peça musical: seus atos dão uma realidade incorporada a qualquer coisa que, antes, somente existia virtualmente (GUMBRECHT, 2016, p. 123). Ainda conforme o autor, entre o consumo (ou a fruição) de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (2000, p. 81).

Segundo Diana Taylor, a diferença de consumo ou fruição não estaria simplesmente na diferença entre a palavra escrita ou a palavra falada, mas entre duas matrizes que derivam dessas primeiras. Para ela, a diferença estaria entre

o arquivo, de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o repertório, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual). A memória 'arquivada' existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança. (...) O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto-, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. (...) O repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao 'estar lá', sendo parte da transmissão. (TAYLOR, 2013, p.48-50).

O pensamento de Taylor e Zumthor, então, aproxima-se ao pensar a diferença entre, resumidamente, materiais não “vivos” (textos escritos, arquivos e memórias físicas resistentes à mudança, táteis, mas não humanas) por um lado e materiais humanos, corporificados, dotados de presença física de corpos, voz, gestos, cheiros, que não podem ser apreendidos de forma duradoura, por outro. Portanto, conforme Zumthor, qualquer que seja a maneira pela

qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre aí um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo (2000, p. 45). Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Mas qual seria o papel desse corpo na presentificação e na interpretação destes textos de matriz arquivada? De acordo com ele,

É ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. (...) é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos, e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro... Eu me esforço, menos para aprendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (2000, p. 28-29).

Cabe pensarmos então que a performance, mais do que um corpo apenas, requer a presença de corpos no plural no mínimo dois. Um corpo que seria o responsável pela interpretação e presentificação do conteúdo da performance e outro corpo (ou corpos) que estaria presente em forma de audiência. Segundo Zumthor, um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende a deixar alguma iniciativa interpretativa (2000, p. 27). Assim, a performance só existiria também na medida em que há espectadores. Para Carlson, performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance (2010, p. 16-17). Tal noção é semelhante a que trabalhamos a respeito dos conceitos de identidade e de autonarrativa nos tópicos anteriores, na qual a alteridade é tão importante para a construção de si e da narrativa de si quanto ou mais do que o próprio si mesmo. Notamos, aqui, a importância dada por Zumthor e Carlson para a presença das audiências no processo de construção e execução das performances. Essa relevância será observada no próximo capítulo ao observarmos as características particulares de mediação entre artista, canções, materialidade dos suportes, características do evento musical e as audiências de cada formato escolhido.

Conforme Zumthor, portanto, a recepção (a audiência) e a transmissão (o *performer*) constituiriam – e construiriam juntos – um ato único de participação, uma copresença, o qual

esse ato único seria a performance (ZUMTHOR, 2000, p. 76). Ideia semelhante é defendida por Rancière (2010b, p.116). Para o autor, entre um mestre e um aprendiz há sempre uma terceira coisa, que pode ser um livro ou algo do tipo, independente de ambos e atravessado (e atravessando) tanto pelo aprendiz quanto pelo mestre. A performance estaria para uma interação entre dois sujeitos assim como o livro está na relação entre o mestre e o aprendiz. A performance seria esta terceira coisa que nenhum deles é proprietário e cujo sentido nenhum deles possui (2010b, p. 116).

Outra questão lembrada por Zumthor é a de que, para além de se ligar entre corpos, a performance, pelos corpos, liga-se também a um espaço e nas relações entre esses corpos e esse espaço (2000, p. 47). Todas essas relações são importantes para construirmos o *background* de análise do nosso objeto, uma vez que consideramos de fundamental importância todos esses elementos na performance de Reginaldo Rossi: o corpo do *performer* e seus elementos característicos (a voz, o figurino, os gestos); a matriz textual e arquivada a que ele se liga (as letras de suas canções, as gravações das canções em álbuns) para interpretar ao vivo e no momento presente suas canções de sucesso; a relação com a alteridade e suas diversas audiências (em cidades, estados e regiões diferentes do país, em palcos diferentes, situações diferentes, faixas etárias e classes sociais diferentes de seus públicos, em shows que serão gravados e veiculados posteriormente ou em shows que não têm essa finalidade); e o espaço e cenário do show (novamente a importância da localização geográfica, além da construção da cenografia do palco e da disposição dos elementos de um videoclipe, por exemplo).

Todos esses elementos são considerados aqui neste trabalho como partes constituintes da performance e serão de fundamental importância para apresentarmos, no próximo tópico, uma metodologia de análise das apresentações de Reginaldo Rossi. Não será um trabalho fácil materializar essas performances e nem temos a pretensão de conseguir esgotar as suas apresentações através apenas da descrição textual. Ao realizarmos, no próximo capítulo, a descrição dessas apresentações, tentaremos materializar neste texto a maior quantidade de elementos possíveis, mas sabemos que a experiência total de uma performance que é visual, sonora e que possui tempos e espaços específicos não pode ser completamente traduzida.

Segundo Zumthor, performance designa um ato de comunicação enquanto tal; refere-se a um momento tomado como presente, a um momento de recepção: momento privilegiado, em que um enunciado realmente é recebido (2000, p. 59). Esse caráter presencial da performance também é percebido por André Brasil (apud SOARES, 2017, p. 98-99). Entende-se aqui a performance como uma disposição acionada pelo espaço, pelo estar, “o momento de

uma exposição, um corpo se expõe e, ao se expor, cria uma situação na qual se expõe, não sem, ao mesmo tempo, criar a si mesmo” (BRASIL apud SOARES, 2017, p. 98-99). A perspectiva de pensar a performance como uma exposição é, para André Brasil, uma forma de reconhecer um ato que se faz, que é um “durante”, ou seja, um momento de se fazer (SOARES, 2017, p. 98-99). É então e tão somente na recepção que, de acordo com Zumthor (2000, p. 61), o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal, aproximando-se, de algum modo, da ideia de “catarse”. Comunicar é tentar mudar aquele a quem se dirige e receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação (2000, p. 61).

Portanto, a performance pensada a partir desse momento presente, a partir das transformações propiciadas pela comunicação no nível da performance, como é o caso da “catarse” por exemplo, encontra ecos no pensamento de Gumbrecht. Em seu livro “Produção de Presença” (2010), o autor vai defender que há uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou atribuição de sentido – é a prática nuclear das humanidades (GUMBRECHT, 2010, p. 21-22), além de existir uma tendência da cultura contemporânea de abandonar e até esquecer a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença (2010, p. 15). O binarismo inicial do qual parte Gumbrecht coloca, então, de um lado, a produção de sentido, ou seja, a universalidade da interpretação e da razão como tônica histórica de um pensamento cartesiano; e de outro lado, o que o autor defende como um complemento à produção de sentido, uma volta ao nível da presença, da corporeidade e da materialidade das experiências humanas. Conforme ele, essa atenção à produção de presença é fundamental para uma relação entre os seres humanos e as coisas do mundo. Gumbrecht não quer, com isso, condenar nenhum modo de relação com o mundo que tome o sentido como ponto de partida (2010, p. 14), mas defender uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido (2010, p.15).

Não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido, a identificação de sentido e o paradigma metafísico. O que nossas modestas rebeliões acadêmicas tentavam problematizar era, mais do que tudo, uma configuração institucional no âmbito da qual o domínio absoluto das questões relacionadas com o sentido havia levado, há muito tempo, ao abandono de todos os outros tipos de fenômenos e questões. (GUMBRECHT, 2010, p. 37)

A consonância do pensamento de Gumbrecht com o de Zumthor fica evidente a partir do interesse pela influência da materialidade (e mediação) na transmissão de um sentido: “Como a mídia e as materialidades de comunicação poderiam ter algum impacto sobre o

sentido que transportavam?” (2010, p.37). Da mesma forma que Zumthor vai observar as diferenças contidas na transmissão de um texto escrito e um texto oral, Gumbrecht defende que já não acredita que um complexo de sentido pudesse estar separado de sua medialidade e vai usar o exemplo entre a diferença de uma página impressa e a tela de um computador ou uma mensagem eletrônica (2010, p. 32).

Gumbrecht então vai questionar a tese da universalidade da interpretação, mas sugerirá também um conjunto de práticas acadêmicas como complemento a essa interpretação. Uma das principais alternativas sugeridas pelo autor é o foco nos corpos, no espaço e momentos presentes. A palavra “presença”, segundo ele, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos (Gumbrecht (2010, p. 13). Uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos (2010, p. 13). A mudança de paradigma proposta por Gumbrecht, então, vai passar pela noção de que para a cultura de sentido (da interpretação, do significado) a autorreferência humana é o pensamento; enquanto, para a cultura de presença, essa autorreferência predominante vai ser o corpo (2010, p. 106) e suas relações com o espaço e outros corpos.

No entanto, a presença e o sentido não seriam excludentes ou opostos. Mas a relação entre efeitos de sentido e efeitos de presença também não seria uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural (2010, p. 137). A presença e o sentido, para Gumbrecht, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão, sendo impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica “bem equilibrada” (2010, p. 134). Segundo ele, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego (2010, p. 137). Por fim, o autor também não pretende dizer que o peso relativo desses dois componentes é sempre igual. Para ele, existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença que depende da materialidade de cada objeto da experiência estética (2010, p. 38).

A contribuição de Gumbrecht então, para pensarmos a performance, vai no mesmo sentido que a de Zumthor: eles pensam a materialidade e a corporeidade do ato de comunicação. A performance enquanto momento presente, momento de transmissão de enunciados, de textos, de sensibilidades e de prazeres. Assim, é útil para nosso trabalho trazer essa perspectiva para enfrentarmos a performance ao vivo de Reginaldo Rossi nesses termos:

tanto a partir da produção de sentido da interpretação de suas letras e dos significados dos seus figurinos, quanto a partir da produção de presença de seu corpo, de seus gestos, humor, voz, timbre, dança, respiração, contato, relação com o espaço e o tempo presentes.

De acordo com Zumthor (apud Gumbrecht, 2010, p. 118), a performance é a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais. Gumbrecht e Zumthor trazem para a canção (e mais ainda a canção romântica) a noção de “tomar forma” a partir da materialização e da concretização da performance:

As formas que vemos (e que frequentemente admiramos) não existem sem pressupor essa transição à concretização. (...) Para uma canção, por exemplo, em seu tomar forma (*mise-en-forme*) da voz, a materialidade é mais importante que o conteúdo, o qual, por sua vez, de um certo ponto de vista linguístico, será apenas o efeito do tomar forma (*mise-en-forme*) vocal. A forma da voz, a forma à qual a voz dá substância, toca os corpos daqueles que escutam. A voz inicia uma relação erótica, uma relação que é apreciada especialmente por causa de sua energia e intensidade. (GUMBRECHT, 2016, p. 118-119).

Gumbrecht vai depositar tanta importância na materialidade da voz que vai considerar, por vezes, essa materialidade mais importante que o próprio conteúdo transmitido pela linguagem. Há de se entender esse movimento proposto por ele através da valorização da presença a partir da característica erótica e sensual que a canção teria. Zumthor, ao falar da canção de amor, também destaca esse ponto de vista:

Talvez na canção de amor o importante seja a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar esta voz. A energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser a escrita, tão mais intensa também, sem dúvida, mais diretamente 'chocante' do que poderia ser a escritura. (ZUMTHOR apud GUMBRECHT, 2016, p. 119).

Não pretendemos neste trabalho escolher qual elemento da canção seria mais importante: se o significado linguístico ou a materialidade e o caráter erótico da voz. Entendemos, sobretudo, que todos os elementos ajudam a criar camadas de fruição e experiência na audição, sendo ambas fundamentais para a escuta musical. No entanto, a partir da sugestão de valorização da materialidade e da experiência em relação ao conteúdo e significado, proposto por Gumbrecht, sugerimos pensar pelo viés das versões musicais. As versões musicais levam, teoricamente, a mesma matriz arquivada (a letra, a métrica e o ritmo), mas a voz que canta uma versão (ou o arranjo escolhido) pode me afetar de maneira diferente quando comparada com outra voz que canta (ou outro arranjo) a mesma canção. Portanto,

corriqueiramente nos sentimos mais encantados por uma versão de uma música do que outra e normalmente temos uma versão preferida. Por que isso aconteceria? Não seria a materialidade da voz, a performance do intérprete, uma razão fundamental para essa questão? É bom pontuar novamente que não estamos assumindo um posicionamento que considera a voz mais importante do que a matriz arquivada, mas procurando pensar, a partir da sugestão de Gumbrecht, variações de interpretação que dão importância à materialidade da voz.

Se, por um lado, pode parecer bastante polêmico esse foco maior na forma do que no conteúdo da canção, esse movimento pode nos ajudar, por outro lado, a fazer o movimento proposto por Gumbrecht. O movimento de passarmos a nossa atenção – que durante muito tempo esteve direcionada à produção de sentido – à produção da presença, ao estudo da transmissão e recepção, da interação entre *performers* e audiências, obras, textos e performances a partir do viés (também) da presença.

Diane Taylor nos alerta que, para essa modificação no paradigma ou perspectiva da cultura escrita para uma cultura incorporada, é igualmente necessária a mudança de nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, diz ela, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa (2013, p. 45).

Ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais (...) O roteiro - um sumário ou esboço de uma peça, que dá informações sobre as cenas, situações, etc. (...) Algumas vezes eles [os roteiros] são registrados como *scripts*, mas o roteiro precede o *script* e abre a possibilidade de muitos 'finais'. (...) O roteiro estrutura nossa compreensão. Ele também assombra nosso presente, constituindo uma forma de espectrologia (...) que ressuscita e reativa velhos dramas. (TAYLOR, 2013, p. 60).

Sugeriremos, então, para o próximo capítulo (justamente o capítulo de metodologia), pensarmos as performances (e pensarmos como estudar e analisar essas performances) a partir da sugestão de Diana Taylor, de trabalharmos essas performances pelo viés do roteiro. Esse roteiro, de modo resumido, falará sobre o contexto no qual a performance se insere, qual o desencadeamento histórico que fez com que aquela performance esteja localizada daquela forma, naquele determinado local; falará também da parte planejada da ação da performance, historicamente construída, repetida, iterada, bem como da parte adaptável, construída na presença, a partir da interação entre *performers*, obra, performance e públicos no agora da apresentação, com a materialidade, os sons e as imagens existentes; o roteiro implicará também na construção de personagens e da construção de relação entre os personagens contidos na performance; e também sobre a possibilidade de abertura para várias

interpretações (sejam elas a partir do efeito de presença ou a partir da produção de sentido) e várias versões existentes nessa performance. Mas antes de finalizar o capítulo, faz-se necessário atentar para uma última colocação.

Em quase todos os estudos da performance apresentados, não notamos tanta relação entre a performance e a música, o artista musical, o cantor, o espetáculo musical, o show. Rapidamente Gumbrecht e Zumthor tocaram na questão da música, mas a análise da performance dessa música não foi tão destacada. Portanto, como o objeto deste trabalho é um artista musical, um *performer* da música, precisamos pincelar noções da performance musical, questões que são trabalhadas, entre outros, por teóricos como Jeder Janotti (2006), Georgina Born (2011) e Thiago Soares (2017).

Puxando nossa discussão para o lado da música, dos gêneros, da cena e da performance musical, Janotti sugere que “(...) a performance aponta para uma espiral que vai das codificações de gênero às especificidades da canção” (2006, p. 8). Assim, olhar para a performance (sobretudo musical) a partir da ideia de espiral nos ajuda a pensar o movimento do artista/*performer*/cantor/músico tanto do ponto de vista das codificações do gênero musical ou da cena musical que ele participa e agencia, quanto a partir das suas especificidades como um artista único, que impõe suas marcas naquela canção, naquele espetáculo. Dessa forma, podemos enxergar a performance musical como um rico sistema no qual o artista-*performer* está inserido, pois a performance musical seria um entrelugar potente no qual é possível pensar agenciarmos tanto coletivos, quanto individuais, entre gêneros e cenas musicais.

Essas mediações e identificações que o gênero musical, os *performers*, as audiências e que a música de modo geral consegue realizar são percebidas por Georgina Born (2011, p. 377) a partir da relação entre formações musicais e sociais que, para ela, são agenciadas através da materialidade e mediação da música e do afeto. Ela sugere quatro planos da mediação musical e social, dos quais destacamos aqui, brevemente, o segundo e o terceiro. De acordo com Born, no segundo plano da mediação social, “a música conjura e anima comunidades imaginadas, agregando seus ouvintes em comunidades virtuais e públicos com base em identificações musicais e outras”²⁹ (2011, p. 378). Já nos valemos dessa ideia para discutirmos a influência da música nas comunidades de afeto, que podem se organizar através de partilhas do sensível em gêneros musicais, cenas musicais, fãs-clubes, fóruns de discussão e em ambientes menos demarcados como simplesmente uma festa de música ao vivo, na qual

²⁹ “In the second, music conjures up and animates imagined communities, aggregating its listeners into virtual collectivities and publics based on musical and other identifications” (BORN, 2011, p. 378). Tradução nossa.

as pessoas dançam, reúnem-se e se agrupam naquela comunidade no momento presente e depois aquela comunidade se desfaz.

No terceiro plano, Born destaca que “a música é atravessada por uma ampla formação de identidade social, desde as mais concretas e íntimas às mais abstratas das coletividades – (...) as relações hierárquicas e estratificadas de classe e idade, raça e etnia, gênero e sexualidade”³⁰ (2011, p. 378). Da mesma forma que no segundo plano, aqui, no terceiro plano, a autora salienta as formações de coletividades. Se no segundo plano ela dá atenção às comunidades imaginadas e virtuais a partir do agregar públicos diversos ao redor da música, aqui chama a atenção para a identificação a partir tanto desses afetos, quanto de identidades sociais relacionadas à classe social, à faixa etária, à raça e etnia e identidades de gênero e sexual.

Para Thiago Soares (2017), pensar a performance nas cenas musicais, por fim, significa entender formas de atuar, papéis sociais, lugares de fala e de encenação que se formam diante dos gêneros musicais, de contextos econômicos, políticos e estéticos (2017, p. 89). A interface entre performance e música, então – assim como a performance de um modo geral faz com as identidades, os papéis, as lutas e os modos de conhecer –, agencia todas essas questões que levantamos durante o capítulo a partir também das comunidades musicais, das apresentações, dos shows e das cenas. Ela também funciona como modo de conhecer, como lugar de disputa, como lugar de encenação de dramas, só que a diferença é que o meio pelo qual essa performance atua é a partir do cantor e cantora, do e da intérprete, dos dançarinos e dançarinas, da canção e dos públicos.

³⁰ “In the third plane, music is traversed by wider social identity formations, from the most concrete and intimate to the most abstract of collectivities – music’s refraction of the hierarchical and stratified relations of class and age, race and ethnicity, gender and sexuality” (BORN, 2011, p. 378). Tradução nossa.

4 METODOLOGIA: A IDEIA DE “ROTEIRO” NA CONSTRUÇÃO E EXECUÇÃO DE DIFERENTES PERFORMANCES DE REGINALDO ROSSI

Depois de apresentar, nos capítulos anteriores, a contextualização histórica da música brega e a fundamentação teórica de conceitos importantes para o presente trabalho, partiremos, agora, para a construção da metodologia de análise deste objeto de pesquisa. É importante comentar que no campo das pesquisas em comunicação e música não há uma metodologia exatamente pronta para ser aplicada para a análise das performances musicais. Portanto, o que iremos fazer aqui é tentar sugerir alguns apontamentos que podem servir para a realização da análise deste objeto de pesquisa a partir de noções de “roteiro”, vindas dos estudos de performance.

Partiremos, inicialmente e de forma geral, de duas ideias que circundam a noção de performance, possibilitando-nos organizar alguns elementos das performances que utilizaremos para a aplicação de um método proposto experimentalmente. Essas ideias que utilizaremos vêm de uma observação da performance como gênero artístico próximo ao teatro, portanto, não fazem a interface dela com a apresentação musical, a qual iremos fazer ao longo do capítulo.

A primeira noção que nos é importante é a separação sistêmica do evento performance em três etapas sugeridas por Richard Schechner (apud FÉRAL, 2009, p. 61-62): 1) a protoperformance; 2) a performance ela mesma; e 3) a pós-performance. Basicamente, o autor quer aqui separar o que acontece e é pensado no processo da performance no nível de 1) preparação/ nascimento/ construção dessa performance; no nível da 2) execução da performance em si; e 3) a partir do que acontece depois que essa performance acaba. Cada uma dessas três etapas teriam, segundo ele, outras etapas internas, que podem nos ajudar a entender melhor essa construção. A 1) protoperformance, ou seja, o período de preparação e que antecede a realização da “performance ela mesma” ou da “performance em si” seria composta pelo treinamento, o laboratório e o ensaio. A 2) performance ela mesma consistiria no aquecimento, na performance pública, no contexto em torno da performance/ evento em torno da performance e, por fim, no repouso e desarme. O último nível, a 3) pós-performance, seria responsável pelas consequências da performance, o que essa performance gerou a partir da resposta crítica, do arquivamento e da lembrança (SCHECHNER apud FÉRAL, 2009, p. 61-62).

Focaremos nas duas primeiras etapas sugeridas, deixando, inicialmente, a pós-performance para um momento posterior, uma vez que esta está mais atrelada a uma fase de

resposta crítica e arquivamento das performances realizadas previamente. Entendemos que, para compreender a performance artística musical como um objeto metodológico da comunicação, precisamos entender as motivações, a organização contextual e a construção dessa performance a partir do nível que Schechner chamou de “protoperformance”, além de focarmos nas relações estabelecidas no ato de enunciação da própria performance (a execução), quando o *performer*/ ator/ artista/ cantor está em contato direto com seus públicos. Antes de seguirmos apresentando e destrinchando a protoperformance e a performance em si mesma, vamos apresentar a segunda ideia que norteia nossa discussão neste capítulo: a noção de roteiro.

De acordo com Taylor (2013, p. 45), ao mudar o foco do discursivo para o performático e da cultura escrita para a cultura incorporada, precisamos mudar também as nossas metodologias. Portanto, ao invés de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros, que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa (TAYLOR, 2013, p. 45). O movimento sugerido por ela, então, é semelhante ao proposto por Zumthor (2000) e Gumbrecht (2010): sair apenas da análise textual e discursiva e incorporar outras questões que o texto verbal não consegue dar conta, como a materialidade da voz, o meio (o contexto) no qual o texto está sendo veiculado, quem está interpretando aquela peça, além de como e onde ela está sendo executada. Para Taylor, os roteiros existem como conjuntos de possibilidades e maneiras de conceber o conflito, a crise ou a resolução (2013, p. 41), ideia próxima a que ela sugere de performance como episteme e modo de conhecer (2013, p. 43-44).

O roteiro, ainda conforme a mesma autora, consistiria em um sumário ou um esboço de uma peça, dando informações sobre cenas e situações (2013, p. 60). O roteiro visto a partir dessa forma, como episteme, é pensado de forma semelhante ao roteiro do teatro. Portanto, esse roteiro abrigaria elementos como: um enredo, com uma contextualização espacial e temporal dessa história a ser trabalhada, com a apresentação de personagens; a caracterização (física e de personalidade) desses personagens; os possíveis perfis de audiências; a sugestão de cenário, figurino, trilha sonora, efeitos, falas, discursos e pausas; o acionamento de conflitos; questões a serem problematizadas; pontos de vista; resoluções de crises; o uso de jogos, de estereótipos e de clichês; além de indicações e acionamentos de humor, tais como drama, tragédia, romance...

É importante diferenciar, segundo Taylor, a ideia de “roteiro” da ideia de “*script*”, já que o roteiro precede o *script* e abre a possibilidade de muitos finais (2013, p. 60). Enquanto a noção de *script* constrói uma peça linear, rígida e disciplinada, com todos os elementos

(personagens, cenografia, diálogos) fazendo devidamente sua função predeterminada, sem dar margem para adaptações e improvisos, o roteiro consistiria de uma noção geral, uma linha condutora que abriria possibilidades diversas de desdobramentos (várias versões), a depender da interação face a face dos atores com os públicos, da relação entre a peça e o espaço físico, o tempo e os acontecimentos.

Portanto, é possível pensarmos o roteiro a partir da noção de um modelo. Esse modelo, para Richard Bauman (apud CARLSON, 2010, p. 16), poderia ser um modelo potencial, ideal ou relembrado. No entanto, conforme já dito, esses modelos estariam abertos para a inversão, a paródia e a mudança (TAYLOR, 2013, p. 64), diferenciando-se dos *scripts* e possibilitando várias versões e finais adaptáveis e improvisáveis.

Dessa forma, a noção de “roteiro” parece dialogar diretamente com as fases da “protoperformance” e da “performance ela mesma”, uma vez que a construção do roteiro depende da fase tanto criativa (protoperformance) quanto da execução da performance (performance em si). É bem verdade que o roteiro também não estaria apartado da pós-performance: por mais que o roteiro seja, normalmente, algo prévio, devem ser consideradas as mediações entre a construção do roteiro e elementos da pós-performance como as possibilidades de construção de memória e arquivamento da performance, bem como as respostas críticas das audiências e outras relações que acontecem depois que essa performance acaba, mas que podem ser imaginadas já no roteiro. No entanto, deixaremos essa relação entre roteiro e pós-performance para o próximo capítulo, atendo-nos, neste capítulo, às mediações entre construção e execução do roteiro e as fases da protoperformance e da performance ela mesma.

Propomos usar, então, essas relações entre roteiro e as fases da protoperformance e performance ela mesma a partir de duas etapas metodológicas: no primeiro momento, gostaríamos de pensar o *background* geral que acompanha todas as performances ao vivo de Reginaldo Rossi que seria construído a partir da contextualização histórica dessas performances, da trajetória do *performer* e suas características (físicas e de personalidade), os cenários normalmente usados e as temáticas, os assuntos e os discursos acionados. Esse nível comportaria tanto a ideia de roteiro para a construção de um espetáculo (que posteriormente será realizado e executado) quanto a ideia de treinamento, laboratório e ensaio, presentes, segundo Schechner, na fase da protoperformance.

Interessante pensar também que isso que estamos chamando de *background* geral é, ao mesmo tempo, um elemento prévio da performance em si, na medida que ajuda a construir as relações de mediação que serão, de fato, performadas no ato do show; e também um elemento

posterior, um resultado, uma resposta crítica de performances anteriores que já foram realizadas pelo artista.

No segundo momento, sairemos um pouco da ideia de construção prévia (e posterior) do espetáculo para movimentar nosso eixo no sentido da execução do espetáculo, dando ênfase à fase da performance em si que, conforme Schechner (apud FÉRAL, 2009, p. 61), comportaria o aquecimento, a performance pública, o contexto e o evento em torno daquela apresentação, o repouso e o desarme. Essa fase, chamada pelo autor/autora? de “performance ela mesma”, consistiria no ato de performance enquanto tal, de todo o momento do espetáculo, desde a abertura metafórica (ou não) da cortina do palco e a apresentação dos personagens para a plateia até o momento do fim do espetáculo com o repouso ou desarme sugeridos por Schechner, normalmente seguido de palmas e agradecimentos. Nesse nível, a nossa sugestão metodológica é esquecer um pouco o contexto geral que constrói as performances de Reginaldo Rossi (e que já teremos apresentado) e olhar para as especificidades daquele espetáculo singular. Nesse sentido, a localização geográfica do espetáculo (a região do país, a cidade, o espaço do show – se é um show gratuito ou pago, em um clube, boate ou um palco montado na rua), a localização temporal (quando esse show está sendo realizado e quais os assuntos que estão em alta – nos *trending topics* – naquele momento), a interação com os públicos (esse público é frequentador assíduo de seu show ou está ali pela primeira vez, é um público diverso ou segmentado), a materialidade (mediação e veiculação) que esse show será exposto (se esse show está sendo gravado para ser lançado posteriormente como um produto com o selo “oficial” da gravadora ou se aquela performance, espera-se, começar e terminar ali mesmo, sem levar muitos elementos arquivais para além daquele espetáculo) e o cenário e figurinos particulares daquela apresentação são elementos importantes para nossa construção. De acordo com Zumthor, cada performance nova coloca tudo em causa; a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuta (2000, p. 38-39).

Nesses dois momentos, apresentaremos, então, tanto um *background* geral com as noções que circundam os espetáculos como um todo de Reginaldo Rossi, como as particularidades de algumas performances com diferentes contextos que escolheremos. Pretendemos, assim, pensar a partir da sugestão de Schechner e Turner (apud CARLSON, 2010, p. 32) de um quadro que traria uma relação entre o que eles vão chamar de drama estético e de drama social. Esse quadro seria composto por essas duas partes que se alimentariam de forma mútua. Segundo Schechner e Turner (apud CARLSON, 2010, p. 32), a construção do drama estético consistiria num profissional do teatro usando as ações

consequentes da vida social como matéria-prima para a produção desse drama estético, enquanto o drama social poderia ser pensado a partir de um ativista social usando técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro. Partimos dessa dicotomia para pensarmos nosso personagem não como ora sendo um personagem estético e ora um personagem social, mas uma figura que existe dentro desse enredo e que sustenta a tessitura da intriga desse personagem, borrando o público e o privado, o artista estético e o sujeito social, a vida e o palco.

Propomos, então, apresentarmos, no primeiro momento, a partir das noções de roteiro e protoperformance, alguns elementos que julgamos importantes na construção desse *background* geral de Reginaldo Rossi. Em seguida, escolheremos algumas performances em específico para observarmos e analisarmos seus elementos a partir da chave do roteiro e da performance em si, no momento do encontro entre Reginaldo Rossi e seus públicos.

4.1 O ROTEIRO E A PROTOPERFORMANCE: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DAS APRESENTAÇÕES AO VIVO DE REGINALDO ROSSI

Como falamos, neste tópico, iremos sugerir um mapeamento do contexto no qual as performances de Reginaldo Rossi como um todo são apresentadas. Ou seja, antes e depois de Reginaldo Rossi estar no palco, qual é o *background* que o acompanha? O que já se conhece dele? Como foi construído ao longo do tempo esse personagem e o que se pode e se deve esperar desse personagem? Sem ter a intenção de construir um trabalho biográfico do artista, queremos aqui apenas pontuar algumas indicações breves sobre sua carreira, sua história e os agenciamentos que o tornaram conhecível no meio musical, artístico e midiático brasileiro. Para isso, conforme também já dissemos, iremos nos apoiar na ideia de roteiro como um sumário ou um esboço de uma peça, dando informações sobre cenas e situações (TAYLOR, 2013, p. 60), a fim de construir uma noção contextual do objeto e sugerir caminhos para a performance acontecer.

Pensamos, então, inicialmente, o roteiro como um roteiro qualquer de espetáculo: um roteiro que deve conter basicamente no mínimo quatro elementos: enredo(s), personagem(ns), cenário(s) e audiências. Talvez a principal parte desse roteiro que estamos estudando seja, de fato, o personagem principal desse roteiro, o artista Reginaldo Rossi. É ele que é o personagem central de sua própria história, quem canta as canções que serão executadas no show, é ele quem traz as questões propostas pelo roteiro para o palco (seja a partir de um

monólogo, seja a partir de um diálogo), ele que é a estrela desse show, é por ele que o público, outro elemento fundamental da performance, saiu de casa para estar ali. Dessa forma, tanto o enredo, quanto o cenário, quanto os públicos estão ligados a esse personagem/*performer*, pela sua função primordial nesse roteiro.

Segundo Carlson, o artista de performance (o *performer*) pode trabalhar como um indivíduo que combina muitas posições de teatro tradicional – ator, diretor, designer e dramaturgo. O *performer* não é trazido à tona por outra agência autenticadora, ele é um resultado da própria decisão de *performer* de que a apresentação para uma audiência aconteça (2010, p. 68). Enxergamos nosso personagem principal como um *performer*, um artista que, além de atuar, é o diretor de si mesmo e do espetáculo como um todo, agenciando suas próprias características de personagem, bem como construindo o roteiro e o cenário desse espetáculo, e sendo parte integrante deles. Esse artista pode ter a ajuda de um diretor artístico, um diretor de palco, produtores, outros profissionais, mas ainda assim essa responsabilidade de conduzir o espetáculo e suas próprias ações dificilmente é descolada da figura do *performer*, como propôs Carlson.

Portanto, dentro desse roteiro que propomos, elegemos Reginaldo Rossi como o protagonista, como *performer*, como a figura central da performance sem a qual não existiria enredo, nem cenário, nem público. Esses quatro elementos estão ligados de forma que apresentando um (o personagem Reginaldo Rossi, por exemplo), naturalmente estaremos também apresentando parte do enredo que o acompanha, estaremos ajudando a construir o cenário no qual ele se apresenta e as audiências com as quais interage. Portanto, apresentaremos aqui o contexto desse personagem juntamente – e de maneira inevitável e inseparável – com o enredo, públicos e o cenário que constroem o *background* de apresentação dessas performances.

4.1.1 Contextualização histórica e trajetória artística

Reginaldo Rodrigues dos Santos nasceu em 14 de fevereiro de 1944, em Recife. Sua primeira apresentação musical aconteceu quando era adolescente e ainda estava na escola, em um quadro de um programa de rádio local no qual estudantes representavam seus colégios e realizavam apresentações artísticas. O número de Rossi consistiu em tocar a canção tema do filme “Fúria no Alasca”, de 1960. Logo depois, no início da juventude, Rossi formou, com mais três colegas, em Recife, a banda “The Silver Jets”, que tinha influências principalmente

do “iê-iê-iê” dos Beatles e de artistas da Jovem Guarda. A banda passou a fazer muito sucesso local, principalmente a partir da canção “O Pão”³¹, de autoria de Reginaldo Rossi, contando com um público considerável em todas as suas apresentações na cidade. A partir desse sucesso, a banda começou a ser chamada para fazer a abertura de shows de ícones da Jovem Guarda, sempre que estes iam cantar no em Recife, entre eles, Roberto Carlos. Logo em seguida, os Silver Jets se separaram e Reginaldo Rossi vai tentar o sucesso no Sudeste (onde estavam as grandes rádios, gravadoras e emissoras de TV), levando canções que se aproximavam em estilo das músicas da Jovem Guarda. A primeira canção de Rossi que estourou foi “Festa dos Pães”³², na qual cita quase em forma de coluna social alguns nomes da Jovem Guarda em uma situação de festa, semelhante à canção “Festa de Arromba”. Na década de 1960, destacam-se, além das músicas já citadas (“O Pão” e “Festa dos Pães”), “O papa-figo” e “Maior que Deus”.

Na década de 1970, as temáticas relacionadas ao amor e à desilusão, que já eram notadas anteriormente, tornam-se mais presentes nas suas canções. Músicas como “Por que já não me mata de uma vez?” (1970), “Era domingo” (1970), “Desterro” (1972) e “Um romance que ninguém leu” (1976) abordaram uma temática romântica nessa década. A veia roqueira também permaneceu com canções como “Tô doidão” (1971), “O gênio cabeludo” (1971) (sobre Beethoven), “Rock from Brazil” (1976) e “Pegou fogo na caixa d’água” (1977). Essa década também teve uma das músicas que acabariam sendo de maior sucesso de Rossi: “Mon amour, meu bem, ma femme”, de 1972.

Os anos 1980 foi uma década de grande e rica produtividade para Reginaldo Rossi. As músicas românticas continuaram, com destaques para “Amor, amor, amor” (1980), “Meu fracasso” (1981), “Sua ausência” (1981), “Em plena lua de mel” (1981), “Quando você foi embora” (1981), “As quatro estações” (1983), “Ai amor” (1984), “Eu não presto mas te amo” (1986), além do grande sucesso de “A raposa e as uvas” (1982). Uma influência do bolero e

³¹ “Olha, nunca mais eu quero saber de você // Pois o imenso amor que eu lhe dediquei // Você não ligou e nem sequer notou. // Olha, você maltratou meu pobre coração // Fez uma bolinha e jogou no chão // E a chorar deixou-me, sem dizer adeus. // Mas um broto eu encontrei e diz que eu sou um pão // E me entregou todo o seu coração // Que nunca mais vai ser de outro alguém. // Olha, eu também percebo que me apaixonei // Pois meu coração todinho eu lhe entreguei // E vou viver só para esse amor”.

³² “A festa que eu vou dar hoje à noite // Vocês garotas todas vão gostar // E eu acho que é por lá que vocês vão deixar o coração porque // Vai cada pão, cada pão, cada pão // Vai cada pão, cada pão, cada pão // E vejam bem vocês // Quem vai estar presente // Pois toda jovem guarda vai pra lá // Vai o Bobby de Carlo, o Sérgio Reis e o Robertão // É cada pão, cada pão, cada pão // É cada pão, cada pão, cada pão // Wanderley Cardoso é quem vai apresentar // Jerry Adriani e as garotas no lugar // Erasmo, Golden Boys, Ronnie Von // Luiz Carlos Klein // Vejam só a turma que eu juntei // E o resto da *gang* todos vão me perdoar // Mas os seus convites também vou mandar // E nessa festa eu juro que não vai entrar bicão porque // Só vai dar pão, cada pão, cada pão // Só vai dar pão, cada pão, cada pão // Os Vips, Marcos Roberto // E vocês garotas vão adorar a festa // Que eu vou dar hoje porque // Só vai dar pão, vai dar pão, vai dar pão // Só vai dar pão, vai dar pão, vai dar pão”.

uma aproximação com a música caipira também pôde ser notada em gravações como “Eu devia te odiar” (1985) e “Na hora do adeus” (1987). Outra característica que pode ser observada nesse período é a reaproximação de Rossi com sua terra natal a partir de canções como “Volta” (1980), “Tenho que voltar” (1980), “Recife” (1980) (versão para a música “San Francisco”, gravada por Scott McKenzie e The Mamas and the Pappas), “Recife minha cidade” (1984), “Itamaracá pedra que canta” (1985), “Férias em Itamaracá” (1987) e até “Diário de Pernambuco”, canção de 1986 que fala sobre a história de um importante jornal de Recife. No fim dos anos 1980, ocorreu também o lançamento da canção que viria a ser sua principal obra, “Garçom”, de 1987.

No entanto, o sucesso de “Garçom” só atingiu o Sudeste no final da década seguinte, mais precisamente em 1998. Mas, antes, a década de 1990 foi, para Reginaldo Rossi, um período de aproximação com uma música latina, principalmente com “Cuca Fresca” (1996), “Me voy pra Itamaracá” (1996) e “La Gitana” (1998), além de uma releitura de grandes músicas da Jovem Guarda, como é o caso de “Última canção”, “Esqueça” e “Deixa de banca”, todas lançadas em 1997.

No final da década de 1990 e início dos anos 2000, foram lançadas quatro coletâneas de grandes sucessos. Em 1998, Reginaldo Rossi lançou um álbum a partir de um show ao vivo que foi um dos grandes responsáveis pelo relançamento de “Garçom” no cenário, fazendo a canção (além do álbum como um todo) estourar em muitas regiões do país. Além de Garçom, o álbum tinha canções como “De que vale ter tudo na vida”, “A raposa e as uvas”, “Deixa de banca”, “Mon amour, meu bem, ma femme”, “Esqueça”, “Só vou gostar de quem gosta de mim”, “Tão Sofrido”, “La Gitana” e “Tô doidão”. Chama a atenção para esse álbum, de 1998, “Ao vivo – Grandes sucessos”, que esse foi seu primeiro álbum, lançado pela gravadora que tinha seus direitos, que continha histórias e “causos” entre e durante as músicas, aproximando o álbum gravado de uma experiência semelhante a que acontece em shows mais particulares. Por causa dessa particularidade, selecionamos esse álbum/show como um momento que analisaremos mais detidamente adiante, com foco na fase da “performance ela mesma”, sugerida por Schechner.

Em 1999, 2001 e 2004, também saíram coletâneas. A de 1999, chamada de “Rossi The King”, contou com canções como “Prova de Fogo” (com participação de Wanderléa), “Vá com Deus” (participação de Roberta Miranda), “Fumacê” (participação de Golden Boys) “Whisky a Go Go” e “Negro Gato” (com produção e participação de Planet Hemp). O álbum de 2001 voltou ao estilo “ao vivo” que tinha feito sucesso em 1998 e teve, no seu repertório, canções como “O dia do corno”, “Leviana”, “Em plena lua de mel” e “Devolva-me”. Por fim,

em 2004, a coletânea “Ao vivo – O melhor do brega” trouxe, além de sucessos já consagrados na voz de Rossi, outras canções bregas populares como “Sorria, Sorria” (de Evaldo Braga), “Fogo e Paixão” (de Wando), “Você é doida demais” (de Lindomar Castilho), “Entre tapas e beijos” (conhecida na voz de Leandro e Leonardo), “Eu não sou cachorro não” (Waldick Soriano), “Vou tirar você desse lugar” (Odair José) e “Dormi na Praça” (Bruno e Marrone).

2006 e 2010 foram os anos de lançamento dos dois únicos DVDs de Reginaldo Rossi. Vale lembrar a importância desse formato para o mercado da música nesse momento. Esse período contou com variados lançamentos no formato DVD após um crescimento de compra e de uso de aparelhos de DVD na virada do milênio. O lançamento de shows nesse formato possibilitou criar uma nova mediação entre artistas e públicos a partir do consumo audiovisual de shows, resultando em um formato que se mostrou viável e satisfatório naquele período.

Voltando à apresentação das performances de Rossi nesse formato, o repertório do DVD de 2006, apenas chamado de “Reginaldo Rossi ao vivo”, seguiu a linha dos álbuns ao vivo e coletâneas, alternando entre sucessos do cantor, como “A raposa e as uvas”, “Garçom” e “Mon amour, meu bem, ma femme”; canções um pouco menos conhecidas, como “Sua ausência”, “Eu devia te odiar”, “Se meu amor não chegar”, “As quatro estações” e “Em plena lua de mel”; músicas mais recentes como “O dia do Corno”; além de versões de canções de outros artistas, como “Pra ser só minha mulher” e “Deixa de banca”.

Por fim, o DVD de 2010, o último projeto “oficial” concluído por Rossi antes de sua morte (em 2013), foi construído ao redor da ideia do cabaré, tanto é que seu nome foi “Cabaré do Rossi”. Nele, foi montado um cenário intimista que simulava um cabaré e o cantor e sua banda tocaram para poucos convidados. No repertório, mais uma vez uma mistura de alguns sucessos e de músicas menos conhecidas de Rossi, além de versões de sucessos de outros artistas. Destacamos aqui “Boate azul” e “Dama de vermelho” (sucessos da música sertaneja), “Só você” (Vinícius Cantuária), “Amor I love you” (Marisa Monte e Carlinhos Brown), “Você vai ver” (sucesso na voz de Zezé di Camargo e Luciano), “I will survive” (Gloria Gaynor), “Have you ever seen the rain” (John Fogerty), além das já mencionadas “Se meu amor não chegar”, “Tão sofrido” e “Na hora do adeus”. Nesse projeto, “Garçom”, “Mon amour, meu bem, ma femme” e “A raposa e as uvas”, talvez as músicas de maior sucesso de Reginaldo Rossi, ficaram de fora.

Optamos, então, por realizar, no primeiro momento, essa apresentação do personagem a partir do enredo que é construído sobre ele mesmo através das canções e da disposição dessas canções em álbuns e DVDs em ordem cronológica. Esse movimento inicial é importante a nosso ver, uma vez que o *performer* tem na música o seu mote de encontro com

seus públicos e de apresentação dos seus shows. Portanto, seu repertório, que foi construído ao longo do tempo, acreditamos, é um ponto interessante para conhecermos sobre o seu contexto, seu *background* e sobre o enredo criado historicamente ao redor do artista. Entendemos também que essa é só uma maneira (de tantas possíveis) de realizar a construção desse *background* que, para ficar mais completo, poderia conter também situações como: aparições em programas e especiais de TV, participações em entrevistas, videoclipes, além dos próprios shows. Realizaremos essa ampliação no corpus no tópico 3.2, ao tratar da ideia do roteiro e sua relação com a performance ela mesma. Por enquanto, ainda nos ateremos à etapa da protoperformance.

4.1.2 O corpo de Reginaldo Rossi

Portanto, a ideia de roteiro na protoperformance, sugerimos, tem a ver com, no mínimo, quatro elementos: o *performer* e outros personagens, o enredo, o cenário e os públicos. Para além da apresentação biográfica/cronológica do *performer*, outras características podem ser importantes para constar no roteiro do espetáculo. O *performer*, por exemplo, tem um corpo (e já vimos a importância da materialidade desse corpo na performance para Zumthor e Gumbrecht, no capítulo anterior). Como esse corpo é visto e ouvido? Do que esse corpo é constituído? Como esse corpo é vestido? Quais os figurinos e acessórios que acompanham esse corpo? Que ideia e sentimentos esse corpo traduz e produz? Que narrativas são atreladas a esse personagem? Que temáticas o interessam e quais posições esse personagem toma? Que discursos ele aciona? Qual a personalidade desse corpo? Ele é um corpo sério e disciplinado ou, pelo contrário, é um corpo festivo e carnavalizado?

O corpo de Reginaldo Rossi é um corpo masculino, heterossexual, de porte médio com uma barriga levemente saliente, nordestino (nascido em Recife) e que tem traços negros (o lábio grosso e o cabelo crespo). Um corpo que passou a ser conhecido quando era um jovem adulto (década de 1960) até morrer, em 2013, aos 69 anos.

Para percebermos as temáticas que o interessavam e os discursos que o orientavam como um personagem midiático, uma alternativa é olhar para as letras das canções que cantava, sua principal forma de comunicação com seus públicos. A partir delas, podemos notar temáticas relacionadas ao flerte e à paquera (“O pão”, “O paquerador”, “Pegou fogo na caixa d’água”, “A raposa e as uvas” e “Deixa de banca”), ao bom humor e à festa (“Festa dos pães”, “Mexerico dos quadrados” e “Tô Doidão”), à relação com Pernambuco, seu estado

natal (“Recife”, “Recife minha cidade”, “Itamaracá pedra que canta”, “Férias em Itamaracá” e “Me voy pra Itamaracá”), à paixão, desilusão, amor e romance (“Era domingo”, “Desterro”, “Um romance que ninguém leu”, “Meu fracasso”, “Leviana”, “Nos teus braços”, “Mon amour, meu bem ma femme” e “As quatro estações”), além da “sofrência” ou da “música de corno” (“Por que já não me mata de uma vez”, “Em plena lua de mel”, “Garçom”, “Se meu amor não chegar”, “Tão sofrido” e “O dia do corno”). Essas temáticas mostram uma verve romântica de Rossi, que pode ser acionada tanto pela chave da paquera e do bom humor festivo, quanto pela chave da paixão dramática e melancólica. Um nordestino heterossexual, namorador, um “cabra macho” ou, como dizem em Recife, um “cafuçu”. Segundo Thiago Soares (2017),

Nos usos contemporâneos, chama-se cafuçu também aquele homem com grande disposição e competência sexual. Eles podem ser rígidos nas palavras, mas são doces como amantes – não costumam deixar mulheres ‘carentes’, (...) homens que exacerbam a ‘testosterona’ em jogos de futebol, em lutas livres, que xingam, falam alto, coçam a genitália, cospem, (...) a barriga saliente de chope, o pé ‘rachado’, os pelos no corpo, o gostar de comidas pesadas também possam ser registros de cafucice. (SOARES, 2017, p. 107-108).

Além de uma temática e de discursos que podem ser acionados a partir da chave do “cafuçu”, Rossi também tinha um estilo que poderia ser observado dessa forma a partir de suas roupas e seus figurinos. Para trazermos essas características, para mais de só descrevermos quais eram os figurinos normalmente usados por Rossi, preferimos lançar mão das suas imagens “institucionais” - entendidas aqui como imagens de si que são amplamente divulgadas e de forma protocolar – e uma forma de fazer isso é analisarmos sua imagem nas capas de seus discos (álbuns em LP e CDs).

Nos anos 1960, por exemplo, as imagens de Reginaldo Rossi colocadas nas capas de seus discos focam em seu rosto, mostrando um corpo comportado, bem vestido (o uso das roupas sociais) e do cabelo bem penteado e alisado, semelhante aos artistas da Jovem Guarda. Destacamos aqui os discos de 1967 (Festa dos pães), 1968 (O quente), 1969 (Te quero, te adoro, te amo) e 1970 (À procura de você):

Figura 1 – Capa do álbum
“Festa dos Pães”, 1967



Figura 2 – Capa do álbum
“O quente”, 1968



Figura 3 – Capa do álbum
“Te quero, te adoro, te amo”, 1969



Figura 4 – Capa do álbum
“À procura de você”, 1969



Já nos anos 1970, começamos a notar uma mudança de como seu corpo vai ser representado nessas imagens “institucionais”. O cabelo alisado vai saindo de cena e dando espaço para as características crespas. O corpo já começa a ser mais explorado mostrando sua silhueta a partir da cintura e das pernas. O figurino também muda, deixando um pouco a seriedade das roupas sociais através de traços modernos como o jeans, as calças boca de sino e as fendas na altura do peito (no estilo Elvis Presley). Surge também o violão como um elemento que compõe a imagem desse artista.

Figura 5 – Capa do álbum
“Nos teus braços”, 1972

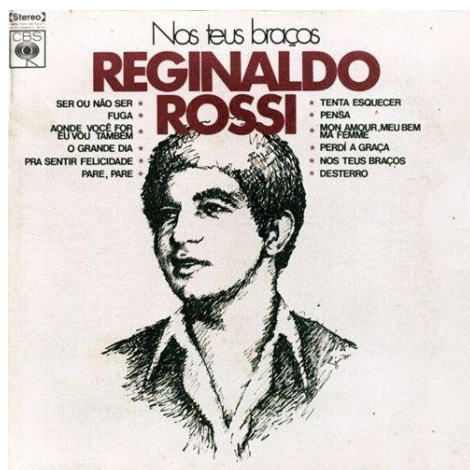


Figura 6 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1973

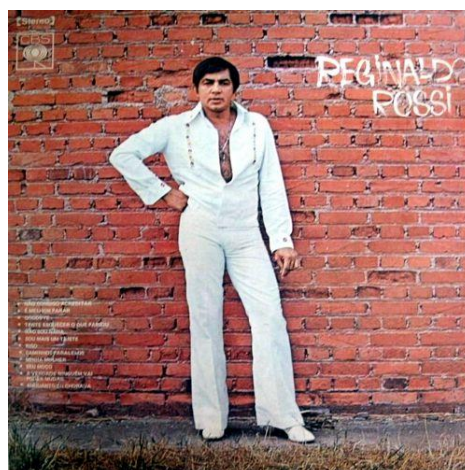


Figura 7 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1976

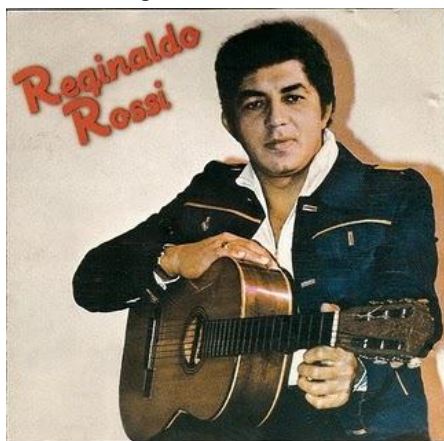
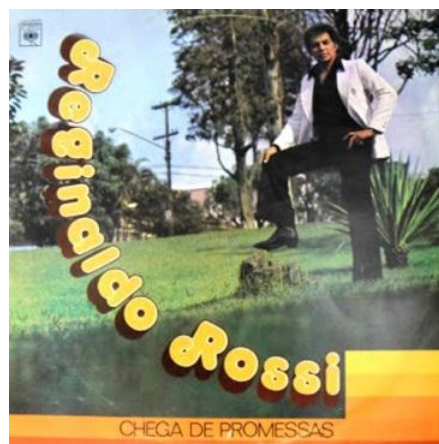


Figura 8 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1977



Na década de 1980, as camisas de botão (e o peito à mostra com os dois ou três primeiros botões abertos – às vezes até mais) vão dar o tom de seu figurino. Com exceção do álbum de 1984 (“Não consigo te esquecer”), a imagem de Rossi vai ser focalizada sempre da cintura pra cima e, na maioria das vezes, com foco no rosto, enquadrando apenas o peito, os ombros e a cabeça nas imagens. As feições de seu rosto transitam entre a seriedade e certa abertura simpática e convidativa, uma espécie de rosto sedutor.

Figura 9 – Capa do álbum
“A volta”, 1980

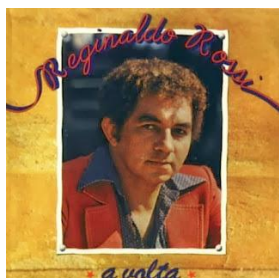


Figura 10 – Capa do álbum
“Cheio de amor”, 1981

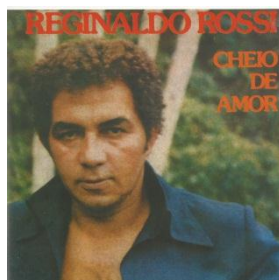


Figura 11 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1983



Figura 12 – Capa do álbum
“Só sei que te quero bem”, 1985

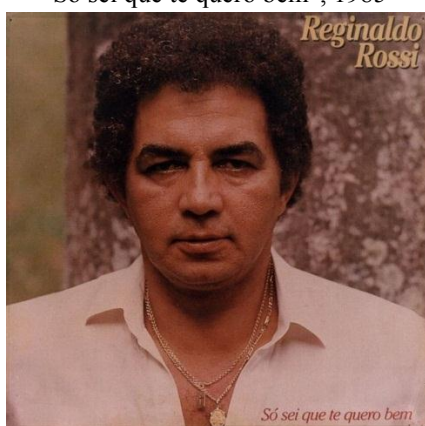


Figura 13 – Capa do álbum
“Com todo coração”, 1986



Figura 14 – Capa do álbum
“Teu melhor amigo”, 1987

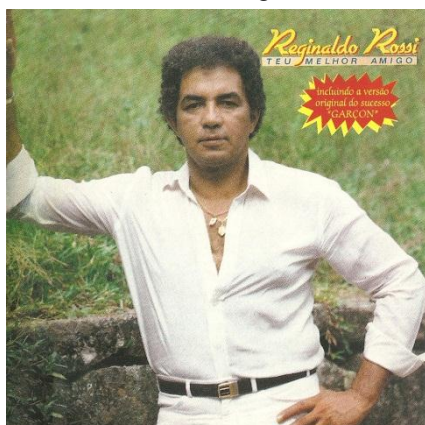


Figura 15 – Capa do álbum
“Momentos de amor”, 1989



O álbum de 1984 saiu um pouco do padrão dos da década de 1980, ao mostrar Rossi com o corpo inteiro na capa e, além disso, na contracapa, mostrá-lo sem camisa pela primeira vez. A praia, a areia e o mar, também pela primeira vez, são cenário de uma capa de disco sua (o álbum de 1986 é o segundo). Dois elementos ainda chamam a atenção: a presença do violão e um barco a vela com a inscrição da marca de uma cachaça muito famosa no Nordeste, a “Pitú”. Interessante reparar que justamente nesse período que canções sobre Recife e a Ilha de Itamaracá são lançadas por ele.

Figura 16 – Capa do álbum
“Não consigo te esquecer”, 1984

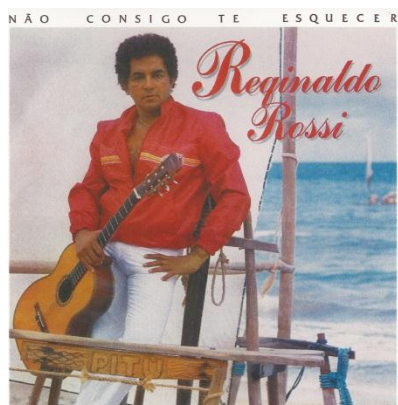
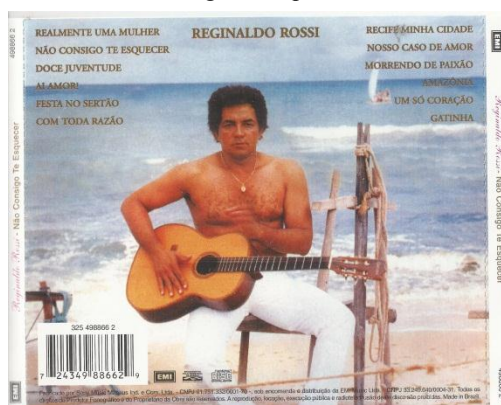


Figura 17 – Contracapa do álbum
“Não consigo te esquecer”, 1984



Nas décadas de 1990 e 2000, a imagem de Rossi segue o mesmo padrão nas capas de discos. A camisa de botão aberta na altura do peito segue presente como um acessório que é quase como uma extensão do corpo do artista. Outro acessório que passa a ser imprescindível para Rossi são seus óculos escuros degradê estilo aviador (apenas no álbum de 1997 eles não estão presentes). O microfone também passa a figurar nas capas de discos a partir de fotografias que retratam o artista no palco, no momento do show.

Figura 18 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1992

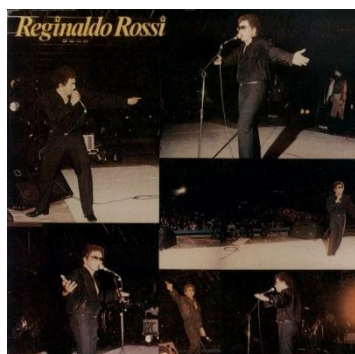


Figura 19 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1996



Figura 20 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi”, 1997

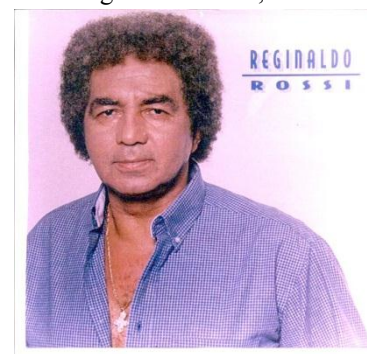


Figura 21 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 1998

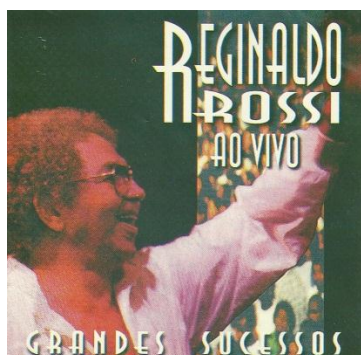


Figura 22 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi The King”, 1998

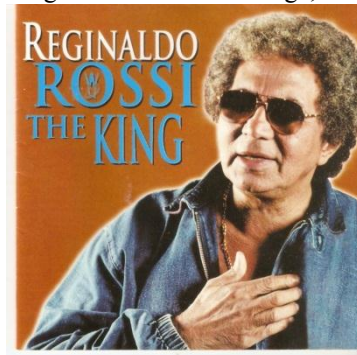
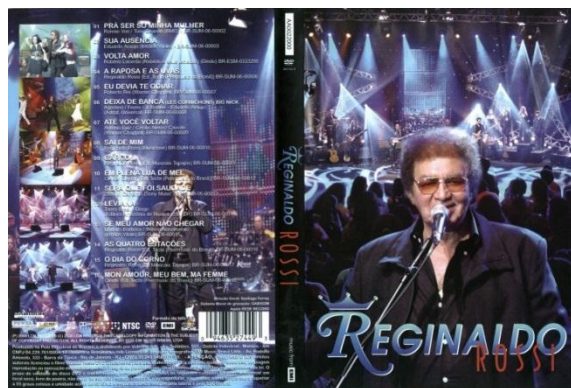


Figura 23 – Capa do álbum
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



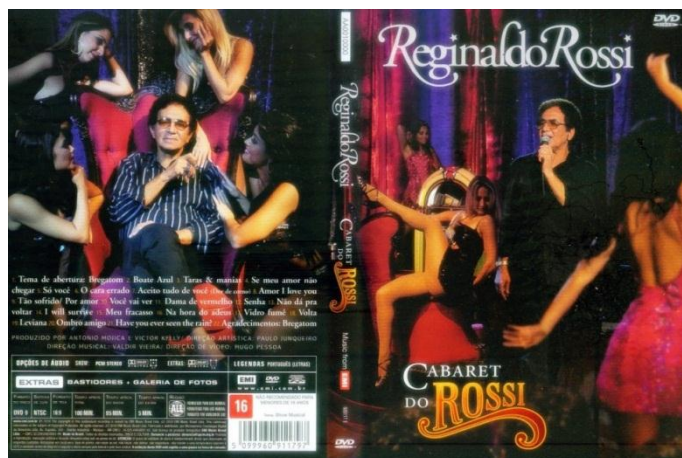
Por fim, os encartes dos dois DVDs gravados também mostram um Reginaldo Rossi de óculos escuros e de camisas sociais de botão. O detalhe é que ambos vão focalizar na imagem de Rossi no palco, no momento da apresentação, os dois com imagens congeladas de momentos em que ele está cantando.

Figura 24 – Capa e contracapa do DVD
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



O DVD de 2006 apresenta Rossi e um microfone em um pedestal em primeiro plano e o palco com sua banda, a plateia e iluminação ao fundo. Já o DVD de 2010, com o nome de “Cabaré do Rossi”, traz um elemento importante e novo para o quadro: a própria ideia de cabaré. A cenografia do show simula um cabaré com dançarinas que cortejam o personagem principal e dançam para ele. A imagem escolhida para a capa também é um momento do show no qual Rossi está executando uma canção cercado por bailarinas que mostram suas pernas para o artista e a plateia. Aqui a sensualidade não só de Rossi é evocada, como uma sensualidade presente em todo o ambiente, tanto pela cenografia, quanto pela presença das dançarinas. Importante ressaltar que essas imagens já dão conta de um artista consagrado, cuja personalidade já estaria, de certa forma, “assentada”.

Figura 25 – Capa e contracapa do DVD
“Cabaret do Rossi”, 2010



Dessa forma, conseguimos levantar e identificar alguns elementos característicos do corpo de Reginaldo Rossi a partir de imagens que estamos chamando aqui de “institucionais”, uma vez que são imagens escolhidas para fazerem parte da capa de um dos principais materiais de divulgação de um cantor nos fortes anos da indústria fonográfica: o álbum musical e, posteriormente, o DVD.

Assim, dentre as características possíveis de observarmos, destacamos aqui algumas. A primeira, a partir de seu corpo, seu rosto, seus gestos, posições e feições, observamos um foco no rosto do artista. Um rosto sério, mas convidativo, com um olhar sempre firme em direção à câmera (metaforicamente aos seus públicos que olharão para aquela capa) e com um certo ar de flerte, paquera e sedução.

Essa verve sedutora também é vista no figurino do cantor: as roupas sociais de botão com a abertura na altura do peito passaram a ser uma marca sempre vista em suas imagens. Podemos lembrar aqui do conceito de “cafuçu” proposto por Thiago Soares, que dialoga com uma ideia de masculinidade, virilidade e sexualidade do homem forte e sério, às vezes grosso, mas que pode ser gentil e carinhoso quando o assunto é amor, como indica tanto as expressões corporais e faciais, quanto o figurino usado por Reginaldo Rossi e ainda as canções de seu repertório.

Os acessórios, por exemplo, também vão ajudar a construir a imagem de Rossi. Os óculos escuros – que passaram a ser inseparáveis a partir da década de 1990, além de correntes e anéis, igualmente dão uma ideia de homem másculo, latino e até cigano de Reginaldo Rossi, a partir de uma semelhança com artistas como Milionário e José Rico, por exemplo.

A imagem de um artista “de palco” também aparece a partir dos anos 1990. Ao usar, nas capas de discos, imagens de Rossi apresentando seu show em um palco, com plateia, iluminação, microfone e pedestal, passa-se a ter um foco institucional em Rossi como um *performer*, um artista que está em sintonia com o palco e com o “ao vivo”. Assim, nessa época, vende-se um CD de Reginaldo Rossi não apenas como um álbum no qual as músicas estão gravadas, mas um álbum gravado a partir de um show ao vivo que traz uma experiência de presença semelhante a um show do artista.

Por fim, essa abordagem nos permite observar a noção do enredo e do cenário do espetáculo que é a carreira de Reginaldo Rossi a partir da ideia de cabaré, presente na performance em si de seu último DVD. Essa abordagem será construída de forma mais detalhada no tópico em que analisaremos esse show. Mas já dá para perceber a importância dessa ideia no enredo e na construção do personagem ao se relacionar com um cenário como

o cabaré: por um lado, a sexualidade que envolve sua música, o foco no corpo, no sensual, no hedonismo, no prazer e na dor, na inversão de valores, no sagrado e no profano, no humor dramático e na catarse; por outro, a noção do homem cafuçu a partir da objetificação feminina e do diálogo com a prostituição.

O corpo de Reginaldo Rossi, então, conforme temos destrinchado aqui como parte fundamental da construção do personagem principal do nosso roteiro, juntamente com o enredo, o cenário e o público, possui algumas características. Já falamos dos discursos que esse corpo agencia a partir das temáticas das canções que canta. Acabamos também de fazer uma breve análise das características físicas desse corpo a partir das imagens institucionais presentes nas capas de discos, CDs e DVDs desse artista. Antes de terminarmos o tópico que foca nessa discussão sobre o corpo de Rossi, gostaríamos de chamar a atenção para outros dois elementos que podem ajudar a construir uma ideia do corpo do personagem de Reginaldo Rossi como um roteiro ainda na protoperformance. São elas: as características de humor e a materialidade de voz.

O humor de Rossi é algo que será tratado de forma mais detalhada a partir das análises das performances escolhidas. No entanto, já dá para fazermos algumas observações sobre ele. Falamos de humor a partir de uma série de sentimentos e de estados de espírito que são acionados a partir da performance do personagem. Assim, mais do que um “bom humor” ou um “mau humor”, gostaríamos de observar que tipo de sensibilidades que esse personagem emprega na sua performance. A partir de seu repertório (suas canções que fizeram sucesso e as canções escolhidas para serem tocadas ao vivo), podemos indicar que uma certa verve melodramática está presente em seu humor. As canções de flerte, paixão, declaração, desilusão, “sofrência” e “chifre” são dotadas dessa característica que aproxima a apresentação da canção a uma lógica de melodrama, como a novela, por exemplo. A partir daí, podemos ver indícios de sedução, encantamento, ciúmes, jogos, tesão, traição e vingança como elementos que podem ser acionados a partir da chave do melodrama.

Ao tocar em questões tabu como o sentimento do homem másculo e forte sendo traído, enfraquecido, sensibilizado e sentido por essa traição, podemos notar um outro ponto importante para o humor do personagem, a ideia de democratização do chifre. Ao tratar desse assunto, um homem cafuçu sofrendo por uma traição e tornando esse sofrimento público como em “Garçom”, Rossi democratiza esse sentimento e brinca com essa temática. A brincadeira, o humor como sinônimo de jogo e gozação, também é um ponto importante na construção da personalidade desse personagem. A traição e o chifre que se consolidam como uma temática recorrente nas canções de Rossi são abordadas de forma tragicômica em suas

performances, acionando uma veia de gozação e bastardização (RINCÓN, 2016) no seu humor. Contentar-nos-emos com esses breves apontamentos por ora.

Por fim, um elemento que principalmente Zumthor (2000) defende como importante para pensarmos a ideia de performance e, mais ainda, uma performance particular a partir do *performer* é a materialidade da voz. A voz (ZUMTHOR apud GUMBRECHT, 2016, p. 119) faz emanar a energia do corpo se tornando um meio de transmissão de uma mensagem, de um valor ou de sentimentos. Em comparação com a escrita, segundo eles, a voz tem uma potência muito maior de atingir diretamente os espectadores, a partir da ideia de presença. A voz é materialidade que nos toca e nos chama a atenção para o momento presente. Dessa forma, a voz de um *performer* é fundamental tanto para transmitir as mensagens arquivais (as letras das canções) dotadas de energia, quanto para agenciar discursos e temáticas, colocar em pauta questões e crises presentes no roteiro, dialogar com os públicos e direcionar e dirigir o espetáculo. Pensando no primeiro nível, no da interpretação de textos de matriz arquivar (as canções), a voz faz passar da virtualidade à presença aquelas canções. E, particularmente, como seria essa voz do personagem Reginaldo Rossi? Desde os primeiros sucessos conseguimos observar uma semelhança de sua voz (assim como de seu estilo e figurino) com a de Roberto Carlos, o principal nome da Jovem Guarda. Uma voz anasalada e cadenciada, que fala doce e por vezes parece arrastada, é um traço característico desses dois cantores. Além disso, algumas gírias também os uniam, como a palavra “bicho”, por exemplo, que servia como uma muleta para se referir a outra pessoa. O que irá diferir principalmente os dois é o sotaque pernambucano que Rossi sempre conservou, seja em suas gravações, seja nas apresentações ao vivo e no diálogo com o público.

4.1.3 Outros elementos do roteiro: os personagens coadjuvantes e o repertório musical

Além da importância da figura de Reginaldo Rossi como personagem principal do espetáculo, a contextualização a partir de sua história e trajetória musical, breve biografia, seus discursos, temáticas que aciona, de seu corpo, seu figurino e suas características físicas, outros elementos estão contidos também em um roteiro e são importantes para a idealização e construção do espetáculo. Tal como um roteiro teatral pede, podemos tentar encontrar nesse nosso roteiro de performance musical outros personagens, outros cenários e enredos, além da trilha sonora e de diálogos entre personagens.

Em relação aos personagens, por exemplo, da mesma forma que pensamos em Reginaldo Rossi como o personagem principal, podemos pensar em personagens coadjuvantes

desse espetáculo. Um caminho seria pensar as pessoas que fisicamente estariam no momento da performance, como outros integrantes da banda e possíveis convidados especiais, o técnico da mesa de som, o técnico de iluminação, as pessoas da produção, a equipe de segurança, dançarinos e os públicos que assistem e participam desse espetáculo. Todas essas pessoas podem ser observadas como personagens participantes do espetáculo, componentes do cenário e do enredo. E, mais do que isso, podem inclusive serem interlocutores do personagem principal durante o espetáculo. Rossi pode envolver (ou ser envolvido por) esses personagens na trama, interagindo, por exemplo, com o responsável pela mesa de som pedindo para aumentar o retorno ou pedindo a alguém do público para subir ao palco e cantar com ele alguma canção, fazer alguma brincadeira envolvendo dançarinos ou integrantes da banda ou estando sujeito a interferências (bem-vindas ou não) dos públicos. Todos esses personagens coadjuvantes são personagens importantes para o desenvolvimento do enredo e o decorrer do espetáculo.

O segundo caminho seria olhar para outros personagens coadjuvantes que não estariam fisicamente no momento do show, mas que poderiam ser evocados a partir de falas dos personagens presentes. Podemos pensar, por exemplo, no personagem do garçom que é evocado por Reginaldo Rossi como interlocutor desse personagem principal a partir da canção “Garçom”. Ao executar essa canção, Rossi conta uma história na qual um garçom é confidente do personagem de Rossi ao escutar todas as lamúrias desse personagem referentes ao casamento da pessoa amada com outro alguém: “Garçom, aqui nessa mesa de bar // Você já cansou de escutar // Centenas de casos de amor // Garçom, no bar todo mundo é igual // Meu caso é mais um, é banal // Mas preste atenção por favor”. Outro personagem coadjuvante acionado a partir da letra de uma canção pode ser a pessoa amada à qual o eu lírico de “A raposa e as uvas” se refere: “Você com laquê no cabelo e um vestido rodado // E aquelas anáguas com tantos babados // E você se sentava só pra me mostrar // (...) // E por mais que você se esquivasse eu tinha certeza // que no fim do baile na minha lambreta // Contento pra casa eu ia te levar”. Por mais que esses personagens não estejam presentes no momento da execução da performance, eles são evocados, passíveis de serem imaginados e têm grande importância para o desenrolar da narrativa do espetáculo.

Para além das letras das músicas, outros personagens dessa mesma origem podem ser evocados por Rossi a partir de “causos” que ele conta em suas apresentações. Nas apresentações de “Garçom”, por exemplo, em alguns lugares, dependendo do público, da estrutura e natureza do show, Rossi fazia uma introdução explicando como a canção teria surgido. Em diferentes situações, ele explica que fez a música ao chegar em casa e ver sua

esposa na cama com outros homens. Entre as pessoas que já figuraram como “antagonistas” do nosso personagem principal, indo pra cama com sua esposa, estão os políticos Fernando Collor, Luiz Inácio Lula da Silva e o jogador de futebol astro da Copa do Mundo de 1998, Ronaldinho. Assim como o personagem de Garçom, estes também figuram como interlocutores no espetáculo a partir da fala de um personagem presente.

Para além dos personagens, outros elementos são importantes num roteiro de um espetáculo. Entre eles, a história, o enredo que conduz a narrativa. No nível pré-espetáculo, apresentamos o contexto do personagem principal como elemento importante do enredo. Ao pensarmos no momento da execução do espetáculo, podemos acionar o repertório musical (o *setlist* do show) como um enredo que vai conduzir os atos e as falas dos personagens, além de acionar crises e resoluções de conflitos, humores, dramas e catarse. Se pensarmos o enredo no teatro tradicional como sendo construído a partir das falas, dos diálogos e dos assuntos centrais e fundamentais para o desenrolar da peça, em um contexto de apresentação musical, a escolha das músicas que serão executadas, sua ordem e o conteúdo dessas músicas podem ser pensadas como fundamental para o desenrolar de um show musical, funcionando como uma função de construção do enredo.

Portanto, buscamos, nestes tópicos iniciais do capítulo, pensar a construção de um espetáculo musical a partir da noção de roteiro, normalmente empregada para a análise teatral. Assim, focamos na parte de construção do espetáculo, entendida aqui como a fase da “protoperformance”. Apresentamos os contextos que regem as apresentações de Reginaldo Rossi de modo geral, buscando construir esse *background* que acompanha a figura desse *performer*. Além do personagem principal que compõe esse roteiro, procuramos também apresentar noções gerais de enredo, de temáticas e de outros personagens presentes no roteiro de modo geral.

A seguir, mudaremos nosso foco da protoperformance (do nível de construção e do *background* geral das performances) para a performance em si, ou seja, para o momento em que o *performer*, de fato, está executando o espetáculo. Para isso, conforme Zumthor (2000, p.38-39), como cada performance coloca tudo novo em causa, consideramos que cada performance é uma performance única, pois cada uma acontece em um lugar diferente, em um momento histórico diferente, com públicos diferentes, a partir de motivações diferentes. Portanto, sugerimos, no próximo tópico, para a inserção no corpus da metodologia, escolhermos algumas performances para vermos a aplicação dessa ideia de roteiro em cada uma de maneira particular.

4.2 O ROTEIRO E A “PERFORMANCE ELA MESMA”: A ESCOLHA E A PARTICULARIDADE DE CINCO MOMENTOS DE APRESENTAÇÃO AO VIVO DE REGINALDO ROSSI

Uma vez trabalhada a noção de roteiro a partir da fase de planejamento e criação das performances – chamada por Schechner de “protoperformance”, viramo-nos agora para a fase da performance em si, composta, segundo o mesmo autor, pelas fases de: aquecimento, performance pública, contexto da performance/evento em torno da performance, repouso e desarme. Esse é o momento de execução da performance propriamente dito, o instante em que o enunciado é realmente recebido (ZUMTHOR, 2000, p. 59), quando o *performer* está frente a frente com seus públicos e executa seu show. Nessa oportunidade, o contexto das performances anteriores, a biografia, as canções de sucesso já fazem parte de um *background* conceitual a respeito daquele *performer* e fica mais fácil saber o que esperar da performance proposta. No entanto, mesmo nessa fase, a noção de roteiro é importante.

Se na protoperformance pensamos o roteiro como forma de construção e materialização desse *background*, na fase da performance em si, pensaremos o roteiro a partir das particularidades de cada performance do artista, um roteiro que é ao mesmo tempo iterado, repetível e adaptado, mas também particular e dependente do contexto específico daquela determinada situação. Como não é nossa intenção mapear todas as performances de Reginaldo Rossi ao longo de todos os seus anos de carreira (nem é possível realizar esse levantamento), sugerimos, aqui, escolhermos algumas apresentações que julgamos importantes, diversas e ricas do ponto de vista da potência da performance para apresentarmos algumas possibilidades de entrada nesse objeto.

Apresentaremos cinco momentos diferentes de performances em si de Reginaldo Rossi. A intenção é observar as particularidades de cada formato, levando em conta as características técnicas/tecnológicas do suporte, as condições que ele proporciona tanto aos públicos, quanto aos artistas, além das diferentes relações de mediação entre materialidades humanas e não humanas presentes nas performances musicais analisadas. São eles: 1) o primeiro, que chamaremos de “Álbuns ao vivo”, são as apresentações ao vivo que foram gravadas, tratadas, produzidas e editadas com o intuito de serem lançadas como um álbum, como um produto “oficial” com o selo da gravadora; 2) os Videoclipes vão ser acionados como uma forma de construção de imagem institucional e como uma materialidade importante do mercado fonográfico, no qual um diálogo novo é proposto com os públicos: a criação de um material audiovisual a ser veiculado (seja na web ou na TV) a partir da escolha

de uma canção do artista; 3) Os DVDs pensados como outra forma de divulgação atenta ao mercado consumidor de música e de shows no qual o espetáculo musical não é só ouvido, como também visto; 4) os Programas de TV são momentos em que Rossi é convidado para apresentar seu repertório musical a partir das execuções das canções e participar de entrevistas diante da televisão em determinados programas da TV aberta; e, por último, o que vamos chamar de 5) “Shows artesanalmente gravados”, que são apresentações ao vivo, as quais não tinham o objetivo de serem gravadas, tratadas, editadas e lançadas como um álbum “ao vivo gravado” de forma “oficial” pelas gravadoras, mas que acabaram sendo gravadas na íntegra por outras pessoas e foram disponibilizadas para download gratuito na internet.

Acreditamos que esse recorte possibilita observarmos uma grande variedade de características no que diz respeito à fase da performance em si, na execução de cada performance a partir de suas características peculiares. Por vezes, conseguiremos ir ao encontro de uma imagem mais “institucional” do artista, como a partir dos videoclipes e dos álbuns gravados, que têm um apelo mais duradouro. E por vezes, pelo contrário, conseguiremos observar imagens mais despreocupadas com a posteridade como, por exemplo, nas apresentações gravadas de forma artesanal.

Para a apresentação desses momentos aqui neste trabalho, seguiremos alguns pontos norteadores e particulares de mediação de cada formato. Procuraremos, por exemplo, identificar, em todas as performances sugeridas, o contexto no qual ela se insere a partir do período histórico, do local físico (cenário do palco) e geográfico (cidade, estado, região do país), da materialidade (mediação), das particularidades das audiências e do objetivo dessa performance de forma peculiar. Em suma, procuraremos pensar o que faz essa performance ser particular e única, acionando tanto um roteiro geral e iterado vindo com o *background* contextual do *performer*, quanto a particularidade daquele momento. Para além do contexto, procuraremos identificar também, a partir da ideia de roteiro, quais os personagens estão presentes naquela performance em si: além do personagem principal, Reginaldo Rossi, que outros personagens estão em cena? Os apresentadores dos programas de TV? O auditório? Os públicos que assistem à performance? Quais seriam os diferenciais de um público para outro? Procuraremos observar também o repertório musical escolhido como uma espécie de enredo, de fio condutor da narrativa e lugar de acionamento de discursos e temáticas do *performer*, além de pensarmos nas influências técnicas e tecnológicas dos formatos (videoclipe, show ao vivo, etc.) e suas relações com as mediações dos corpos presentes nas diferentes performances. Dessa forma, procuraremos identificar diferenças nesses repertórios: que músicas seriam mais importantes (apareceriam mais vezes) e que músicas são tocadas em

determinadas situações, por exemplo. Outras questões adicionais também serão levantadas à medida que forem sendo percebidas, a depender de cada situação: a existência de figurino, por exemplo, além de gestos, expressões faciais e interações para além das letras das canções, como os “causos”, dentre outros.

4.2.1 Álbuns ao vivo

A escolha por apresentar os “Álbuns ao vivo”, que têm a lógica do “ao vivo gravado” (consistindo na gravação de um espetáculo ao vivo para ser cortado e editado para a veiculação posterior), justifica-se, em primeiro lugar, por causa da possibilidade de aproximação dos públicos que consumirão esse álbum com a experiência de um show de Reginaldo Rossi. O primeiro álbum lançado nessa lógica foi o “Reginaldo Rossi - Ao vivo Grandes Sucessos”, de 1998. Até então não existia, entre o artista, a gravadora e os públicos consumidores de álbuns de Reginaldo Rossi, esse canal pautado na materialidade do espetáculo ao vivo. Todos os álbuns eram de estúdio, o que significava que as canções eram executadas em uma lógica que priorizava o sentido (em relação à presença), a boa execução, a eliminação de ruídos e interferências externas (que não a letra, a partitura, a execução, captação e edição dessa canção). A partir desse álbum, percebe-se então uma potência muito grande começando do foco na experiência e na presença do espetáculo, com a gravadora permitindo ao artista mostrar sua capacidade de conduzir esse espetáculo a partir do “ao vivo”. Essa capacidade é focalizada, principalmente, na relação, interação e sedução do *performer* com seus públicos (o que não existia nos álbuns de estúdio), a partir dos gestos e da voz falada ou cantada. O foco no “ao vivo gravado” vai se mostrar uma opção acertada, uma vez que culmina em outros três álbuns posteriores: “The King” (1999), “Reginaldo Rossi Ao Vivo” (2001) e “O melhor do Brega ao vivo” (2004), além do “Cabaré do Rossi” (2010), que saiu nos formatos de álbum sonoro e DVD.

Outra questão importante para nossa observação contida nos álbuns ao vivo é a escolha dos repertórios musicais. Temos pensado a escolha das canções a serem executadas em determinado número como um elemento importante do roteiro dessas apresentações a partir de sua função como “enredo” dessas apresentações. Na falta de uma trama condutora do enredo como as histórias de peças teatrais, as canções podem ser pensadas como capítulos (independentes ou não) de uma trama. Assim, o enredo da apresentação de um show musical seria acionado por canções que compõem o espetáculo. Os assuntos, questões, dramas,

conflitos e soluções contidos nas canções e sugeridos pelas próprias canções são trabalhados de forma semelhante ao enredo de uma peça teatral. Dessa forma, a escolha do repertório é de fundamental importância para o espetáculo. E a escolha do repertório para os álbuns ao vivo pode nos dar pistas ainda maiores sobre os objetivos dessas performances.

Ao trazer no nome dos álbuns títulos como “Grandes Sucessos” (1998) e “O melhor do Brega” (2004), evidencia-se uma procura por um repertório selecionado. Essa seleção aponta, no primeiro momento, para os discursos e temáticas mais presentes (e de maior sucesso e destaque) na carreira de Reginaldo Rossi. Nesse sentido, os “grandes sucessos” contemplam um compilado de canções que são “representativas” da carreira de Reginaldo Rossi, bem como “o melhor do brega” sugere a compilação de canções de destaque da música brega ao longo dos tempos. Esse movimento tanto aponta para um foco mercadológico, com a promessa de que naquele disco o ouvinte encontrará canções canônicas de respaldo histórico e, consequentemente, mais garantias de sucessos de vendas, quanto aponta para um movimento institucional do artista e da gravadora de selecionar as canções que ajudam a construir uma imagem tanto do artista (em “grandes sucessos”), quanto da música brega (em “o melhor do brega”). Focaremos, portanto, nesses dois álbuns para apresentar suas características particulares.

As canções do álbum “Reginaldo Rossi – Grandes Sucessos Ao Vivo”³³ são, nesta ordem: 1) Sua ausência, 2) De que vale ter tudo na vida, 3) Garçom, 4) A raposa e as uvas, 5) Deixa de banca, 6) Por amor, 7) Mon amour, meu bem, ma femme, 8) Eu devia te odiar, 9) No dia em que parti, 10) *Pot-pourri*: Esqueça /Só vou gostar de quem gosta de mim/ Coração de papel, 11) Se meu amor não chegar, 12) Tão sofrido, 13) La gitana, e 14) Tô doidão. Observamos, nesse repertório, por exemplo, as canções de maior sucesso de Rossi, como “Mon amour, meu bem, ma femme” e “A raposa e as uvas”, além de “Garçom”, que estava sendo relançada nessa época (1998) fazendo grande sucesso em nível nacional. As temáticas acionadas por essas três canções passam por questões relacionadas ao amor romântico, ora na chave da nostalgia (“A raposa e as uvas”), ora na da declaração (“Mon amour, meu bem, ma femme”), ora na da sofrência (“Garçom”). Essas temáticas vão ser observadas, de modo geral, nas outras canções do repertório, construindo uma imagem institucional do *performer* a partir das canções românticas.

³³ Reginaldo Rossi. Ao vivo grandes sucessos. Rio de Janeiro. Polydisc / Sony Music. 1998. CD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TseGksovfAE> >. Último acesso: 16 abr. 2018.

Já no álbum “O melhor do brega”³⁴, de 2004, a seleção do repertório é um pouco diferente. As canções escolhidas são sucessos tradicionais da música brega que, conhecidas na voz de outros artistas, vão ganhar releituras a partir da voz e da performance de Reginaldo Rossi. As canções desse álbum são, nesta sequência: 1) Sorria, sorria – Evaldo Braga, 2) Fogo e paixão – Wando, 3) Você é doida demais – Lindomar Castilho, 4) Entre tapas e beijos – Leandro e Leonardo, 5) Vá com Deus – Roberta Miranda, 6) Deixa de Banca – Eduardo Araújo, 7) Pra ser só minha mulher – Ronnie Von, 8) Garçom – Reginaldo Rossi, 9) O dia do corno – Reginaldo Rossi, 10) Eu não sou cachorro não – Waldick Soriano, 11) Vou tirar você desse lugar – Odair José, 12) Esqueça (versão de “Forget him”), 13) Mon amour, meu bem, ma femme – Reginaldo Rossi, 14) Volta amor – Robério dos Teclados, 15) *Pot-Pourri* Diana / Oh Carol (ambas versões de Fred Jorge para sucessos internacionais), 16) Dormi na praça – Bruno e Marrone. O enredo desse show é construído, então, a partir de sucessos da música brega e acionamentos que eles fazem, dialogando com a imagem institucional já construída de um Reginaldo Rossi romântico, dramático e brega, trazendo outras canções românticas e dramáticas para incrementar (e validar) esse *background* geral do artista no momento da performance em si.

Observando o enredo sendo construído através do repertório musical, cabe ainda pensarmos outros elementos presentes no roteiro, como os personagens, por exemplo. Em “O melhor do brega”, a narrativa do espetáculo de Reginaldo Rossi já convida, de antemão, a partir da escolha do repertório, vários personagens que não estão presentes ali naquele momento para o diálogo. Ao cantar sucessos de outros artistas, ele aciona, nem que seja no imaginário (e mesmo sem falar o nome deles) a figura desses artistas. Portanto, mesmo não estando de corpo presente no espetáculo, Wando, Lindomar Castilho, Odair José, Roberta Miranda e Waldick Soriano são personagens participantes daquele enredo que vão dialogar com o personagem principal, no mínimo de forma implícita, por terem suas imagens coladas às canções que Rossi selecionou para aquele repertório. Outros personagens evocados são a partir das letras das canções (nos enredos particulares de cada canção), como já dissemos anteriormente. O garçom é convidado a participar do espetáculo, bem como a prostituta de “Eu vou tirar você desse lugar”, o guarda que acorda o eu lírico de “Dormi na praça” e o colega chifrudo de “O dia do corno” e também podem ser pensados como personagens desses enredos particulares (em cada canção) e de um enredo maior (nas temáticas acionadas no repertório). Além dos outros personagens que já dissemos anteriormente que participam de

³⁴ Reginaldo Rossi. Ao vivo o melhor do brega. São Paulo. Indie Records / Universal Music. 2003 CD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=dE8MDj0kjlQ> >. Último acesso: 16 abr. 2018.

forma coadjuvante do espetáculo, como os músicos da banda, profissionais de segurança, limpeza, produção e técnica de som e luz, gostaríamos de chamar a atenção para os públicos como personagens importantes desse tipo de roteiro no modelo de espetáculo “ao vivo gravado”. O público que está presente no momento da gravação é tão parte do espetáculo como os personagens principais e coadjuvantes já ditos, talvez mais. Eles estão inseridos dentro de um contexto que o artista tem de considerar para pensar, criar e realizar seu espetáculo: quem é esse público? São fãs ou são pessoas que não conhecem o trabalho anterior de Reginaldo Rossi? Eles foram convidados ou pagaram pelos ingressos? Assistirão ao show sentados ou em pé? É um público de qual cidade, de uma cidade que já tem tradição de receber shows de Rossi, de seu estado natal ou uma cidade do Sudeste, por exemplo? Assim como trabalhamos a noção de identidade a partir das autonarrativas e chamamos a atenção para a importância da alteridade na construção de nossos processos de subjetivação, o outro ao qual Reginaldo Rossi vai se dirigir diretamente aqui também é importante na construção do roteiro desse espetáculo.

No entanto, além do público que interage com o artista no momento da execução do espetáculo, aplaudindo, cantando junto, vaiando ou pedindo “bis”, gostaríamos de chamar a atenção para a existência de um segundo público, aquele que vai consumir esse show posteriormente, ouvindo o álbum que foi gravado a partir do show. Quem será esse público? Qual a intenção que o artista e a gravadora têm? É de vender um álbum para um público fã? É de tornar Reginaldo Rossi mais conhecido, atingindo públicos que não eram atingidos antes? Esse público é igualmente tão importante como um personagem do roteiro, como os outros ditos aqui também.

Por fim, e antes de passarmos para o próximo tópico, gostaríamos de destacar o que consideramos talvez a principal novidade e peculiaridade na construção dessa performance em si em comparação com outras anteriores. A partir da materialidade dos álbuns gravados ao vivo, esses álbuns ganham um elemento que até então não fora percebido: a existência e a consideração das interações entre o *performer* e o público para além da matriz executável da canção. Enquanto em um álbum de estúdio o artista apresenta suas canções a partir da letra e da partitura, construindo as canções e organizando-as em um álbum fechado, no estilo “gravado ao vivo”, os comentários do artista, por exemplo, podem ser gravados e veiculados juntamente com as canções. Usaremos como exemplo o álbum “Grandes Sucessos ao vivo” de 1998.

A primeira faixa desse álbum, “Sua ausência”, é aberta com a apresentação de Reginaldo Rossi, por parte de um mestre de cerimônias: “Oi gente! Que prazer estar com

vocês aqui nesta noite maravilhosa, neste acontecimento espetacular da nossa música. Eu quero anunciar pra vocês agora, com muito carinho, o nosso rei, o rei chegou: REIginaldo Rossi!”. Então Rossi é recebido por palmas e gritos do público. Logo após a primeira canção, Rossi comenta: “Muito obrigado! Muito obrigado pelos aplausos, muito obrigado pelo carinho. O show tá começando e já começou quente! Graças a Deus vocês vieram: homens, mulheres, rapazes ‘suaves’, moças do ‘sapato grande’, crianças... o show vai ser sensacional!” e já pergunta anunciando a canção seguinte “De que vale ter tudo na vida”: “De que adianta ter ouro, ter prata, de que vale ter tudo na vida, se não se tem o amor?”.

Destacamos também outros dois momentos do show nos quais Rossi realiza esses comentários para além da execução tradicional da canção. No primeiro, antes de cantar a terceira canção, “Garçom”, ele conta uma história que dura mais ou menos um minuto e meio: “O ‘Garçom’ todo mundo gosta, todo mundo ri. Mas é um fato verídico. Os homens acham que podem fazer tudo e que mulher não pode fazer nada. Aí o homem acha que pode chifrar, chifrar e chifrar que não acontece nada. E homem é tão safado que no dia que leva um chifrezinho bem pequenininho já quer bater na mulher, quer matar a mulher. Isso não se faz! Eu sou contra a violência! Eu também era um cabra safado. Eu vivia chifrando a minha mulherzinha três vezes por semana, quando foi um dia eu cheguei na minha casa e sabe quem tava dormindo na minha cama? O Ronaldinho! Aí eu disse ‘Ronaldinho, o que tais fazendo aí?’. Ele disse ‘Olha Rossi, tô fazendo alguns gols, já fiz mais de quinze’. Pensam que eu matei a mulher? Não. Eu saí pra um bar, comecei a beber, a chorar, aí o garçom chegou junto de mim e disse ‘Rossi, por que tão triste, por que chorando tanto?’ Eu disse ‘Garçom, acabei de levar o maior chifre da minha vida’. Ele disse ‘Deixa pra lá, Rossi, faz uma música’. Aí eu disse ‘É mesmo’. Aí peguei o papel e comecei a escrever a letra de ‘Garçom’. Terminei, mostrei pra ele e ele disse ‘Tá ótimo’. Eu disse ‘Tá boa? Será que vai fazer sucesso?’ Ele olhou dentro dos meus olhos e disse ‘Rossi, vai ser o maior sucesso’. E eu disse ‘Por quê?’ Ele olhou pra mim outra vez e disse ‘Porque você não é o único corno do Brasil’”.

A partir dessa introdução, é importante observar a narrativa ficcional criada por Rossi para acionar questões a partir dessa performance: a da violência contra a mulher, o machismo de um modo geral, a traição, a ideia do cabra safado nordestino, a relação afetiva do cabra safado com o garçom e a democratização do chifre no desfecho. O personagem de Ronaldinho, craque da seleção brasileira na Copa do Mundo do mesmo ano de gravação do álbum (1998), também é um elemento interessante para pensarmos na construção e uso dos personagens nesse roteiro.

Por fim, destacamos a apresentação de outra música de sucesso de Rossi, lançada inicialmente em 1982 e que fala de uma certa nostalgia de um tempo, “A raposa e as uvas”. Na introdução, Rossi comenta: “Olha, a canção que eu vou cantar agora fala da juventude de todos os pais de todos os garotos que estão aqui presentes. Tudo que os garotos fazem hoje nós fazíamos no nosso tempo: beijava na boca, chupava língua... mas não tinha tanta droga. Ao invés de cheirar cocaína, a gente cheirava a ‘xereca’ das meninas... A raposa e as uvas!”. Da mesma forma que já foi feito na introdução de “Garçon”, aqui o *performer* sai do âmbito da letra da canção para acionar outras questões a partir de comentários que contextualizarão a canção. Nesse trecho, por exemplo, observamos uma comparação entre um tempo passado e um momento presente a partir do comportamento do jovem. O flerte, a paquera e as “safadezas” transbordam de seu discurso ao sugerir a comparação de um jovem atual com um jovem de “antigamente” a partir do vício em drogas e do vício em sexo oral.

Esse primeiro formato escolhido, os álbuns pensados a partir da lógica “ao vivo gravado” se mostram como um importante e inovador formato que contribui para uma forma de mediação particular. Antes, a materialidade dos álbuns de estúdio já permitiam uma relação particular entre artista e públicos. Com a veiculação de shows inteiros em forma de álbum, novas interações são possibilitadas, aproximando o público que adquire o CD (ou escuta, anos mais tarde, em *streaming*) de uma experiência de maior presença, cujo tempo e o espaço do show, além das interações com o público presente na gravação, estão mais latentes.

A materialidade do “ao vivo gravado”, então, permite esse tipo de interação que era inédita, até então, em álbuns lançados pela gravadora. Assim, essa forma de espetáculo aproxima os públicos que ouvem o CD de uma experiência que acontece em shows ao vivo do artista, ao ampliar o campo de atuação do *performer* para um momento no qual a canção possibilita outros movimentos, como a interação com o público, por exemplo. É importante pontuar que esse tipo de materialidade na gravação, que permite a interação ao vivo do artista com os públicos a partir da oralidade, foi uma estratégia utilizada em 1972, no álbum “Volta pra Curtir”³⁵, de Luiz Gonzaga. Nesse show, Gonzaga canta e conta várias histórias e “causos” durante toda sua apresentação como, por exemplo, a maneira divertida que voltou pra casa dezessete anos depois de ter partido; e a história de flerte com “Karolina com K” que envolvia seu colega “Ansermo”. Faz-se interessante pontuar brevemente esse álbum de Luiz Gonzaga não para sugerir uma influência direta na obra de Reginaldo Rossi, mas para observarmos possíveis semelhanças nessas apresentações, tais como a habilidade de ambos

³⁵ Luiz Gonzaga. Volta pra curtir. Rio de Janeiro. RCA/BMG. CD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Hv7JJ1P3yyI> >. Acesso em: 25 abr. 2018.

com a narrativa oral e suas origens geográficas comuns, além das formas peculiares dessas materialidades de gravação.

4.2.2 Videoclipes

Assim como a imagem de Rossi nas capas de álbuns, a materialidade do videoclipe permite olharmos para a criação e construção de uma imagem “institucional” do nosso *performer*, uma vez que o artista se preparará (ou será preparado) para ser visto no videoclipe, assim como nas suas imagens que estampariam as capas de seus discos. No entanto, enquanto as imagens nas capas de discos eram estáticas e sem som, o videoclipe tem uma característica particular que é a construção dessa imagem a partir do movimento e do som, de uma narrativa visual não estática e de uma trilha sonora. Portanto, é a primeira vez neste trabalho que acionaremos a imagem e o som de forma conjunta, uma vez que temos trabalhado ou a partir da imagem (as capas de discos) ou a partir da canção (repertório musical).

Outra questão que pode ser pensada a partir da criação de uma imagem institucional de si no videoclipe é a escolha da canção que será trabalhada e lançada nesse videoclipe. Essa escolha é importante uma vez que, dentre tantas canções disponíveis, a escolhida, teoricamente, é uma que tem maior apelo comercial, seja a partir da possibilidade de vendas, seja a partir de um reconhecimento por parte do público de elementos tradicionais na performance daquele artista sendo, portanto, uma canção “representativa”.

Uma última justificativa que o videoclipe proporciona para pensarmos a performance de Reginaldo Rossi a partir do roteiro é que a materialidade do videoclipe pede uma estrutura de roteiro semelhante a de um enredo teatral: o videoclipe pode ter uma linha narrativa, uma história, personagens, cenários, figurinos, tempo narrativo, introdução, desenvolvimento e desfecho da história, além de poder acionar momentos de crises, resolução dessas crises, humor, dramas e outros sentimentos. Observa-se, então, no videoclipe, outra camada de interpretação para além da imagem estática e do som musical: um enredo audiovisual no qual a canção é a trilha sonora daquele enredo.

Dessa forma, trazemos os dois videoclipes produzidos a partir dessa estrutura de narrativa ficcional (não consideraremos neste ponto videoclipes produzidos a partir de shows ou DVDs): os clipes de “Garçom”³⁶ (gravado em 1999) e “Leviana”³⁷ (gravado em meados

³⁶ Reginaldo Rossi. Garçom. Dir. André Buarque e Marcão Oliveira. Rio de Janeiro: Gravadora desconhecida. 1999. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=8Xe8gApDRgU> >. Acesso em 12 abr. 2018.

³⁷ Reginaldo Rossi. Leviana. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment. 2001. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=9Y-LfoyZJy0> >. Acesso em 12 abr. 2018.

dos anos 2000). A primeira coisa que podemos observar, como dissemos na abertura do tópico, são as canções escolhidas para serem trabalhadas.

“Garçom” foi lançada inicialmente em 1987, atingindo certo sucesso no Norte e Nordeste do país. Em 1998, ela foi relançada no Sudeste e a partir daí estourou, tornando-se a principal canção de Reginaldo Rossi. Na letra de “Garçom”, o eu lírico está em um bar pedindo que o garçom ouça seu caso de amor – mesmo reconhecendo que o garçom deve estar cansado de ouvir tantos casos da mesma natureza. O lamento do eu lírico se dá por causa do casamento do grande amor de sua vida com outra pessoa, “deixando em pedaços seu coração”. Diante disso, a única coisa possível para ele é tomar todas e afogar as mágoas na mesa de bar. Abaixo, a letra na íntegra:

Garçom, aqui nessa mesa de bar // Você já cansou de escutar // Centenas de casos de amor // Garçom, no bar todo mundo é igual // Meu caso é mais um, é banal // Mas preste atenção por favor //

Saiba que o meu grande amor hoje vai se casar // Mandou uma carta pra me avisar // Deixou em pedaços o meu coração // E pra matar a tristeza só mesa de bar // Quero tomar todas, vou me embriagar // Se eu pegar no sono me deite no chão //

Garçom, eu sei que eu tô enchendo o saco // Mas todo bebum fica chato // Valente e tem toda a razão// Garçom, mas eu só quero chorar // Eu vou minha conta pagar // Por isso lhe peço atenção //

Saiba que o meu grande amor hoje vai se casar // Mandou uma carta pra me avisar // Deixou em pedaços o meu coração // E pra matar a tristeza só mesa de bar // Quero tomar todas, vou me embriagar // Se eu pegar no sono me deite no chão //³⁸

Ao ser escolhida para ser a música presente no videoclipe de Reginaldo Rossi, essa canção assume um papel institucional. Tanto no sentido de ser uma canção com apelo mercadológico para ajudar a vender a imagem dele naquele momento, quanto no sentido de sua imagem colar-se e associar-se a essa canção de maneira mais duradoura.

Para além da letra, é importante olharmos para o videoclipe a partir da construção da narrativa que ele propõe, ou seja, a partir do seu roteiro. Nesse sentido, cabe perguntarmos, qual a história proposta nesse clipe de Garçom? Quem são os personagens? Como eles se relacionam? Quais os cenários? Qual o drama? Existe um antagonista? Quais são os figurinos? Quais são os momentos que a letra da canção toca o enredo da narrativa audiovisual proposta? O enredo desse videoclipe assemelhar-se-á, de alguma forma, ao enredo da narrativa de criação da canção?

³⁸ Reginaldo Rossi. Garçom. Teu melhor amigo. Manaus / Guarulhos. EMI Music.1987.

O cenário onde o enredo desse clipe se passa é um bar. Esse bar é fechado e contém tanto o balcão, quanto mesas espalhadas pelo espaço. Algumas mesas estão vazias, outras ocupadas com uma pessoa – seja essa pessoa homem ou mulher, outras têm casais heterossexuais e o personagem de Reginaldo Rossi está sozinho em uma delas. Todos bebem. Uns estão tristes ou introvertidos, outros se divertem e paqueram.

Figura 26 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 27 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 28 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 29 – Cena do videoclipe “Garçom”



O clipe começa com Reginaldo Rossi cabisbaixo e sozinho nessa mesa de bar. Assim que a letra da canção começa, ele canta, conversando com um garçom, começando a explicar sua questão. Enquanto Rossi alterna momentos solitários e momentos de conversa com o garçom, as coisas seguem acontecendo: uns bebem, outros conversam... Um homem entra no bar e flagra a mulher com a qual possivelmente tem um relacionamento se divertindo com outro homem. Em determinados momentos, algumas dessas personagens, principalmente mulheres, dançam e olham diretamente para a câmera, enquanto Rossi continua cantando a canção e contando sua história. Muitas cenas mostram as pessoas do bar (inclusive os garçons) virando copos de bebida. Na canção, a letra diz “e pra matar a tristeza só mesa de bar, quero tomar todas, vou me embriagar”.

Figura 30 – Cena do videoclipe “Garçon”



Figura 31 – Cena do videoclipe “Garçon”



Figura 32 – Cena do videoclipe “Garçon”



Figura 33 – Cena do videoclipe “Garçon”



O enredo continua dessa forma até o momento da letra que se torna explícito o sofrimento do eu lírico: “saiba que o meu grande amor hoje vai se casar // mandou uma carta pra me avisar // deixou em pedaços o meu coração”, no qual o personagem de Rossi vê, em um possível delírio alcoólico, uma mulher vestida de noiva e abaixa a cabeça simulando choro. Logo em seguida, enquanto o trecho: “e pra matar a tristeza só mesa de bar, quero tomar todas, vou me embriagar” é novamente entoado, todos os personagens se unem, cantando e dançando juntos e com alegria, com Reginaldo Rossi no meio, ganhando abraços e beijos das mulheres presentes. A noiva observa e vira as costas, indo em direção a um padre. Rossi, ao ver essa cena, manda um beijo para a noiva, abaixando a cabeça entre as mãos.

Figura 34 – Cena do videoclipe “Garçon”



Figura 35 – Cena do videoclipe “Garçon”



Figura 36 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 37 – Cena do videoclipe “Garçom”



O refrão novamente é entoado com os personagens cantando a música de forma catártica: enquanto um esbraveja o refrão, outro segura uma carta (com alusão à carta que o eu lírico recebe informando do casamento do grande amor) e uma mulher “alisa” um chapéu com chifre de um homem. No final, repete-se a cena em que todos se unem cantando e dançando juntos os versos da canção. Finaliza-se com Reginaldo Rossi sozinho na mesa, de cabeça baixa, com o trecho “se eu pegar no sono, me deite no chão”.

Figura 38 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 39 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 40 – Cena do videoclipe “Garçom”



Figura 41 – Cena do videoclipe “Garçom”



Além do cenário e do enredo, podemos perceber os personagens e os figurinos. Além de Rossi, personagem principal do clipe, e o Garçom, personagem notável na narrativa dessa canção, ainda observamos a mulher vestida de noiva, o padre e todos os outros personagens que estão frequentando o bar nessa narrativa. A partir deles, entramos em contato com a experiência do bar: o casal que paquera, as pessoas que bebem sozinhas, as pessoas que depois de alcoolizadas se unem às outras para celebrar, o ofício do garçom sendo executado, o

garçom sendo um integrante da boêmia na medida em que passa a beber junto com os clientes, o rapaz que canta a música sozinho esbravejando, o rapaz que está com o chapéu de chifre, além da mulher que alisa seu chifre em um clima de brincadeira. Todos esses personagens são elementos que enriquecem a narrativa. A relação deles com o cenário, por exemplo, é intensa. Eles ajudam a construir o cenário do bar e também são construídos por esse cenário à medida que a interação se desenvolve. Como diz a letra, “só mesa de bar” consegue realizar algumas interações, permite certas inversões (como o garçom beber junto com os clientes), como as pessoas se unindo e entoando uma mesma canção apesar dos sofrimentos e alegrias diferentes de cada um.

Portanto, o garçom e o bar são elementos fundamentais nessa narrativa. O culto à bebida e à boêmia fica claro na construção do personagem de Reginaldo Rossi a partir da reiteração (tanto a partir da letra, quanto a partir da narrativa do videoclipe) do ambiente do bar como um ambiente de catarse. Perde-se um grande amor, mas mata-se essa tristeza a partir da mesa de bar e uma grande bebedeira, segundo a narrativa.

Em relação aos aspectos plásticos do videoclipe, observamos uma montagem simples, com cortes secos. Destaque para dois momentos de apresentação dos personagens: primeiramente, ao usar planos em close que vão, aos poucos, apresentando as individualidades dos integrantes do bar como personagens autônomos, mesmo que envolvidos por sentimentos que dialogam; e, posteriormente, um plano geral que coloca todos os personagens juntos, cantando e dançando uma mesma canção, unidos também no sofrimento em uma catarse coletiva. Esse plano geral apresenta, ao serem todos acolhidos pelo plano, uma catarse coletiva que pode ser observada como se o sofrimento de cada um, mesmo que diferentes, incidisse também nos outros, culminando em uma solidariedade sofrida e um coleguismo que vai desaguar nesse momento catártico do “canto, bebo e choro” junto. Por fim, notamos ainda a poética do excesso nessa narrativa. Tanto na decoração (com o predomínio do tecido de chita), quanto nos figurinos (coloridos e brilhantes) e nas performances individuais dos personagens, percebemos um excesso que parece compor a narrativa do sofrimento, da dor, da boêmia e da demonstração e performatização desses sentimentos. As brigas, decepções, sofrimentos e, posteriormente, o canto extravagante, a gozação e a reunião de personagens em uma espécie de celebração ébria parecem compor o ambiente do bar tanto quanto esses tecidos de chita.

Podemos pensar esse videoclipe, então, como um elemento a mais na construção do personagem de Reginaldo Rossi. O personagem que já tinha traços relacionados à “sofrência”, à paquera, às canções românticas e ao melodrama vistos a partir de suas canções, de suas

capas de discos e de seus repertórios musicais, ganha, aqui, mais elementos para sua incrementação. E agora ganha elementos audiovisuais, com a produção e veiculação desse clipe. E, mais ainda, ganha aqui uma camada a mais de ficcionalização da construção desse personagem, uma vez que apresenta uma narrativa dramática e teatral de uma canção sua.

Esse incremento é possível, podemos pensar, a partir das particularidades técnicas e tecnológicas de mediação que este formato – o videoclipe – comporta. Por ser um produto audiovisual que possibilita outra relação de mediação entre artista, personagens, canção e públicos, criam-se novas camadas de significação na performance. Tanto a partir da idealização e criação da narrativa audiovisual citada, quanto a partir de outras regras de veiculação e fruição possibilitadas (a negociação com a MTV ou a fruição posterior a partir do videoclipe pós-MTV). A observação dessa característica material, técnica e tecnológica dos formatos aqui apresentados e suas diferentes formas de mediação entre artista e públicos tangenciará nossa discussão ao longo de todo este capítulo.

Voltando aos exemplos, outra canção escolhida para ser trabalhada a partir da materialidade do videoclipe pouco tempo depois do lançamento de “Garçon” foi “Leviana”. Sua letra, que foi lançada na virada do milênio, fala de uma mulher que abandonou o eu lírico depois de este confiar em suas palavras. Na íntegra:

Eu te amei // Me entreguei // De um jeito que ninguém jamais se entregou//
Amor igual ao meu jamais vai encontrar // Amar como eu te amo ninguém vai
te amar // Porque você

Ficava sussurrando junto ao meu ouvido // Mentiras misturadas com o seu
gemido // E eu acreditava na sua palavra // Leviana!
Fazendo mil loucuras comigo na cama // Queria acreditar que você ainda me
ama // E, apesar de tudo, eu sinto sua falta // Leviana!³⁹

Mais uma vez, o eu lírico se decepciona com uma mulher que ele desejava. Nesse caso, a mulher, segundo o ponto de vista dele, dizia mentiras de forma sensual em seu ouvido, as quais só foram descobertas depois. A principal questão da canção é essa decepção a partir das mentiras contadas por uma mulher “leviana” e a confissão do eu lírico de que, mesmo assim, ainda sente a falta dela.

Novamente chamamos a atenção para a importância da escolha da canção que será trabalhada e ganhará um videoclipe. Ela atualmente ocupa a segunda colocação em acessos de músicas de Reginaldo Rossi no site de músicas www.lettras.mus.br⁴⁰. Não sabemos dizer se já fazia sucesso antes do lançamento do videoclipe, mas o fato é que a relação entre a

³⁹ Reginaldo Rossi. Leviana. Reginaldo Rossi. Cidade desconhecida: Oasis. 2000.

⁴⁰ Acesso em: 29 de mar. 2018.

materialidade do videoclipe e uma canção que será lançada é grande no que diz respeito à importância e ao sucesso que esta faz ou fará a partir do trabalho do videoclipe (veremos posteriormente que essa música será trabalhada pelo artista como uma importante canção de seu repertório). O fato é que mais uma vez a temática da desilusão e sofrimento aparecem destacadas em suas canções.

A partir da letra da canção, podemos pensar o enredo se relacionando a apenas dois personagens: o eu lírico e a mulher leviana. Não existe um cenário propriamente dito na letra, que foca só nos acontecimentos sem uma contextualização detalhada de tempo e espaço. Já no videoclipe dessa canção, observaremos a criação de mais personagens e um cenário que não existia previamente nesse enredo.

O clipe⁴¹ começa com Reginaldo Rossi saindo da porta traseira de uma limusine, acompanhado de quatro mulheres vestidas com figurinos e enfeites árabes. Ele as apresenta para a câmera dizendo seus nomes, todos de origem árabe. Ele e as quatro mulheres sobem alguns lances de escadas e entram em uma espécie de templo, casarão ou castelo (o videoclipe foi gravado no Parque Lage, no Rio de Janeiro). Toda essa tomada é realizada a partir de um longo plano-sequência com câmera móvel e movimento suave. Só então a canção começa.

Figura 42 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 43 – Cena do videoclipe “Leviana”



Já dentro desse castelo, muitas mulheres dançam com roupas tradicionais a dança do ventre. Rossi, também com o figurino árabe (mas com seus óculos tradicionais estilo “aviador”), fica no centro cantando sua música. Os enquadramentos exploram ora as curvas e os movimentos das mulheres, ora focam em Rossi executando a música, ora ainda realizam recortes mais amplos mostrando outros elementos – como velas, luminárias, frutas e bebidas, dando uma ideia de fartura – e personagens da cena – que seriam “funcionários” ou “súditos” desse castelo/ reinado ou ainda homens com menor importância que Rossi, a estrela masculina da narrativa.

⁴¹ Reginaldo Rossi. Leviana. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment. 2001. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=9Y-LfoyZJy0> >. Acesso em 12 abr. 2018.

Figura 44 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 45 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 46 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 47 – Cena do videoclipe “Leviana”



Aqui, diferentemente do videoclipe de “Garçom”, há uma montagem com cortes não secos, privilegiando a transição e fusão entre planos, a partir de efeitos de “*fade*” e de sobreposição de imagens. Outra diferença é a velocidade desse clipe que se torna mais rápida, com montagem acelerada a partir de planos curtos. A ideia de movimento, fluidez e até certa embriaguez é percebida a partir de um movimento de câmera que nunca é estático. A câmera parece sempre flutuar pelo cenário como um tapete voador. Essa ideia da fluidez também é corroborada pelo foco nos movimentos de quadris das dançarinas da dança do ventre com planos próximos às suas barrigas.

Rossi por vezes dança, por vezes bebe, por vezes acaricia e é acariciado pelas mulheres. Essa lógica se repete durante todo o videoclipe, não existindo, como em “Garçom” com a aparição da noiva, um ponto de virada e uma torção narrativa e dramática no enredo. O enredo segue sem muitas modificações explorando cenários e personagens que se ligam através de uma ideia de sedução, festa e hedonismo, que podem ser pensadas a partir de um viés do fetiche e do exótico em relação à cultura oriental. A câmera, que é convidada para participar do ambiente o tempo todo, seja ao deslizar suavemente pelo cenário (figuras 47 e 48), seja a partir da interpelação dos personagens ao olhar para ela (figuras 44, 46 e 50), aciona uma função de testemunha. A câmera e, conseqüentemente, quem assiste ao clipe podem ser pensados como personagens e cúmplices dessa celebração hedonista.

Figura 48 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 49 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 50 – Cena do videoclipe “Leviana”



Figura 51 – Cena do videoclipe “Leviana”



No desfecho, para além da letra “oficial” da canção, Rossi ainda comenta: “Você não presta, mas eu te amo! Gostosa! Maravilhosa! Você me deixa louco, você me deixa doidão! E quando você requebra, quando você dança a dança do ventre pra mim, meu Deus! Eu me sinto o próprio Sheik com mil mulheres ao meu redor”.

No clipe de “Leviana”, observamos, então, como os principais personagens: Reginaldo Rossi como uma espécie de sultão (ou, nas suas palavras, “sheik”) e várias personagens coadjuvantes possíveis amantes desse personagem principal, que dançam pra ele, entretém-no, fazem carinho e recebem carinho. Vemos ainda, em menor grau, personagens coadjuvantes como funcionários desse templo. Todos esses personagens estão vestidos com figurinos que remetem a uma cultura árabe. O cenário, como já havíamos apresentado, é uma espécie de templo, com decoração que também faz referência à cultura árabe. O enredo sugere basicamente uma festa na qual esse sultão é o personagem principal e que todos os personagens secundários estão ali para lhe servir.

Interessante observar que diferentemente do videoclipe de Garçon, que cola a narrativa audiovisual à narrativa presente na letra da canção, o videoclipe de Leviana inaugura outra narrativa, quase que independente do que está sendo cantado na letra da canção, uma narrativa pautada em influências árabes, que podem ser vistas também na melodia da canção.

Associando esses elementos desse videoclipe com o *background* geral de Reginaldo Rossi, notamos, novamente, questões como a boêmia, a sedução e o hedonismo na sua narrativa. A figura do macho viril aparece novamente – mesmo com o enredo desfavorável da

letra da canção – assim como a relação de dominação com as mulheres, consideradas, nesse contexto, como suas submissas.

Dessa forma, a análise desses dois videoclipes nos permite pensar a imagem “institucional” de Reginaldo Rossi, uma imagem que é produzida por um viés ficcional de forma duradoura para seus públicos (os videoclipes “oficiais” permanecem por muito tempo como um importante arquivo de acesso aos públicos). Essa imagem, mesmo com as camadas de ficção presentes nos enredos teatrais desses pequenos dramas pontuais, pode ser pensada a partir da questão “institucional” tanto a partir das canções escolhidas quanto a partir das narrativas criadas, das questões acionadas, temáticas propostas, personagens, sensibilidades, dramas, humores e catarse. Assim, entendemos os videoclipes como mais uma forma diferente, com suas particularidades, suas materialidades, de conseguirmos tocar a performance de Reginaldo Rossi.

4.2.3 DVDs

Assim como os álbuns “gravados ao vivo” aproximam os fãs de uma experiência do show, os DVDs também o fazem. No entanto, esse formato traz um elemento novo que os álbuns não conseguem dar conta: os shows, além de transmitidos a partir do áudio, têm o elemento visual também disponível. Pretendemos observar nos DVDs, então, assim como já fizemos com as capas de álbuns e os videoclipes, a imagem de Reginaldo Rossi, o figurino, os gestos, as expressões, os acessórios e o cenário no qual ele se insere.

Acreditamos que o DVD é mais um lugar, então, que conseguimos trazer questões interessantes para analisarmos sua performance a partir da particularidade da materialidade dessa mídia. Eles têm a estrutura de shows e espetáculos ao vivo em que a banda toca para um público e que terão seus sons e imagens gravadas e cortadas a partir de uma edição posterior. Como se organizam em uma estrutura semelhante à de um show, poderemos observar: o repertório escolhido como um enredo da narrativa e como acionador de temáticas e discursos, os personagens existentes (tal como nos CDs “ao vivo gravado”), o cenário e os figurinos (tais como nos videoclipes) como elementos participantes desse roteiro.

O primeiro DVD de Reginaldo Rossi foi lançado no ano de 2006 e foi chamado apenas de “Reginaldo Rossi ao vivo”⁴². Ele foi gravado em um teatro e o cenário construído para a

⁴² Reginaldo Rossi. Ao vivo. Manaus/ Rio de Janeiro: EMI. 2006. DVD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sbGEYzZwpZc> >. Último acesso> 13 abr. 2018.

performance era básico: um palco com estruturas metálicas e um painel de led ao fundo, luzes no teto, caixas de som nas laterais, a disposição dos músicos posicionados nesse palco atrás de Reginaldo Rossi que se encontrava à frente e no centro do palco, de frente para o público, que assistiu ao show em pé. Em algumas canções, o palco também recebia alguns bailarinos. A estrutura, como se pode observar, era básica e o único atrativo do DVD era a possibilidade de assistir a um show de Reginaldo Rossi em um aparelho de DVD (e posteriormente na web). Portanto, o primeiro DVD, daquela maneira que foi construído, oferecia essa possibilidade.

Figura 52 – Cenário e tomada do DVD
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



Figura 53 – Cenário e tomada do DVD
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



Figura 54 – Cenário e tomada do DVD
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



Figura 55 – Cenário e tomada do DVD
“Reginaldo Rossi ao vivo”, 2006



O repertório desse DVD ofereceu os já esperados grandes sucessos, além de canções ‘lado b’ do próprio artista. O *setlist* era, predominantemente, de canções de Reginaldo Rossi e se assemelhava muito com o repertório do álbum “Reginaldo Rossi Grandes Sucessos ao vivo”, de 1998: 1) Pra ser só minha mulher, 2) Sua ausência, 3) Volta amor, 4) A raposa e as uvas, 5) Eu devia te odiar, 6) Deixa de banca, 7) Até você voltar, 8) Sai de mim, 9) Garçom, 10) Em plena lua de mel, 11) Será que foi saudade, 12) Leviana, 13) Se meu amor não chegar, 14) As quatro estações, 15) O dia do corno, e 16) Mon amour, meu bem, ma femme. Como já comentamos repertórios semelhantes e shows com estrutura semelhante, não vamos nos delongar muito nesse DVD, passando rapidamente para o próximo, que traz uma estrutura diferente.

O outro DVD de Rossi foi lançado em 2010 e foi chamado de “Cabaré do Rossi”⁴³. Diferentemente do primeiro, este contou com uma temática específica, já expressa no título: o cabaré. O cenário do palco, além de conter os espaços tradicionais que um show precisa ter (local para os músicos, cantor, dançarinos e plateia, iluminação e sistema de som), foi inspirado em um cenário de cabaré.

Figura 56 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”, 2010



Figura 57 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”, 2010



Figura 58 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”, 2010



Figura 59 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”, 2010



Notamos um ambiente pequeno, intimista no qual a plateia, constituída de poucos convidados, ficava sentada em mesas de bar muito próximas e na altura do palco. A iluminação escolhida era baixa e com predomínio de cores e luzes vermelhas e azuis. No palco, além da banda e do artista, estavam as dançarinas que simulavam dançarinas de cabaré, uma *juke-box* e uma poltrona para a estrela do espetáculo, Reginaldo Rossi, para compor o cenário. As tomadas tinham o foco predominante nele, o personagem principal, mas também passeavam pelos músicos, as dançarinas, detalhes do cenário e o público, em menor grau.

⁴³ Reginaldo Rossi. Cabaré do Rossi. Manaus: EMI. 2010. DVD. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kDCWDK8rHIU&list=PLdXVX-ssdBNwZZMD1rjHEmGq0vtL1wam> >. Último acesso: 13 abr. 2018.

Figura 60 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”. 2010



Figura 61 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”. 2010



Figura 62 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”. 2010



Figura 63 – Cenário e tomada do DVD
“Cabaré do Rossi”. 2010



Outra diferença do “Cabaré do Rossi” para o primeiro DVD é o repertório musical. Enquanto, no primeiro, o foco foi as canções de Reginaldo Rossi, nesse, as canções têm uma variedade muito grande e as principais canções de sucesso de Rossi (“Garçom”, “A raposa e as uvas” e “Mon amour, meu bem, ma femme”) não estão presentes. A maior parte das canções presentes no repertório são conhecidas na voz de outras pessoas, como é o caso de “Boate Azul”, “Só Você”, “Amor I love you”, “Dama de vermelho” e “Você vai ver”. O repertório, na íntegra, é: 1) Boate Azul, 2) Taras e manias, 3) Senha, 4) Só você, 5) O cara errado, 6) Aceito tudo de você, 7) Amor, I love you, 8) Se meu amor não chegar, 9) Dama de vermelho, 10) Você vai ver, 11) Volta, 12) Não dá pra voltar, 13) Leviana, 14) Vidro Fumê, 15) Na hora do adeus, 16) Meu fracasso, 17) Ombro amigo.

Dessa forma, podemos pensar esses dois DVDs como também parte de um todo que contribui para a construção de uma imagem e de uma personalidade desse *performer*. Tanto as temáticas dos repertórios (seja cantando sucessos dele próprio, seja realizando releituras de canções de amor de outras pessoas), quanto a temática do próprio espetáculo (no caso do DVD “Cabaré do Rossi”) nos ajudam a pensar nessa personalidade do artista.

Em todos os casos mostrados até agora – os DVDs, videoclipes e álbuns ao vivo gravados –, há uma mediação importante que temos que considerar, que é causada por uma imagem com certa permanência que em todos os casos se aplica. Tanto os álbuns ao vivo,

quanto os videoclipes, quanto os DVDs não são facilmente perecíveis por se tratarem de produtos “oficiais”. Portanto, tanto a imagem quanto o som dessas performances são produzidas, preparadas, editadas e, posteriormente, divulgadas de forma cuidadosa. É importante pensarmos nessa particularidade a partir das questões técnicas e de suporte que cada formato tem. Temos observado que certos formatos sugerem certas mediações e que formatos outros sugerem outras particularidades de mediações. Chamamos atenção para esse ponto, pois os dois últimos momentos que traremos para trabalharmos na nossa fase de apresentação da “performance ela mesma” são mais independentes dessa imagem cuidadosamente preparada de performance: os programas de TV e as gravações de shows realizadas de forma “artesanal” em espetáculos no interior do Nordeste pouco antes da sua morte.

4.2.4 Programas de TV

Conforme dito, as aparições de Reginaldo Rossi em programas de TV podem ser vistas, inicialmente, realizando um movimento mais efêmero para sua imagem institucional do que a gravação de DVDs, videoclipes ou álbuns desse artista. Dessa forma, pretendemos captar aqui algumas passagens peculiares a partir dessa materialidade momentânea da TV. É importante dizer ainda que, mesmo com essa observação inicial, as aparições na televisão também podem ser trabalhadas a partir do ponto de vista de uma durabilidade maior, uma vez que conseguimos acessar muitas dessas aparições a partir de vídeos gravados e postados na web.

Os estilos dos programas de TV têm uma diversidade infinita, podendo esses programas passarem por pontos como: entrevista, apresentação de números musicais, existência ou inexistência de plateia/ auditório, diferenças de abordagens e temáticas, existência ou inexistência de um entrevistador amplamente conhecido, ter duração de poucos minutos ou de mais de uma hora, sem falar no horário que esse programa é veiculado, a classificação indicativa e o canal de TV. Portanto, essa área se desdobra em muitas possibilidades para a análise, gerando um campo que pode ser explorado de diferentes maneiras. Para o presente trabalho, selecionaremos apenas três momentos na TV que julgamos pertinentes para este estudo, para discutirmos essa aparição de Rossi em rede nacional: o programa da TV Cultura “Bem Brasil”, de 2000, gravado e apresentado por Wandí Doradiotto no SESC Interlagos, em São Paulo capital; o programa “Ensaio”, também

da TV Cultura e também gravado no ano de 2000; e, por fim, o “Programa do Jô”, de 2010, apresentado por Jô Soares, na Rede Globo.

Pretendemos, com a escolha desses três programas, observar o repertório de músicas escolhido por Reginaldo Rossi para apresentar, nessas três diferentes ocasiões, temáticas e questões propostas tanto pelos entrevistadores (quando existem), quanto por Reginaldo Rossi em momentos de conversa, seja a partir de entrevistas, seja a partir de comentários em relação ao repertório apresentado.

O primeiro momento que nos debruçaremos é o programa “Bem Brasil”, da TV Cultura. Ele consistia basicamente de um show do artista convidado para uma plateia em um espaço aberto, com uma mediação muito básica do apresentador do programa. Já o programa “Ensaio”, também da TV Cultura, era realizado a partir de duas frentes: a execução de canções de um convidado e, nos intervalos das canções, breves perguntas (não ouvidas pelos telespectadores) que esse convidado respondia. O terceiro programa escolhido, o “Programa do Jô”, da Rede Globo, era, primordialmente, um programa de entrevista, mas que também permitia ao convidado apresentar alguns trechos do que fosse sua habilidade.

Outro ponto que destacamos na apresentação desses três programas são as diferentes audiências que eles pressupõem. Ainda que de uma mesma emissora de TV, “Bem Brasil” e “Ensaio” tinham aspectos diferentes. Enquanto o primeiro tinha a mediação de um apresentador e de plateia ao vivo, o segundo era gravado em estúdio. Além disso, os horários e dias de sua veiculação também eram diferentes. O programa “Ensaio” era veiculado no final da noite das segundas-feiras, enquanto o “Bem Brasil” ocupava a faixa do horário de almoço aos fins de semana. Já o “Programa do Jô”, além de ser veiculado no Brasil, no início das madrugadas dos dias úteis, era transmitido também, pela Globo Internacional e suas parceiras, para outros países do mundo, gerando ainda outros e diferentes públicos.

Dessa forma, pensamos em programas que, em níveis diferentes, poderiam mostrar tanto um repertório musical a partir da execução das canções escolhidas, quanto um pouco dos assuntos e questões levantadas conjuntamente por entrevistado, entrevistadores e públicos diferentes a partir das entrevistas realizadas. Analisaremos principalmente essas questões agora.

O programa “Bem Brasil” consistia de um palco montado em um espaço aberto em um parque da cidade de São Paulo (SESC Interlagos). Era gravado de dia e o público ficava em um gramado em uma parte um pouco mais elevada do que o palco, separado deste por um pequeno córrego.

Figura 64 – Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura. 2000



Figura 65 – Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura. 2000



Figura 66 – Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura. 2000



Figura 67 – Cenário e tomada do Programa “Bem Brasil”, TV Cultura. 2000



O repertório musical apresentado no programa “Bem Brasil”⁴⁴ contou com as famosas “Garçom”, “A raposa e as uvas” e “Mon amour, meu bem, ma femme”, além de duas canções que estavam sendo lançadas naquela época: “Leviana” e “Ombro amigo” e duas recentemente lançadas: “Tiazinha Story” e “Amanhã” (com Roberta Miranda), além de duas canções que remetem à sua terra natal: “Recife, minha cidade” e o frevo instrumental “Vassourinhas”. Na íntegra e na ordem, o repertório foi: 1) Recife, minha cidade, 2) Deixa de banca, 3) The King, 4) Garçom, 5) A raposa e as uvas, 6) Leviana, 7) Mon amour, meu bem, ma femme, 8) Ombro amigo, 9) La Bamba (participação de Marcos Roberto), 10) Tentação cigana, 11) Tiazinha Story, 12) Garçom, 13) Amanhã, e 14) Vassourinhas. Portanto, o enredo geral dessa apresentação passou por esses pontos.

Para além do repertório, gostaríamos de chamar a atenção aqui para a interação entre Reginaldo Rossi, o apresentador do programa Wandi Doradiotto⁴⁵ e outros personagens desse roteiro, como o público, a produção e os músicos. Nesse programa, o apresentador apenas mediava a participação de Reginaldo Rossi, deixando-o à vontade como o personagem principal do show e, por diversas vezes, saindo de cena. Rossi, por sua vez, convidava e

⁴⁴ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=92u3x9_aL_s&t=364s >. Acesso em: 13 abr. 2018.

⁴⁵ Wandi Doradiotto foi integrante da banda “Premeditando o Breque”, que possui um tom irônico em parte de suas composições que podem aproximá-lo de algumas temáticas de Reginaldo Rossi.

interagia com o público em diversos momentos, principalmente contando histórias e fazendo comentários envolvendo o público, dos quais destacaremos três momentos.

No primeiro momento, chamamos a atenção para enredos já usados por Rossi anteriormente: na apresentação das canções “Garçom” e “A raposa e as uvas”. Em “Garçom”, Rossi apresenta: “Eu não tinha tido chance ainda de contar para todo o Brasil porque eu escrevi a música do Garçom. Sabe por que eu escrevi a música do Garçom? Porque homem não presta! Cadê a mulherada pra me aplaudir? Homem é safado! Homem é mentiroso! Homem é infiel! E homem é frouxo! Homem pensa que pode fazer tudo e que mulher não pode fazer nada. Aí homem chega no trabalho e diz: ‘Ontem eu saí com Paula. Anteontem saí com Martinha’. Homem nunca chega no trabalho e diz: ‘Ontem eu peguei um cara transando com a minha mulher’. Homem adora chifrar e no dia que leva um chifre fica doido, quer bater na mulher. E mulher não se bate, mulher se beija. Mulherada! Mulher se alisa. Mulher se lambe. E homem tem que puxar o saco da mulher. Eu fiz a música do Garçom porque eu era também... eu era [ênfase no tempo verbal], eu era um cabra safado que vivia chifrando minha mulher três vezes por semana. Quando foi um dia cheguei na minha casa, sabe quem tava dormindo na minha cama? O Wandi [Doradiotto - apresentador do “Bem Brasil”]. Sabe o que eu fiz? Nem bati nela nem nele, nem matei ninguém porque eu sou contra a violência. Eu fui pro bar, comecei a beber, a chorar... aquilo que todo mundo faz e tem vergonha de dizer. Aí peguei o papel e escrevi uma música chamada ‘Garçom’. Aí o garçom olhou pra mim e disse ‘Rossi, essa música vai ser o maior sucesso do Brasil’. Eu disse ‘por quê?’. Ele olhou pra mim e disse ‘Porque você não é o único corno brasileiro’”.

Podemos observar essa introdução, ao compará-la com a realizada no álbum “Grandes Sucessos ao vivo”, de 1998, como uma espécie de roteiro, geral, mas adaptável a cada situação. Enquanto, naquele show, Rossi diz que encontra Ronaldinho na sua cama, nessa apresentação, ele diz que quem estava o traindo com sua mulher era o apresentador do “Bem Brasil” Wandi Doradiotto. Apesar dessa modificação de personagens, a estrutura da narrativa segue a mesma, falando sobre violência contra a mulher, traição, outras formas de machismo e culminando no diálogo com o personagem do garçom.

O segundo ponto também funciona nessa lógica, quando, na introdução de “A raposa e as uvas”, Rossi novamente lança mão de uma nostalgia para falar sobre a relação da juventude com a droga e o sexo: “Lembro de um tempo chamado Jovem Guarda. Eu vim da jovem guarda. Roberto Carlos, Erasmo, Wanderléa. Uma das coisas que eu gosto é que, quando eu canto essa música, eu me lembro de quando eu tinha 19 anos. Vocês estão vendo aqui um coroa. Um coroa alto, bonito, gostoso. Transo cinco vezes por dia! Cinco! Sabe por quê?

Porque no tempo que eu era garotão, como a maioria de vocês que estão aqui, não tinha essa peste que chamava droga. A gente tomava um runzinho com Coca-cola, que é permitido, fumava um cigarrinho, qualquer um, mas não tinha essa peste de droga. Por isso que eu tô inteirão dançando. É verdade! Quando eu era garoto, no tempo da Jovem Guarda, em vez de cheirar cocaína, a gente cheirava a xereca das meninas”.

Novamente o roteiro da apresentação da canção se assemelha a um roteiro já usado, mas que é adaptável. A ideia geral está presente: a comparação da juventude de um outro tempo com a juventude de agora a partir de assuntos como sexo, drogas e bebidas. A forma de falar e os artifícios são diferentes, mas o assunto se preserva, bem como o desfecho da história, ao dizer que antigamente, “ao invés de cheirar cocaína, cheirava-se a xereca das meninas”.

Por fim, outro momento que gostaríamos de chamar a atenção é inédito. Antes da canção “Leviana”, que já trabalhamos neste estudo a partir do videoclipe, Rossi comenta: “Eu fui *crooner* de boate, cantava diversos idiomas, mas bom mesmo é cantar e ouvir o povo cantando aquilo que a gente escreveu. Lançamos um CD semana passada e já vendeu mais de 400 mil discos. E tem uma canção que tá puxando, que chama ‘Leviana’, vocês já ouviram? Na televisão? Olha essa música tem um gosto cigano, faz mais de dez anos que eu canto essas músicas assim. Sabe o Khaled, aquele Khaled? É meu filho. Ele aprendeu a cantar árabe comigo. Aquele bigode foi eu que emprestei pra ele. Lá em cima, como é que dança a dança do ventre? A mulherada. Olha lá que gostosa! Meu Deus do céu!”.

Nesse momento, percebemos um comentário focado em uma divulgação da canção, diferente das duas primeiras. Rossi convida o público a prestar a atenção em uma canção nova que, segundo ele, já teria estourado. Aqui fica claro o esforço para fazer desta uma música de trabalho no disco novo: além de ganhar um videoclipe, Rossi, em uma apresentação na TV, chama a atenção para essa música.

O segundo programa de TV que gostaríamos de destacar é o programa “Ensaio”⁴⁶, também da TV Cultura. Esse é um programa canônico, por onde passaram ícones da música brasileira, o que usualmente pressupõe que quem é convidado tem uma obra a ser discutida. Esse programa se caracteriza basicamente por alternar depoimentos particulares e execução de canções de artistas da música brasileira. Nesse caso, além de, mais uma vez, observarmos o repertório musical escolhido, também nos atentaremos para o momento dos depoimentos.

⁴⁶ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9fGjIScytz0&t=342s> >. Último acesso: 13 abr. 2018.

O cenário desse programa é constituído basicamente de um palco, no qual os músicos se distribuem em seus lugares dentro de um estúdio de TV, sem auditório. As câmeras focam em diferentes enquadramentos dos músicos e do artista principal. Atrás das câmeras estão produtores, técnicos e entrevistadores, no entanto, nem suas imagens nem suas vozes aparecem, dando foco primordialmente para os convidados.

Figura 68 – Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura. 2000



Figura 69 – Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura. 2000



Figura 70 – Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000



Figura 71 – Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000



Figura 72 – Cenário e tomada do Programa “Ensaio”, TV Cultura, 2000



Portanto, além de um cenário novo, temos a novidade também em relação aos personagens desse roteiro: Rossi como personagem principal e os artistas continuam lá, entretanto, temos personagens ocultos que não se mostram e que, mesmo assim, são importantes, pois também conduzem a discussão a partir de suas perguntas e comentários que não são ouvidos.

Pensando novamente o repertório musical como um importante condutor da narração, o roteiro desse show contém, nesta ordem: Intro: La putana, 1) Garçom, 2) *Pot-pourri*: Its now or never (Elvis Presley) / I cant stop loving you (Ray Charles) / canção não identificada de Charles Aznavour / Alguém me disse (Cauby Peixoto) / I want to hold your hand (Beatles) / Parei na contramão (Roberto Carlos) / O pão (Reginaldo Rossi) / Ai amor (Reginaldo Rossi) / Não amarre o Touro (Venâncio e Corumba)/ Voltei Recife (Luiz Bandeira) / Senhor da floresta (Augusto Calheiras) / Paulo Afonso (Luiz Gonzaga), 3) canção-tema do filme Fúria

no Alaska, 4) Leviana, 5) Tentação Cigana, 6) *Pot-pourri*: O divã / Amigo (Roberto Carlos), 7) Ombro amigo, 8) Mon Amour, meu bem, ma femme, 9) A raposa e as uvas, e 10) Rossi the king.

Aqui, mais do que em outros momentos, podemos enxergar o repertório como um fio condutor da narrativa, que por sua vez pertence a um roteiro. Isso porque as canções vão sendo chamadas e executadas enquanto a entrevista acontece e os assuntos vão surgindo. No início do programa, por exemplo, logo depois da abertura e da execução de “Garçom”, Rossi fala sobre sua biografia, onde nasceu, como era constituída sua família, sua mudança para o Rio de Janeiro aos quatro anos de idade e depois seu regresso ao Recife, com 14 anos. Fala também sobre seus estudos, sua relação com a matemática e engenharia e o seu início na música. Nesse tópico, ao falar sobre seu começo, ele chama suas influências em um *pot-pourri* de músicas e artistas que o influenciaram que é executado de maneira simultânea à conversa que acontece. Então, enquanto conversam sobre esse assunto, Rossi e sua banda executam as seguintes canções: *Its now or never* (Elvis Presley) / *I cant stop loving you* (Ray Charles) / canção não identificada (Charles Aznavour) / Alguém me disse (Cauby Peixoto) / *I want to hold your hand* (Beatles) / Parei na contramão (Roberto Carlos) / O pão (Reginaldo Rossi) / Ai amor (Reginaldo Rossi) / Não amarre o Touro (Venâncio e Corumba)/ Voltei Recife (Luiz Bandeira) / Senhor da floresta (Augusto Calheiras) / Paulo Afonso (Luiz Gonzaga), com comentários intercalando as canções. Notamos como os repertórios se adaptam às diferentes propostas dos programas. Por “Ensaio” ser um programa canônico e que se preocupa em realizar associações múltiplas, observamos canções canônicas internacionais, além de populares e folclóricas brasileiras, que não foram acionadas, por exemplo, no programa “Bem Brasil”.

Ao comentar sobre seu início na música, ele conta o episódio no qual se apresentou, representando seu colégio em um programa de rádio local, interpretando uma canção trilha sonora do filme “Fúria no Alaska”. A canção é executada no programa também, como parte de seu repertório. As duas seguintes do seu repertório são chamadas a partir de uma ideia de influência cigana em sua carreira: “Leviana” e “Tentação Cigana”.

Na introdução de “Leviana”, Rossi comenta: “É uma música que eu vi no Pará, de Tony Brasil e Diogo e eu gostei tanto da música! Ela é a minha cara! Ela tem aquela coisa picante de todo homem... homem gosta de mulher! Mas não gosta de santa não! Santa é Nossa Senhora. Homem gosta é mulher quente, picante, safadinha, gostosinha. Então, ‘Leviana’ tem tudo isso (...) Khaled, esse cara que apareceu agora cantando música indiana, deve ser um

filho que eu tenho lá na Arábia porque eu canto música cigana há muito tempo. Beijo pro Khaled!”

Enquanto na introdução de “Tentação Cigana”, ele diz: “Antes, ‘corno’ era uma palavra muito pesada, pejorativa, agora deixou de ser! Todo mundo é! Tanto faz e não sei o quê. E eu gosto de escrever canções reais. Canções que o Dr. Fernando Henrique entenda e que o gari também entenda. Então escrevi ‘Tentação Cigana’ e a introdução tem gosto de cumbia, de salsa, de merengue, de brega, de tudo! E é muito dançante!”.

A partir desses comentários, principalmente a partir da introdução de “Leviana”, podemos enxergar uma construção de personalidade a partir dessa autonarrativa de Reginaldo Rossi. Ao comentar que a música “Leviana” é a sua cara, observando que ela tem “essa coisa picante, quente, safadinha e gostosinha da mulher” e associando isso com a “sua cara”, Rossi vai nos mostrando como gostaria de ser visto, que imagem gostaria de passar para seus públicos. Percebemos, também, nesses dois trechos, uma relação semelhante com a apresentação no “Bem Brasil”, ao fazer menção à canção “Leviana”, que estava sendo trabalhada naquele período, e da brincadeira com o cantor Khaled, que estourou no Brasil com a canção “El Arbi”, trilha sonora da novela “O Clone”, da Rede Globo.

O roteiro construído tanto por Reginaldo Rossi quanto pelo entrevistador oculto vai se desenrolando a partir dos comentários de Rossi e da chamada das canções no repertório. O próximo assunto e temática de canção, por exemplo, vai ser acionado por Reginaldo Rossi ao lembrar de Roberto Carlos a partir de duas canções que são brevemente executadas: “O divã” e “Amigo”. Em “Amigo”, Reginaldo Rossi comenta sobre a importância da amizade nos relacionamentos, fazendo a ponte para sua próxima canção que será executada: “Ombro amigo”, que também estava sendo trabalhada naquele período.

Os próximos comentários acionados a partir de perguntas da entrevista não têm necessariamente a ver com as canções que serão executadas, mas uma ideia geral, uma imagem geral do artista. A partir de uma pergunta que não ouvimos, Rossi comenta: “Puxa eu já gostei de tanta mulher! Tem mulheres inesquecíveis e tem algumas que é bom nem lembrar. Mas eu sempre achei que o homem deve moldar a mulher... agora a coisa tá mais sacana, mais safada. Mas a mulher recebeu uma educação durante muito tempo para ser uma dona de casa. Não podia nem gozar as mulheres, ter orgasmo. Hoje as mulheres, se não gozar, manda dar um pontapé no cara. Então eu namorei com mulheres maravilhosas, mas a melhor coisa do mundo é transar com mulher feia. Mulher bonita todo mundo quer. Mas mulher feia, aquelas bem feias sabe? Porque no escuro, na penumbra é tudo igual, aí elas pensam que ninguém mais vai querer: ninguém me quer! Aí dão adoidado e dão gostoso! Aí são

maravilhosas! Aprendam isso! Mulher bonita é muito bom. Agora, sabe? Esses ‘cururu’ que aparece é que são as gostosas! Eu aprendi isso na estrada”.

Aqui, mais uma vez, observamos alguns assuntos que Rossi chama para a discussão. E eles aparecem de forma ambígua. É visto um certo machismo na fala de Rossi ao falar de um lugar de um homem viril e “garanhão”, ao dizer que acha que o homem deve moldar a mulher e ao falar sobre transar com mulher feia. Da mesma forma, no mesmo comentário, Rossi mostra outro lado dessa tensão ao comentar a situação da mulher em relação ao prazer do orgasmo.

A conversa segue e essas temáticas permanecem presentes a partir dos elogios que ele faz para sua banda e a partir de uma pergunta em relação ao termo “corno”: “Eu sou muito bom! Eu requebro mais que a Carla Perez no show. No show, eu sou mais bonito que o Leonardo di Caprio. O Michael Jackson, perto de mim, é um pato. Sou mais sensual do que Madonna. Agora, sem essa banda, eu não seria tudo isso que sou. Eu tô sentindo que vocês me confundem muito ou com o Tom Cruise ou com o Thiago Lacerda, agora com o Gianecchini. Um abraço pra esse pessoal todo. São meus amigos. Marcelo Anthony, beijão, I love you! (...) Homem tem isso: adora chifrar, adora banguelear. No dia que leva um chifre, fica doido, quer bater na mulher e matar a mulher. E mulher não se bate, mulher se beija, mulher se alisa, se lambe, se cheira (...). Mas homem é muito safado, é frouxo, safado, infiel! E quando leva o troco fica doidão, então não. Meus chifres eu aguento mesmo, com a maior dignidade do mundo, desfilo com eles com a maior dignidade do mundo”.

Rossi segue a linha inicial ao fazer um comentário machista atrelando um comportamento social masculino a um comportamento intrínseco sexista em relação à traição: “homem tem disso: adora chifrar”. No entanto, novamente, ele aciona o outro lado da questão ao mostrar que o homem não aceitaria o mesmo comportamento vindo das mulheres, alertando a existência de um machismo intrínseco na normalização do chifre partindo do homem e da estranheza de um chifre que parte da mulher. Ao seu modo, faz uma defesa universal do “chifre”, democratizando-o.

Nesse momento do enredo, a canção “Mon amour, meu bem, ma femme” é executada e, ao anunciar sua próxima canção, “A raposa e as uvas”, novamente realiza uma introdução semelhante a que já vimos anteriormente: “Essa música tem uma história, né? Essa música retrata a minha juventude, a Jovem Guarda. E nos shows eu digo muito: ‘Olha vocês estão vendo aqui...’ porque no meu show, 99% são de garotos, é por isso que eu existo até hoje. Talvez assim esse meu jeito jocoso, desleixado... então eu digo assim: ‘Vocês estão vendo aqui um coroa alto, forte, bonito e gostoso. Eu transo nove vezes por dia’ e aquela coisa toda

do show... ‘Sabe por quê? Porque quando eu era garotão, no tempo da raposa e as uvas, no tempo do laquê, eu tomava cuba libre: rum e Coca-cola. No meu tempo, a meninada era muito mais sabida, não tinha essa quantidade de droga que se oferece hoje aos garotos. No meu tempo, em vez de cheirar cocaína, a gente cheirava a xereca das meninas, que é muito mais legal, muito mais cheiroso, muito mais fofó!’. Então ‘A raposa e as uvas’ lembra isso, retrata, pode prestar atenção”.

Por fim, a última canção do roteiro é “Rossi The King”. E o artista apresenta mais uma vez sua canção: “Essa coisa toda que eu faço no show, que eu brinco: ‘olha, o Michael Jackson perto de mim é um neném. Eu requebro mais que a Carla Perez. Mais sensual que a Madonna... aí o Renato Barros – que é o Renato dos Blue Caps – escreveu uma canção pra mim chamada Rossi The King e eu dei alguns toques, vamos ver como é que é: Rossi The King”.

Portanto, como havíamos dito, no programa “Ensaio”, podemos enxergar de maneira mais clara o repertório musical escolhido e acionado pelo artista como um enredo e uma linha narrativa que vai sendo construída. Esse enredo vai sendo incrementado com personagens, histórias secundárias, capítulos, exemplos, temáticas, crises, resolução de crises, acionamentos de estereótipos, de humor, de drama, de brincadeira e de jogos. Esse personagem principal vai sendo construído a partir de suas temáticas, seu figurino, seus gestos, seus discursos, suas histórias e suas canções, tanto a partir de um roteiro geral a partir da “protoperformance” e da “pós-performance”, quanto a partir da experiência e do momento presente, a partir da “performance ela mesma”.

Por último, o terceiro momento que escolhemos como performance de Reginaldo Rossi em programas de televisão é na aparição no “Programa do Jô”⁴⁷ do ano de 2010. Esse programa é composto por entrevistas de convidados conduzidas pelo apresentador Jô Soares em um formato de programa de auditório. Além de Rossi (convidado) e Jô (apresentador), o cenário é composto por uma banda de apoio que é fixa no programa e, por isso, com integrantes já conhecidos do público que assiste, além da plateia e de outros profissionais da produção, que por vezes aparecem em cena.

⁴⁷ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iSD23HiRc5w&t=906s> >. Acesso em: 13 abr. 2018.

Figura 73 – Cenário e tomada do “Programa do Jô”. Rede Globo, 2010.



Figura 74 – Cenário e tomada do “Programa do Jô”. Rede Globo, 2010.



Figura 75 – Cenário e tomada do “Programa do Jô”. Rede Globo, 2010.



Figura 76 – Cenário e tomada do “Programa do Jô”. Rede Globo, 2010.



Esse programa se diferencia dos dois primeiros por ter, além de uma audiência internacional, um apresentador que conduz (ou, no mínimo, com a presença de Reginaldo Rossi, tenta conduzir) a entrevista e que está sempre em cena. Além disso, o principal apelo é a entrevista em si, deixando o repertório musical para o segundo plano.

No entanto, assim como aconteceu no programa “Ensaio”, a entrevista vai sendo usada por Rossi para construir um enredo no qual ele vai chamando as músicas que quer apresentar, mostrando conjuntamente sua história e seus comentários com exemplos musicais. A primeira aparição de Rossi no programa se dá antes de Jô Soares o chamar para a entrevista propriamente dita. Como em uma espécie de chamada para o próximo bloco, Reginaldo Rossi finaliza o bloco anterior ao que vai entrar, convidando as pessoas a partir da execução de uma canção. A canção escolhida é “I will survive”, clássico de Gloria Gaynor⁴⁸.

Antes de começar a canção, Rossi questiona: “Por que quando é em português é brega e quando é em inglês não é brega? A música que eu vou cantar agora é o maior sucesso do mundo. A música mais tocada no mundo todo e é um brega americano, mas não dizem por que é em inglês. Lá menor maestro”. E na sequência Rossi introduz a música: “Essa música fala de quê? De duas bichas que acabaram o namoro, num é? Olha em inglês como soa diferente. Uma bicha chega pra outra e diz assim: ‘At first I was afraid, I was petrified’... se

⁴⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=iGfT6wv2sXA> >. Acesso em: 13 abr. 2018.

fosse em português a bicha diria assim: ‘Quando você acabou comigo eu fiquei morta’. Em inglês: ‘Kept thinking I could never live without you by my side’. Em português seria o quê? ‘Eu não consigo mais viver sem meu bofe do meu lado’. ‘But then I spent so many nights thinking how you did me wrong’. ‘Aí eu passei muitas noites pensando: será que eu sou uma bicha fraca?’. ‘And I grew strong’. Agora vê em inglês como é que muda”. E ele executa a canção de Gloria Gaynor.

Ao final da canção, Rossi volta para o raciocínio inicial e comenta algumas frases da canção em inglês e como seria a tradução, segundo ele, para o português. Por exemplo, “Go on now, go, walk out the door” poderia ser traduzido para “Sai da caixa, viado, solta a franga”; e “I’ve got all my life to live, And I’ve got all my love to give” para “O rabo é meu e eu dou pra quem eu quero”. Rossi faz uma brincadeira com a tradução interpretando-a a sua maneira, sem se preocupar em ser literal nessa tradução, mas, a partir disso, traz questões que ele gostaria de trabalhar e acionar na relação com seus públicos. Claramente a tradução, na maior parte das vezes, não quer dizer literalmente o que Rossi afirma que significa (em muitas vezes não chega nem perto), mas a liberdade poética faz ele traduzir da forma que quer, acionando as questões que acha que deve.

Na volta do intervalo, a entrevista oficialmente começa. Depois da apresentação do personagem por Jô Soares e da veiculação de um vídeo de “Leviana”, tirado do DVD Cabaré do Rossi, chamado por Jô Soares, Rossi já toma a fala e começa a fazer sua narrativa sem uma pergunta propriamente feita. Sua fala inicial se orienta no sentido de que ele (Rossi) estaria, naquele momento, em uma fase que gostaria, cada vez mais, de cantar de forma simples e direta para o povo, porque, de acordo com ele, “a dor de corno é igual pra todo mundo: quando o chifre dói, o diploma cai da parede”. E falando sobre o vídeo mostrado de “Leviana”, Rossi comenta: “O problema do meu show – se vocês virem o meu show vocês vão ficar loucos – o papo do show é mais gostoso que a música. Então essa música eu digo: ‘Eu vou cantar uma música pra defender as mulheres, porque melhor que uma mulher só quatro mulheres, melhor do que quatro mulheres só duzentas. Mulher é mãe, mulher é esposa, mulher é companheira, mulher é enfermeira... agora tem uma coisa que se mulher não for, as meninas de programa leva o marido delas. Além de tudo, mulher tem que ser gostosa. Homem só gosta de mulher gostosa’. Atenção mulherada, homem só gosta de mulher gostosa. Santa é pra ficar na igreja. Então essa música ensina a mulher a ser gostosa. Isso é filosofia do povo”.

Mais uma vez notamos certo machismo em sua fala, que não é novidade. No entanto, nesse momento, ele vai comentar sobre sua própria performance, vai falar sobre sua própria presença no palco, chamando atenção para esse elemento na sua performance: “Se vocês

virem o meu show, vocês vão ficar loucos: o papo do show é mais gostoso que a música”. Notamos aqui um apelo e um convite às pessoas a partir da experiência de ouvir Rossi para além das canções, mas no momento do espetáculo que, para ele, pela interação que ele realiza com seus públicos, é mais gostoso que as próprias músicas.

A partir dessa observação, Rossi engata duas canções tradicionais brasileiras que possuem uma temática romântica e bolerística: “Ronda”, de Paulo Vanzolini, e “Alguém me disse”, conhecida nas vozes de Anísio Silva, Nelson Gonçalves, entre outros. Na sequência, Jô Soares elogia sua voz e pergunta com que idade ele começou a cantar. Depois de responder que começou aos 14, 15 anos, Jô Soares emenda: “Já nos puteiros da região?” e Rossi responde: “Já, já”, emendando: “O problema é que o puteiro, a casa noturna dá uma ‘cancha’ a você. Eu canto muito bem em inglês, sou craque. Eu canto em francês, eu canto bem em castelhano, eu canto bem em italiano, eu canto em árabe, porque eu era cantor de banda e cantor de banda não tem esse negócio ‘ah eu não toco não’”. A partir desse caminho, da versatilidade do *crooner*, Rossi desenvolve todas as outras canções do repertório desse espetáculo, que são apresentadas, na seguinte ordem: 1) Roberta (Peppino di Capri), 2) uma canção árabe não identificada, 3) Ébrio (Vicente Celestino), 4) Let me try again (Frank Sinatra), 5) Eu não sou cachorro não (Waldick Soriano), 6) Hound dog (Elvis Presley), 7) Eleanor Rigby (Beatles), 8) Ne me quitte pas (Jacques Brél), 9) Je suis melade (Serge Lama), 10) É o amor, 11) canções de Pavarotti não identificadas, 12) Noche de Ronda (Luís Miguel) e 13) La cumparsita (Carlos Gardel). Importante notar, mais uma vez, a peculiaridade do roteiro/*setlist* de cada programa a partir das poéticas, públicos e abordagens de cada apresentação, além de observarmos como que cada suporte possibilita mediações particulares.

De forma geral, neste tópico, gostaríamos de chamar a atenção para uma modalidade de performance de Reginaldo Rossi, uma performance vista e ouvida, além de construída a partir de um roteiro conjunto, um roteiro construído tanto pelos apresentadores/entrevistadores dos programas, quanto pelo próprio artista entrevistado. Mais uma vez atentamos para a possibilidade de vermos o roteiro musical como um enredo esquemático que vai se retroalimentando das canções e dos assuntos comentados no programa. E, por fim, gostaríamos de considerar a finalidade do formato do programa televisivo e a imagem institucional construída pelo artista a partir de uma mediação que teoricamente seria mais efêmera do que as materialidades das performances analisadas anteriormente. Mediação que, embora pensada para uma mesma matriz, a televisiva, e desaguando em uma narrativa que acaba se unificando, ainda articula diferentes enfoques, poéticas e públicos, de acordo com as particularidades de cada programa sugerido.

No tópico seguinte, daremos continuidade a essa ideia a partir da materialidade de uma performance que, inclusive, nem era pensada para ser gravada: os áudios gravados de forma artesanal e retirados de shows que não tinham o objetivo de serem gravados e disponibilizados como um álbum, mas que acabaram sendo de forma alternativa ao trabalho das gravadoras.

4.2.5 Shows gravados de forma “artesanal”

Por fim, o último momento que destacaremos de “performance ela mesma” de Reginaldo Rossi é o que temos chamado de “shows gravados de forma artesanal”. Nesse ponto, observaremos alguns shows que não teriam qualquer pretensão, por parte do cantor e de sua gravadora, de serem gravados e lançados como álbuns “gravados ao vivo”, mas que acabaram sendo gravados e postados para download ou acesso gratuito na web. Esse tipo de performance pode ser rica para analisarmos, uma vez que podemos observar uma menor preocupação por parte do *performer* de se adequar a alguma determinada orientação ou mediação mais formal. Isso faz com que pensemos essa performance com uma mediação diferente, com menor censura e com maior liberdade por parte do *performer*, podendo ele conduzir aquele espetáculo particular como bem quiser sem se preocupar muito em uma imagem “institucional” sendo produzida naquele momento de forma duradoura. Essas apresentações têm maior chance de apresentar “impurezas” ou “ruídos”, tais como uma captação sonora ruim ou mesmo alguns elementos indesejados que deveriam ser deixados “por trás das câmeras” e que acabam transbordando e aparecendo nessa captação sonora, como reações do público ou do próprio *performer*. Por fim, uma última justificativa particular desse suporte e materialidade de performance em si é a importância do tempo e do espaço na experiência do roteiro desse espetáculo de Reginaldo Rossi: tanto para Reginaldo Rossi trabalhar questões particulares a respeito daquela cidade que o show está sendo realizada e daquele momento histórico, quanto para uma fruição particular por parte de seus públicos.

Entre as performances dessa natureza, encontramos na web, por exemplo, shows em Mombaça (CE), Amargosa (BA), Correntes (PE) e Arapiraca (AL). Destacaremos, de modo mais detalhado, apenas o de Arapiraca (AL)⁴⁹. Acreditamos que ele já possui várias características particulares desse tipo de performance para trabalharmos aqui, além de ele ter sido um dos últimos shows de Reginaldo Rossi antes de sua morte (2013).

⁴⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gXrB4OIP3PI> >. Acesso em: 13 abr. 2018.

O roteiro desse show precisa ser contextualizado. Posteriormente veremos alguns gestos de Rossi que se justificarão por esse contexto espacial e temporal. Esse show foi realizado em 2013 no interior do estado de Alagoas. O local exatamente da cidade, o cenário e a motivação do show não podem ser especificados, apenas que foi realizado durante o dia, pois Rossi faz comentários a respeito. O show teve apenas seu áudio captado e colocado na web. Os personagens que destacamos são, inicialmente, Reginaldo Rossi e o seu público, que será chamado para a interação em alguns momentos do show.

Assim como nos programas de TV comentados no tópico anterior, o enredo será pautado pelo repertório escolhido, fazendo Rossi partir deste para agenciar questões e temáticas que quer trazer ao público. O repertório desse show foi o seguinte, nesta ordem: 1) O cara errado, 2) Se meu amor não chegar, 3) Em plena lua de mel, 4) Garçom, 5) A raposa e as uvas, 6) Ex mai love (Gaby Amarantos), 7) Leviana, 8) Esqueça, 9) Have you ever seen the rain, 10) A dama de vermelho, 11) Mon amour, meu bem, ma femme, 12) A volta (Roberto Carlos), 13) Pare o casamento / Pelados em Santos, 14) Ai se eu te pego (Michel Teló) / Não chores mais, 15) I will survive, 16) Tradução de I will survive, 17) Garçom (part Eugênio), 18) Você vai ver, 19) Entre tapas e beijos / Fogo e paixão, 20) Você é doida demais / Recife minha cidade.

Do repertório, destacamos algumas canções de outros artistas que ainda não tinham aparecido em performances anteriores de Reginaldo Rossi: é o caso de “Ex mai love”, de Gabi Amarantos; “Pare o casamento”, conhecida na voz de Wanderléa; “Pelados em Santos”, dos Mamonas Assassinas; “Ai se eu te pego”, de Michel Teló; e “Não chores mais”, versão de Gilberto Gil para a canção “No woman no cry”, de Bob Marley. Além delas, os sucessos do próprio Rossi “Se meu amor não chegar”, “Em plena lua de mel”, “Garçom”, “Leviana”, “Mon amour, meu bem, ma femme” e “Recife minha cidade”; e sucessos de outros artistas como “Have you ever seen the rain”, “A dama de vermelho”, “A volta”, “I will survive”, “Você vai ver”, “Entre tapas e beijos”, “Fogo e paixão” e “Você é doida demais”.

Focaremos, neste tópico, mais do que no repertório e nas letras das canções, nos momentos de comentários a respeito das canções e as questões propostas por Reginaldo Rossi a partir desse repertório, assim como conduzido nos programas de TV “Ensaio” e “Programa do Jô”.

Ele abre o show da seguinte maneira: "Muito boa tarde! É um prazer mais uma vez cantar nessa terra maravilhosa. Prazer estar em Alagoas, onde eu tenho tantos amigos. Prazer de saber que o Asa vai ser campeão brasileiro. Tá meio difícil, mas vamos torcer. Olha, o show vai ser cada vez mais popular. Sabe show? É pro povo cantar. Show à tarde aí é que é

pra cantar mesmo. Um abraço pra Jarbas Lúcio e equipe que mais uma vez me trouxe a essa casa maravilhosa". Nessa introdução, já identificamos uma relação particular que ele faz com esse show ao comentar sobre o estado de Alagoas, dizer que o Asa, que é o time de futebol da cidade de Arapiraca, será o campeão, além de mencionar nominalmente Jarbas Lúcio, ex-empresário de comunicação da cidade, hoje morto.

Durante o show, Rossi vai realizar dois comentários cujas bases já vimos neste trabalho. São comentários a respeito das canções “Garçom” e “I will survive”. Em “Garçom”, ele faz a seguinte introdução: "Tem uma moça que veio ver o show hoje e disseram que eu falava muito no show. Eu falo muito, mas eu canto muito. O que eu gosto é de dizer como a música apareceu. A música do garçom, como é que apareceu? A música do garçom apareceu pra defender as mulheres. Cadê a mulherada pra me aplaudir? Sabe por que para defender as mulheres? Porque em matéria de amor... ouçam o que eu tô falando... em matéria de amor homem é safado. Homem é mentiroso. Homem é infiel. E homem é frouxo! Homem adora botar chifre e morre de medo de ser corno! Os direitos são iguais. Quem bota chifre tem que levar chifre! Eu vivia chifrando minha mulher três vezes por semana. Como é que o “Garçom” surgiu? Eu chifrava minha mulher três vezes por semana, quando cheguei um dia na minha casa, sabe quem tava nu, com o pinto duro? Fernando Collor de Melo, meu amigo. Aí eu queria matar, eu queria bater. Aí disseram: ‘Rossi, briga é negócio de trouxa. Escreve uma música dor de corno que vai fazer sucesso no Brasil todo’. Virou hino nacional. Se vocês não cantarem, o juiz vai me prender, porque se vocês não cantarem eu vou ficar nu no palco, porque todo mundo sabe. Vamos nós!". E, no meio da música, Rossi comenta em alguns momentos: “Isso é que é show. (...) Tu tem cara de safado visse? (...) Quem já foi corna canta comigo! Tá vendo as mulheres como são sinceras? Agora é a hora dos homens. Agora eu quero ver os homens: quem já foi corno? Mais sincero! Sejam sinceros!"

A partir desse comentário inicial, vemos que mais uma vez é utilizada uma matriz já construída de execução da narrativa. No entanto, de show para show, a partir das particularidades, as especificidades variam. Neste, por exemplo, Rossi atribui o chifre que leva ao político mais conhecido do estado de Alagoas, Fernando Collor de Melo. Enquanto em outros shows comenta que Ronaldinho e Wandi Doradiotto foram esses personagens. Mais uma vez ele comenta na abertura de “Garçom” que essa música foi feita para defender as mulheres, levantando argumentos ora machistas e ora antiviolação contra a mulher. Mais uma vez a questão do chifre é relativizada por Rossi, tentando construir uma ideia não negativa do chifre.

Apesar do roteiro semelhante, essa performance (a da canção “Garçom”) apresenta pela primeira vez um novo elemento. Antes do desfecho da letra da canção, quando o eu lírico sugere que vai “tomar todas, se embriagar” e terminar “dormindo, deitado no chão”, ele comenta: “Peraí, peraí que a história ainda não terminou. No disco, o cara leva um chifre, toma uma cachaça e vai dormir. Sabe por que no disco é assim? Porque quando eu gravei era no tempo da censura. E no tempo da censura você não podia falar a verdade. O cara leva um chifre, toma uma cachaça, vai dormir. Tá errado! Porque aqui no Nordeste tem um ditado que diz: ‘Todo castigo pra corno é pouco!’. Então o cara que leva um chifre tem que beber a noite toda, dormir a manhã toda e no outro dia ao meio dia, toda a Arapiraca olhando, ele vai pra casa da mulher e diz ‘Querida, volta que eu te amo!’. Ela diz ‘Por que eu vou voltar?’ Ele se ajoelha nos pés dela, esponja no chão que nem cachorro sarnento, beija os pés dela, põe as mãos em forma de oração e diz ‘Querida, porque eu sou um corno apaixonado!’. Agora eu vou ser aplaudido! Sabe por que homem tem que fazer isso? Olha quanto aplauso eu vou receber. Porque as mulheres são santas. As mulheres são puras. As mulheres são fiéis e as mulheres são até virgens. E homem é safado. Eu já fui homem sei como é. Eu agora sou o Félix da novela: ‘papi poderoso’. Olha meu ‘papi poderoso’ ali de camisa preta. (risos). Pra terminar, homem que bate em mulher tem que ir pra cadeira elétrica. Homem que bate em mulher tem que apanhar nos ovos. Vou dizer como é que homem tem que tratar mulher. Atenção homens e mulheres: homem que é homem tem que dar pra mulher amor, carinho, respeito, sustentação, carro zero quilômetro, casa na praia e 40 mil reais por semana. Se a mulherada me aplaudir eu aumento pra 60. 60 mil por semana. Homem que não tratar a mulher do meu jeito acaba na sarjeta, barbado, mijando na calça, corno e deitado no chão”.

A primeira observação que fazemos desse comentário ao fim da canção é a referência que Rossi faz à censura. Segundo ele, com censura, não se podia falar a verdade. Além de ter sido gravada durante a Ditadura Militar, um período de grande censura, havia uma outra censura que até então estava presente nas performances analisadas de Rossi. A censura em relação à imagem institucional do artista que, mesmo de forma velada e indireta, poderia agir influenciando suas performances. A censura devido às materialidades das performances, às especificidades técnicas e de formato das performances que analisamos até então. Ao realizar um show que não tinha inicialmente a intenção ser gravado, ele experimenta uma liberdade maior para sua performance. Dessa forma, algumas coisas que não poderiam ser ditas em um álbum lançado pela gravadora, em um videoclipe ou em uma entrevista de televisão, poderiam ser ditas de forma mais tranquila em uma performance como essa.

Outra observação é que a partir de um assunto já trabalhado por ele como a questão do chifre, a mulher e o homem, ele coloca um elemento novo no seu argumento: um personagem gay, que é o “Félix da novela”. Félix era um personagem gay interpretado por Mateus Solano na novela da Rede Globo “Amor à Vida”, de 2013, que usava muito a expressão “papi poderoso” para se referir a seu pai. Rossi brinca que sabe que homem é safado porque já foi homem, mas que atualmente é gay, sendo o “Félix da novela”.

Outra canção que já vimos Rossi apresentar um comentário que sua matriz novamente aparece nesse show é a canção “I will survive”, de Gloria Gaynor. Como vimos em sua apresentação no “Programa do Jô”, Rossi brinca com uma tradução não literal da canção. Novamente ele vai usar esse roteiro variando alguns pequenos trechos: “Agora vocês vão ver o maior sucesso mundial. Sabe qual é o maior sucesso mundial? O hino dos veados. Papi poderoso! Ai. Agora sério. A música mais tocada. Todo mundo vai dançar gay. A música mais tocada no mundo é uma letra que um gay escreveu pro outro. Os gays namoravam, as bichas namoravam... Vocês conhecem a música. Vocês vão dançar a música, mas talvez vocês não saibam a letra, num inglês muito rápido e eu vou traduzir só um pedacinho. A música começa assim: uma bicha ligou pra outra e disse: ‘At first I was afraid I was petrified’. Sabe o que a bicha disse? ‘Quando terminou o namoro eu fiquei morta’. ‘Kept thinking I could never live without you by my side’. ‘Pois eu pensei que nunca mais ia viver sem meu bofe do meu lado’. Vamos ver com música agora!”. Rossi e a banda começam a canção e o cantor comenta em alguns momentos da letra: “A turma lá de trás tá animadíssima. Essa é pra soltar a franga! (...) Calma que eu chamo! Se você forçar muito eu não vou chamar! At first I was afraid... eu vestindo minha roupa de veado. I was petrified...”.

Antes de terminar a canção, Rossi ainda complementa: “Todo mundo aqui fala inglês, mas não manja a gíria americana. Eu morei quatro anos nos Estados Unidos. Tem uma hora na música que diz assim: ‘Go on go, walk out the door’. Vocês estão traduzindo ‘vai em frente’. Sabe qual é a tradução em Nova York? É ‘sai da caixa veado’. Final da música diz ‘I got all my life to live’, vocês traduzem ‘eu quero minha vida pra viver’. ‘I got all my love to give’ ‘eu quero meu amor pra dar’. Sabe em Nova York o que quer dizer ‘I got all my life to live, I got all my love to give’? ‘O rabo é meu e eu dou pra quem eu quero’. Go on go...(risos)”. Mais uma vez realiza comentários que já fez previamente. E novamente podemos enxergar uma ambiguidade em suas falas, assim como no caso de comentários machistas e o alerta em oposição à violência contra a mulher ou a defesa da liberdade sexual da mulher. Aqui, nesse caso, vimos comentários a partir de termos homofóbicos, quando utilizados por heterossexuais: o “veado” e a “bicha”. Ao mesmo tempo, nessa performance,

veste a roupa de um personagem gay. Esse movimento confunde as barreiras e fronteiras que esperávamos ser bem definidas de um personagem “cafuçu” como Reginaldo Rossi. Podemos ver essas performances, então, nas tensões entre os discursos machistas e homofóbicos e comentários e gestos que não são heteronormativos. Esses momentos podem aparecer com mais intensidade em performances com características como essa que temos analisado, com menor influência de mediação de gravadora e de câmeras de TV, com menos probabilidade de serem largamente difundidas, como outras performances.

Por fim, separamos outros dois momentos nos quais a particularidade desse show em específico trabalha com questões relacionadas à importância do local presente do espetáculo. Na execução da canção “Ex mai love”, de Gabi Amarantos, na qual o refrão comenta: “Se botar seu amor na vitrine, ele não vai valer R\$1,99”, Rossi brinca com os dois times de futebol de Maceió, a capital de Alagoas, que são rivais do time do Asa, de Arapiraca: “Olha a letra nova: Se botar o CRB [time de Maceió] na vitrine, não vai valer R\$1,99. Se botar o CSA [outro time de Maceió] na vitrine não vai valer 1,99. Se botar o Asa [o time de Arapiraca] no vitrinão, ele vai valer mais que um bilhão (risos)”.

E antes de executar a última canção, “Você é doida demais”, Reginaldo Rossi diz: “Antes de ir embora, eu vou contar um negócio pra vocês: o boato que corre no Brasil sobre o povo de Arapiraca. Qualquer lugar que você chega, em Mato Grosso, no Amazonas, sabe o que falam do povo de Arapiraca? Sabe o que dizem das mulheres de Arapiraca? Que são as mais bonitas e as mais gostosas do Brasil! Sabe o que dizem dos homens de Arapiraca? Que têm o maior bilau do mundo! Aí eu não acredito. Porque eu sou de Arapiraca e o meu é desse tamaninho! Sabe por que as mulheres de Arapiraca são gostosas? Porque elas são doidas demais!”.

Pretendemos, ao trazer as performances de Reginaldo Rossi a partir dessa mediação – os shows apresentados sem o objetivo inicial de serem gravados e disponibilizados como uma espécie de álbum –, apresentar algumas diferenças entre as performances mais “controladas” por uma gravadora e que têm um objetivo mais institucional e essas performances mais livres. Notamos algumas repetições de padrões em roteiros apresentados, mas notamos também algumas questões que apareceram de forma mais direta, ainda que acionadas a partir do mesmo roteiro.

De um modo geral, acreditamos que, neste capítulo, colhemos alguns momentos de “performance ela mesma” diferentes e apresentamos várias possibilidades de entradas de análise nesse objeto da nossa pesquisa. Conseguimos observar tanto imagens mais institucionais, a partir de performances em álbuns ao vivo e videoclipes, quanto mais

despojadas, em programas de TV e shows gravados de forma artesanal. Conseguimos observar tanto as performances a partir dos repertórios musicais escolhidos e seus enredos que convidam o artista a apresentar sua narrativa, quanto imagens mais visuais desse personagem a partir de figurinos, cenários e elementos visuais.

Reiteramos, também, neste capítulo, a importância das materialidades técnicas e particularidades de cada formato na construção de sentidos e mediações diferenciadas entre o *performer*, suas canções e seus públicos. Cada tipo (seja a especificidade do formato ou de outros elementos mediadores) de performance proporciona uma entrada diferente no objeto. Cada suporte permite determinadas mediações que outros não permitem. Cada performance possibilita fruições de maneira diferenciada. As questões técnicas e tecnológicas, defendemos, trabalham junto da canção, do *performer*, do local e dos públicos na construção de sentido da performance ao permitirem (ou condicionarem) determinadas configurações. Em todas as nossas análises feitas até então, aparecem essas diferentes características de materialidade, ora de forma tangencial, ora de forma mais direta, nas mediações das performances escolhidas.

Acabamos nos delongando neste capítulo e até realizando já uma espécie de análise, mesmo que de modo geral, das performances de Reginaldo Rossi. Acreditamos que isso tenha acontecido por ser difícil dissociar a apresentação do personagem como uma simples apresentação, sem análise, de alguns comentários, enfatizando certas características e opções tomadas pelo artista. Dessa forma, no seguinte capítulo, o capítulo da análise propriamente dita, sugerimos alguns outros pontos de entrada que podem ser desdobrados a partir dessa apresentação das performances.

5 O MELODRAMA, A CARNAVALIZAÇÃO E O POPULAR BASTARDO

Realizamos, nos capítulos anteriores, uma apresentação do nosso objeto de pesquisa – as performances do brega de Reginaldo Rossi – que foi sendo construída, ao longo dos capítulos, por diversos caminhos, pontos de vista, enfoques e análises. Durante todo o trabalho, procuramos materializar essas performances e realizar abordagens que nos ajudaram a construir esse nosso objeto.

Temos feito o movimento de pensar essas performances como situações nas quais o *performer* se coloca em posição de ser visto por – além de influenciar e jogar junto com – os públicos que assistem suas performances. Temos pensado também essas performances como o local no qual assuntos, temáticas, sensibilidades, partilhas, humores, além de questões de reconhecimento e pertencimento são colocados em cena, teatralizados, partilhados, dramatizados e trazidos da virtualidade à ação por esse *performer*. Assim, questões que circundam a biografia, a identidade e as formas de subjetividade do sujeito-personagem Reginaldo Rossi são operacionalizadas a partir de suas performances. Questões como a discussão histórica que se formou ao redor da música cafona/brega e suas relações e afetos dentro desse gênero musical; a discussão do bom gosto e do mau gosto que acompanha não só esse gênero musical, mas outras expressões musicais periféricas; a relação dos artistas bregas com as crônicas cotidianas das classes baixas, como o garçom, a prostituta e a empregada doméstica; a valoração das canções a partir do tema ou das texturas sonoras por críticos musicais e outras instituições canônicas; as formas de fruição corporais da música brega; além da existência de uma poética e uma estética brega. Todas essas questões são importantes para pensarmos a importante mediação feita por esse personagem, a partir de suas performances e seus suportes técnicos disponíveis, de questões que circundam a música brega e os afetos que são acionados a partir da figura desse mesmo personagem.

Temos pensado, neste trabalho, nas performances de Reginaldo Rossi como um local praticado, um momento rico de presença e de valorização da experiência. Esse momento único da performance permite o corpo de um *performer* tocar as poéticas do brega, acionando suas questões de uma forma particular, além de promover o brega como uma potência a ser experimentada de maneira estética. Entre as principais potências que temos destacado nessas performances, estão o embaralhamento entre as fronteiras do real e da ficção, do público e do privado, do sujeito cotidiano e do personagem midiático, da narrativa e do roteiro, do roteiro e do improviso, do palco e da vida. Temos pensado todos esses movimentos como um balançar de estruturas canônicas da cultura a partir da presença e ação de um corpo sensível, que narra

a si mesmo, que canta, que conta, que dança, que encena, que joga e que brinca com um impulso lúdico sobre questões sérias ou nem tão sérias assim. Esse corpo que é fotografado, entrevistado e filmado e que a partir dessas imagens e da materialidade de sua voz, agencia uma grande variação de assuntos e temáticas.

Realizamos, até agora, uma apresentação dessas performances com a intenção de contextualizar todo um cenário, um *background* tanto teórico – a partir de fundamentações sobre “identidade”, “dramatização” e “performance” – quanto artístico – a partir da apresentação e discussões acerca do personagem Reginaldo Rossi, de suas performances e do gênero musical brega. Essa apresentação de um *background* vai ao encontro das ideias de “roteiro”, “protoperformance”, “pós-performance” e “performance ela mesma” discutidas também neste trabalho. Pretendemos, com esse roteiro, firmar bases para podermos apontar alguns caminhos de análise, que seriam feitas neste capítulo, mas que acabaram, inevitavelmente, sendo feitas durante todo o estudo.

Dessa forma, pretendemos, neste capítulo, pensado para a análise crítica em um novo momento de “pós-performance” – ou seja, um momento de resposta crítica, arquivamento e lembrança – apontar algumas questões observadas nessas performances trazidas no capítulo anterior e que aparecem de modo tangencial em todo o trabalho. Para isso, lançaremos mão de três conceitos finais, que, acreditamos, conseguem operacionalizar de forma potente essas questões que sublinharemos neste capítulo. São eles, os conceitos de melodrama (MARTÍN-BARBERO, 1997), carnavalização (BAKHTIN apud FONTANELLA, 2005) e do popular bastardo (RINCÓN, 2016). É claro que não acreditamos que esses conceitos escolhidos dão conta e esgotam todas as possibilidades de análise do objeto, mas a escolha deles indica, apenas, uma sugestão de análise de algumas mediações observadas ao longo de todo o trabalho.

5.1 O MELODRAMA

O primeiro conceito que trazemos é o de melodrama, atualmente utilizado de forma ampla a partir de produções audiovisuais latino-americanas, como novelas, minisséries e filmes. Martín-Barbero aciona a discussão sobre o melodrama a partir de um tópico que já foi comentado neste trabalho sob o viés das ideias de bom gosto e mau gosto: as tensões existentes entre o culto e o popular e, mais antigamente, entre o nobre e o vulgar. Da mesma forma que a música brega nasce envolta na discussão de valoração, discutida aqui no capítulo

1, a partir de noções da “bad music” (FRITH, 2004) e da “música que incomoda” (TROTТА, 2016), o melodrama também teria origem, para ele, em um caminho que leva do folclórico ao vulgar e daí ao popular (1997, p. 148). Isso porque o melodrama, segundo o autor, origina-se a partir de gêneros literários como o cordel, na Espanha, e o *colportage*, na França, que possibilitaram para as classes populares o trânsito do oral para o escrito (1997, p.142-143), dado o alto grau de analfabetismo nesses estratos sociais.

Essas literaturas teriam, conforme Martín-Barbero (1997), elementos que provocam tensão nas ideias do culto e do popular. Além da própria matriz oral da escrita, um desses elementos que contribuíam nessa articulação seria suas temáticas. Ainda de acordo em ele, os cordéis eram fábulas de homens que nas cidades da Espanha violentam suas filhas, matam suas mães, falam com o demônio, negam a fé, dizem blasfêmias. E outras vezes fingem milagres e publicam sátiras contra as cidades e as pessoas que se podem conhecer por títulos, ofícios e acontecimento. As temáticas seriam uma miscelânea de sucesso e tragédia, de fábula e milagre, de sátira e blasfêmia (1997, p.144-145). Blasfêmia porque misturavam cenas de violência e sortilégios a histórias amorosas de dramas e comédias estimadas, além de converter histórias de bandoleiros em lances de honra, exaltando o que vive fora da lei e glorificando o valor de viver perigosamente (1997, p. 149-150). Os outros elementos que motivam as discussões entre o culto e o popular nesses gêneros literários seriam a origem dos escritores desses cordéis e as pessoas que os vendiam: “homens que desassossegam o vulgo, enfastiam a nobreza, deslustram a polícia [que nesse tempo significa a política e a ordem social] (...); mulatos e vagabundos que vão pelas ruas alvoroçando as pessoas com vozes altas e descompostas, dizendo em prosa a suma do que contêm seus versos” (1997, p.144).

Consoante Martín-Barbero, o termo melodrama vai começar a ser usado em 1790, principalmente na França e na Inglaterra, para falar de um espetáculo popular que é muito menos e muito mais que um teatro (1997, p. 157). Esse espetáculo consistiria na encenação de emoções, paixões políticas e cenas trágicas vividas durante as revoluções nesses países: cárceres, conspirações, desgraças, injustiças, traições, traidores e vítimas. Antes de ser uma propaganda, diz ele, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva (1997, p. 158). A aproximação do melodrama com um público “popular”, em seu ponto de vista, dá-se a partir de um espetáculo “escrito para os que não sabiam ler”, que não procuravam palavras na cena, mas ações e grandes paixões (1997, p. 158-159). As palavras importariam menos que jogos e movimentos mecânicos e sonoros, como a utilização da música para marcar os momentos solenes ou cômicos, para caracterizar o traidor e preparar a entrada da vítima, para ampliar a tensão ou relaxá-la (1997, p. 159-160). Será, segundo Martín-Barbero,

esse forte sabor emocional o que demarcará definitivamente o melodrama, colocando-o do lado popular, pois justo nesse momento, anota Sennett, a marca da educação burguesa se manifesta totalmente oposta, no controle dos sentimentos que, divorciados da cena social, se interiorizam e configuram a ‘cena privada’ (1997, p. 158-159).

Os atores do melodrama também merecem destaque aqui. Eles, mais do que encenar o ofício de ator, misturavam à trama elementos e habilidades de acrobatas, saltimbancos e adivinhadores (1997, p. 159). Esse modo de atuar era julgado “vulgar” por alguns cidadãos letrados, como mostra o autor:

O ilustrado Jovellanos, encarregado pelo rei de investigar os espetáculos e formas de diversão popular, (...) propõe que qualquer reforma deverá começar por abolir o modo vulgar de atuar, isto é, 'os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados, e finalmente aquela falta de estudo e de memória, aquele impudente descaramento, aqueles olhares livres, aqueles meneios indecentes, aquela falta de propriedade, de decoro, de pudor, de polícia e de ar nobre que tanto alvoroça a gente desobediente e petulante, e tanto tédio causa nas pessoas cordatas e bem criadas' (1997, p. 161).

O melodrama, portanto, vai sendo colocado por instituições legitimadoras (os ilustrados, a burguesia, a nobreza e a igreja) em uma posição menor, relegada ao mau gosto, à vulgaridade. Assim como foi feito com a literatura de cordel e o *colportage* antes, as temáticas, a origem social dos escritores, comerciantes e atores, as abordagens e os estilos desses produtos vão sendo considerados popularescos. Ao serem relacionados à violência, aos crimes, ao desrespeito às leis de Deus a partir das blasfêmias ou da execução de milagres e sortilégios, à sátira e à ironia, ao subverterem gêneros canônicos como a tragédia e vangloriarem foras da lei e, por fim, ao trazerem para o âmbito público questões, sentimentos e emoções que deveriam integrar a cena privada, o melodrama e as literaturas de cordel e *colportage* são considerados gêneros que vão contra a ordem social dessas instituições.

Nesse ponto, podemos notar um movimento semelhante ao que acontece, muitos anos mais tarde, com a música brega e outros gêneros musicais já citados como o funk. A mesma matriz utilizada para desqualificar o melodrama foi usada, anos mais tarde, para colocar a música brega e o funk como manifestações populares de mau gosto. Como já discutido no tópico 1.2.3 (A “música ruim”), temáticas que falavam sobre emoções e sentimentos não nobres como a violência, a histeria, a delinquência, o sexo, o adultério, o prazer carnal, a prostituição, o romantismo exacerbado e a “sofrência”, além de abordagens satíricas e subversivas, fizeram com que o melodrama, a partir do século XVIII, e a música brega e o funk, no fim do século XX, fossem taxadas de vulgares ou de mau gosto.

Cabe pontuarmos que, mesmo que se aproximem a partir da subversão dos cânones das instituições legitimadoras, a música brega e o funk se diferenciam em um ponto importante que vai aproximar a música brega ainda mais do melodrama: o forte sabor emocional, os grandes romances, suas tragédias e sua “estrutura dramática” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 162). O funk, na grande maioria de suas vertentes⁵⁰, tenderá a tomar outro caminho, suprimindo esse romantismo exacerbado e o forte sabor emocional identificado na música brega.

Além das temáticas, podemos pensar em outros dois elementos já citados aqui que aproximariam a música brega e suas performances do melodrama e das literaturas orais citadas. O primeiro é de um âmbito mais geral da música brega, enquanto o segundo destacamos a partir da performance particular de Reginaldo Rossi: 1) a origem, principalmente social, dos produtores e dos públicos e 2) as funções, no palco, dos atores e *performers*. Como Martín-Barbero comentou, acima, os escritores e produtores das literaturas de cordel e *colportage* eram considerados pelos ilustrados como “mulatos e vagabundos” que desassossegam o vulgo, enfastiam a nobreza e deslustram a polícia (1997, p. 144). Notamos aí uma clara distinção e preconceito de classe (e de raça) para com os produtores, que vai se derramar também sobre os públicos desses espetáculos. Enxergamos um ponto semelhante na música brega, discutido no tópico 1.3 (A “música ruim”), a respeito da origem humilde dos artistas bregas, levando a música brega a ser pensada também como uma música de classe.

Além de não pertencer a uma classe abastada da sociedade (Reginaldo Rossi diz no programa “Ensaio” que nunca chegou a passar fome, apesar das dificuldades), de ter traços negros, de ser nordestino e de cantar canções com temáticas que não eram tão bem quistas assim pela elite – o que já fazia de Rossi um artista que pudesse sofrer preconceito potencial – a sua performance ainda podia ser observada como subversiva, tal qual a dos atores do melodrama. Isso porque, como dito por Martín-Barbero, as atuações do melodrama eram consideradas um modo vulgar de atuar. Relembrando o comentário do ilustrado Jovellanos, “os gritos e uivos descompostos, as violentas contorções e atrevimentos, os gestos e trejeitos descompassados, e finalmente aquela falta de estudo e de memória, aquele impudente descaramento, aqueles olhares livres, aqueles maneios indecentes, aquela falta de propriedade, de decoro, de pudor e de ar nobre...” (1997, p. 161) eram observadas pelas instituições oficiais. Encontramos essas características citadas em algumas performances de Rossi

⁵⁰ Dentre as vertentes do funk, o “funk melody”, entretanto, aproxima-se da música brega ao manter, como uma de suas temáticas dominantes, o romantismo a partir do flerte, da conquista e do sofrimento/desilusão.

apresentadas no capítulo anterior, principalmente em situações de exposição não institucional, como em programas de TV e nos shows gravados de forma artesanal.

Para além das temáticas, das formas de abordagem, das classes sociais de escritores, profissionais e público, gostaríamos de destacar um ponto a respeito da construção do espetáculo melodramático, no qual são observadas semelhanças entre uma observação de modelos narrativos feita por Martín-Barbero e as performances vistas de Reginaldo Rossi para “Garçom”.

Segundo o autor, o melodrama teria uma “estrutura dramática” fundamental tendo como eixo central quatro sentimentos básicos: medo, entusiasmo, dor e riso; que seriam personificados ou vividos por quatro personagens: o traidor, a vítima, o justiceiro e o bobo; que, ao juntarem-se, realizariam a mistura de quatro gêneros: romance de ação, epopeia, tragédia e comédia (1997, p. 162). Essa análise pode parecer pobre ao estereotipar as sensações provocadas, os personagens representados e os gêneros evocados, mas, acreditamos, reside justamente aí a potência do melodrama. Ao trabalhar com estereótipos, constroem-se arquétipos que são agenciados no roteiro e na narrativa de forma controversa, fazendo o movimento na trama que vai do desconhecimento ao reconhecimento de identidades (1997, p. 166) e, eventualmente, ao desconhecimento novamente. Podemos pensar e analisar as questões evocadas pelo melodrama justamente a partir desses arquétipos sugeridos pelos quatro estilos dos personagens: o traidor, a vítima, o justiceiro e o bobo.

Sugerimos o movimento de pensar esses personagens em uma trama melodramática que é acionada por Reginaldo Rossi nos momentos de suas performances. A partir das performances de “Garçom” visualizadas no capítulo anterior, gostaríamos de pensar a performance ao redor dessa canção em uma estrutura melodramática, com a evocação de todos esses arquétipos sugeridos por Martín-Barbero corporificados no personagem de Reginaldo Rossi, quase que na ordem apresentada. Não queremos, entretanto, sugerir que a construção das performances de “Garçom” foram realizadas a partir, ao redor ou motivadas por essa ideia, colando, necessariamente, atitudes e sensações a personagens. Estamos apenas destacando pontos em comum que podem nos ajudar a pensar semelhanças e influências que se alimentam de diversas formas e a partir de diversos lugares.

O traidor, conforme Martín-Barbero, seria o personagem que liga o melodrama ao romance de ação e à narrativa do terror. Sua figura seria a personificação do mal e do vício, mas também a do mago e do sedutor que fascina a vítima e a do sábio em fraudes, em dissimulação e disfarces. Ao encarnar paixões agressoras, o traidor é o personagem do terrível, mas também é o que fascina (1997, p. 163). Nas performances de “Garçom”,

Reginaldo Rossi começa encarnando esse personagem do traidor e trazendo consigo todos os homens que, segundo ele, são infiéis, ao dizer que “vivia colocando chifre na sua mulherzinha”. Nas performances observadas dessa canção, logo no início, ele dizia que traía sua mulher com frequência, que era adúltero e infiel, assim como a maioria dos homens. Esse personagem se relaciona à descrição do traidor de Martín-Barbero a partir de um sedutor que fascina as vítimas, da habilidade em fraudes, dissimulação e disfarces, do sujeito que se entrega ao vício e encarna paixões agressoras com as vítimas. Podemos pensar, a partir desse ponto de vista do assunto central, o adultério, nas pessoas traídas como vítimas, o próximo arquétipo sugerido por Martín-Barbero.

A partir dessa questão, podemos ver Reginaldo Rossi acionando também – e paradoxalmente – o arquétipo da vítima ao descobrir, no segundo momento da performance, que foi traído. Conforme o roteiro da performance, ele descobre que sua mulher estava na cama com outra pessoa, fazendo seu personagem passar do traidor para o traído e, então, assumir o papel dessa vítima. O arquétipo da vítima, segundo Martín-Barbero, é a encarnação da inocência da virtude, aparecendo muitas vezes de forma rebaixada, humilhada e tratada injustamente (1997, p. 164). É dessa forma que Reginaldo Rossi se coloca nesse momento: sofrido por ter sido traído, desconsolado, entregue ao sofrimento e à dor de corno.

É importante lembrar que o arquétipo da vítima dentro de uma estrutura de traição e sofrimento também é acionado como pilar de boa parte de letras e canções de boleros, uma das bases musicais da música dita brega e que figura dentro do escopo sonoro de Reginaldo Rossi. Lupicínio Rodrigues, por exemplo, é um desses artistas que construíram amplo repertório baseado em canções de traição e sofrimento, tais como: Nervos de aço, Judiaria, Quem há de dizer, Se acaso você chegasse e Cadeira Vazia. Portanto, lembramos mais uma vez que não pretendemos colar as definições e particularidades do melodrama observadas e propostas por Martín-Barbero à obra de Reginaldo Rossi, mas observar que esses elementos do melodrama acabaram por firmarem-se em diversos produtos midiáticos, como as telenovelas mexicanas, desenhos animados, produções cinematográficas, além de diversos gêneros da música brasileira, como o samba-canção, o bolero, a música brega e mais recentemente ao sertanejo universitário.

Ainda consoante Martín-Barbero, a vítima normalmente é, quase sempre, uma personagem feminina. Podemos pensar na vítima da traição e do adultério nas performances de “Garçom” como normalmente sendo mulher, de acordo com uma institucionalização, feita a partir dos discursos da performance de Rossi, como o adultério sendo “normalmente” praticado por homens. Tanto que ele não mostra nenhum problema ou culpa ao dizer que traía

sua mulher antes, mas vê na traição dela um enorme problema. Essa vítima feminina da traição vai voltar no próximo ponto de sua performance: quando observamos semelhanças entre a performance de Rossi e o papel do justiceiro.

O justiceiro, no melodrama, é o personagem que, no último momento, salva a vítima e castiga o traidor (1997, p. 164). É desse personagem que Rossi se aproxima ao acionar, no desfecho da história contada, a figura paternalista que vai julgar os homens traidores sob um ponto de vista feminino. O personagem dele “faz justiça” ao sugerir como os homens deveriam tratar as mulheres dando carinho, amor, sustentação, casa na praia, carro zero km e 40 mil reais por semana; além de julgar os homens que batem em mulher: “têm que apanhar nos ovos” e irem para a “cadeira elétrica”. Vindo da epopeia, o justiceiro, de acordo com Martín-Barbero, tem também a figura do herói, que é ligado à vítima por amor ou parentesco – nesse caso, um certo paternalismo é visto. E, pela generosidade e sensibilidade, a contraface do traidor, fazendo o melodrama com o desfecho feliz se aproximar de um conto de fadas (1997, p. 164).

Por fim, um personagem fundamental observado tanto no melodrama quanto na performance de Rossi é a figura do bobo. Essa figura remete por um lado à do palhaço do circo, produzindo distensão e relaxamento emocional depois de momentos de tensão que, para Martín-Barbero, são tão necessários em um tipo de drama que mantém as sensações e os sentimentos quase sempre no limite. Por outro lado, remete ao anti-herói torto e até grotesco com sua linguagem antissublime e grosseira (1997, p. 165). Esse personagem talvez seja uma constante nas performances de Rossi. Enquanto o traidor, a vítima e o justiceiro se revezam em seu roteiro, o bobo, seja a partir da figura do palhaço do circo, seja a partir da figura do anti-herói, parece acompanhá-lo durante toda a execução do número de “Garçom”. Durante toda a performance, notamos a brincadeira e os jogos atravessarem a narrativa. O “palhaço de circo” de Rossi brinca com o carro zero km, a casa na praia e o salário semanal que as mulheres devem receber dos homens. Brinca também com os personagens que vão ser seus antagonistas: Fernando Collor de Melo em uma apresentação no interior de Alagoas, Wandi Doradiotto no “Bem Brasil” e Ronaldinho em um show na época da Copa do Mundo de 1998. O anti-herói também é evocado, principalmente com a linguagem que aciona temáticas impuras: “quem bate em mulher tem que apanhar nos ovos!”, “o rabo é meu e eu dou pra quem eu quiser”, “sabe quem tava nu, com o pinto duro, na minha cama?”. Segundo Martín-Barbero, o bobo é um equilibrista, com sua fala cheia de refrãos e jogos de palavras (1997, p. 165), que conduz o humor do espetáculo.

Essas trocas constantes de posição dos personagens, ora como autores, ora como leitores, são destacadas por ele a partir de uma literatura dialógica e de uma noção de carnavalização, ambas propostas por Bakhtin. Conforme Martín-Barbero, esse intercâmbio é parte da confusão entre narrativa e vida, entre o que faz o ator e o que se passa com o espectador, sinal de identidade de uma outra experiência literária que se mantém aberta a reações, desejos e motivações do público (1997, p. 307).

Esses quatro arquétipos de personagens presentes no melodrama atuam, conforme ainda o mesmo autor, de forma a produzir quatro sentimentos básicos: o medo, o entusiasmo, a dor e o riso. Notamos quase todos esses sentimentos na performance catártica de “Garçom”: a traição, seja ela masculina ou feminina, é acionada na história sob o ponto de vista da dor, da “dor de corno”. O entusiasmo é notado através da comemoração do público a partir das promessas que Rossi sugere: o carro zero km, a casa na praia e a mesada semanal. Enquanto o riso permeia toda a narrativa, atingindo ápices em momentos de surpresa como a revelação da identidade de quem estava na cama com a esposa de Rossi e a respeito do que mereceriam os homens que batem em mulher: “têm que apanhar nos ovos!”. Nessas apresentações, o medo não se faz muito presente por causa da proposta de espetáculo feita por Rossi desde o início.

Por fim, notamos, nas performances dele, a mistura dos quatro gêneros sugeridos por Martín-Barbero: o romance de ação, a epopeia, a tragédia e a comédia (1997, p. 162). Gostaríamos de destacar aqui, principalmente, as duas últimas. O humor presente nos roteiros e execuções das performances de Rossi circunda basicamente a ideia da comédia a partir da tragédia, sugerindo um ambiente tragicômico, mesclando os dois sentimentos através de outros acionamentos, como o romance e a epopeia. Parece que o humor desde o subjugado é a tônica dessas performances, principalmente ao acionar as dores de corno.

Procuramos identificar então, de forma geral e particular, a relação entre o melodrama e as performances do brega de Reginaldo Rossi, seja na origem do gênero musical brega, das literaturas de cordel e de *colportage*, seja a partir da estrutura dramática do melodrama e de um roteiro específico de performance, como na canção “Garçom”. Como vimos, a retórica do excesso se aproxima da música brega para além das temáticas e sensibilidades envolvidas, baseada em uma interação com o público que evoca risadas, lágrimas, suores e temores. Segundo Martín-Barbero, julgado como degradante por qualquer espírito cultivado, esse excesso contém, contudo, uma vitória contra a repressão e contra uma determinada economia da ordem (1997, p. 166). O melodrama não é isento de problemas, mas, para o autor, ele permite que questões problemáticas sejam trazidas para a cena.

Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos - machistas, fatalistas, supersticiosos - e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva. Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nestas terras um profundo filão de nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 304).

Essa mesma mistura observada no melodrama, entre virtudes, subversões e vícios, veremos também nos outros dois conceitos que sugerimos e que trataremos nos próximos tópicos: a carnavalização (BAKHTIN apud FONTANELLA, 2005) e o popular bastardo (RINCÓN, 2016).

5.2 CARNAVALIZAÇÃO

O pesquisador Fernando Fontanella (2005) tem uma visão semelhante à da relação que iniciamos no tópico anterior sobre a música brega e o melodrama. Ao falar sobre o seu objeto de pesquisa, o bregapop do Recife, ele comenta que essa manifestação musical enfrenta resistências dentro da cultura massiva justamente por aquilo que ela tem de mais popular: os gostos típicos da cultura de praça pública, que estabelecem uma relação não idealizada com o corpo e que privilegiam representações de suas aberturas para o mundo e do baixo corporal (2005, p. 45-46). Segundo o autor, essa sensibilidade popular referenciada nas dinâmicas corporais se contrapõe historicamente às estéticas das classes dirigentes. E ele vai pautar seu argumento na noção do impulso dionisíaco, construído por Nietzsche, e da carnavalização, por Bakhtin.

De acordo com Nietzsche (apud FONTANELLA, 2005, p.51), o desenvolvimento da arte estaria ligado à duplicidade e equilíbrio de dois impulsos associados a dois deuses gregos: Apolo e Dionísio. O primeiro representaria o universo artístico dos sonhos, da perfeição e do eterno, enquanto o segundo representaria a embriaguez, a anarquia, a desmesura, a fertilidade e a festa. A harmonia dessa relação entre os dois impulsos (o apolíneo e o dionisíaco) seria rompida com o surgimento do socratismo, fazendo com que a cultura grega passasse a ser permeada pelo racionalismo, desequilibrando a relação entre os dois impulsos, pendendo para o impulso apolíneo, valorizando as ações deste último e associando o primeiro à barbárie. Depois do socratismo, o cristianismo também teria feito um movimento semelhante a partir do enaltecimento dos valores morais em detrimento da sensualidade e dos afetos (2005, p.

52). Mas os impulsos dionisíacos sobreviveram em vários e diversos lugares como, por exemplo, no cinema de arte, na pop arte, na música pop e, segundo Fontanella, também na cultura da população inculta (2005, p. 52). Acabamos de ver um desses exemplos a partir do melodrama e de sua origem no cordel e no *colportage*.

Portanto, Fontanella nos convida a olhar para a manifestação do brega a partir do impulso dionisíaco: na manifestação popular que se baseia na festa, na sensibilidade, nos afetos, na sexualidade e na desmesura, e que, por se fundamentar nessas ideias (ou acionar essas ideias), acaba confrontando-se com a matriz apolínea e canônica da cultura culta. E ao confrontar-se com as ideias dessa cultura oficial acabam atuando como subversivas nesses sistemas.

Não precisamos resgatar detalhe por detalhe de todas as manifestações da música brega e das performances de Reginaldo Rossi que tocam esse impulso dionisíaco que Fontanella apresenta. Mas, de forma rápida, conseguimos acionar essas ideias da festa e da desmesura tanto nas performances de Rossi aqui apresentadas, quanto nas canções em si presentes em repertórios da música brega a partir do culto ao sexo, à boêmia e à bebida, por exemplo.

Enquanto Nietzsche vai realizar o ataque aos ídolos estéticos da elite cultural a partir do impulso dionisíaco das classes populares, Bakhtin vai olhar para as culturas populares pelo viés do realismo grotesco e da ideia de carnavalização. Bakhtin chama atenção para as obras “bárbaras” que mostravam uma arte romana e grega que destoava daquela já conhecida, das formas humanas perfeitas dos deuses e heróis, movimento conhecido como realismo grotesco. Eram figuras monstruosas, fantásticas, que mesclavam ludicamente homens, animais e vegetais, onde a aparente ordem da natureza se anulava (FONTANELLA, 2005, p.53). O realismo grotesco operava por meio do ridículo e da estranheza, levando ao chão tudo que era colocado como alto demais pela ideia (2005, p.55), subvertendo, dessa forma, uma arte hegemônica. Essa linguagem grotesca marcaria um território livre da ordem e das ideologias oficiais a partir do uso de palavras chulas, das blasfêmias, além das grosserias, juramentos e maldições.

Bakhtin vai olhar para a cultura popular manifestada em festas populares a partir da inversão de valores sociais e da referência ao baixo corporal e de uma grande interação sensível do corpo com o mundo. Ele chama essa abordagem de “Carnavalização”, pois é no carnaval e em outras festas populares que essas inversões são praticadas e realizadas de forma mais intensa. É nessas festas que se brinca com classes sociais, com sexualidade, com interação corporal e musical a partir de fantasias e jogos que subvertem uma cultura oficial.

Na festa popular, segundo Fontanella (2005, p. 54), são anuladas as regras sociais e o povo liberta-se das imposições das classes dirigentes.

Observamos as performances do brega de Rossi através dessa inversão de valores, dessa carnavalização de trazer assuntos que o artista quer agenciar a partir da festa popular, do corpo, da sedução, das blasfêmias e da linguagem suja. Ao não respeitar as orientações do bom gosto e da etiqueta das elites, as performances de Rossi se abrem a uma experiência festiva e indisciplinada, que inverte papéis sociais, assim como o carnaval faz. Como exemplos dessa inversão de papéis, temos as já citadas fruições coletivas da música brega em festas da classe média do Recife (BARROS, 2008, p. 13; SOARES, 2017, p. 17), no capítulo 1.4, nas quais a classe média recifense, que não é o público inicial do brega na cidade, canta e dança o brega de maneira carnavalizada/dionisiaca.

Partindo dessas inversões sociais, podemos pensar que a música brega e as performances carnavalizadas ao redor desse gênero musical, além de subverterem as instituições dominantes, convidam a classe média e alta para gozar o baixo corporal, as impurezas e as blasfêmias dionisiacas. Ao criar um ambiente carnavalesco em suas exibições, Reginaldo Rossi e outros artistas bregas possibilitam a realização dessa catarse coletiva embasados na presença do popular em variadas classes sociais. Assim como no carnaval, uma festa popular e democrática que leva para a arena de disputa pessoas de diferentes classes sociais e as igualam a partir do uso de máscaras, as performances da música brega conseguem realizar atitude semelhante. Isso porque a indisciplina do corpo dionisiaco e carnavalizado, de acordo com Fontanella (2005, p. 86), representa uma ameaça constante para a estabilidade frágil que se tenta construir e, portanto, o seu imaginário tende a ser transformado em anátema estético, perseguido e desvalorizado pelas instituições de legitimação do gosto.

A música brega, segundo Fontanella (2005, p. 112), preserva a tradição das inversões grotescas e da cultura corporal dionisiaca, representando riscos para os valores canônicos culturais das elites, causando desconforto e instabilidade dentro do imaginário das representações idealizadas que sustentam a estética hegemônica.

5.3 O POPULAR BASTARDO

Outro teórico que vai pautar suas discussões a partir do conceito de popular é o colombiano Omar Rincón (2016). Ele sugere a reinvenção desse conceito articulando ideias justamente de Bakhtin e Martín-Barbero, entre outros, a partir do conceito de “bastardo”.

Como já havíamos sugerido nos tópicos anteriores, Rincón comenta que o sujeito popular encontra a catarse, o jogo, a provocação, o humor e o excesso emocional no simbólico e no corporal.

Ele aciona Bakhtin ao comentar o rompimento das máscaras com a identidade do rosto para ganhar o gozo do corpo, principalmente a partir de sua parte inferior: o ventre e os órgãos genitais. Já em relação a Martín-Barbero, Rincón chama a atenção a partir da relação entre o popular e o caráter subversivo de sua linguagem: a zombaria, a blasfêmia, a grosseria, o sedicioso do corporal e o humor (2016, p. 28). E mais do que na linguagem, Rincón lembra a importância do relato para o popular. Para ele, o popular está onde quer que estejam as histórias, mais na experiência e na memória, na riqueza expressiva do corporal, do sentimental e do narrativo e menos na razão da teoria (2016, p. 29). Na oralidade, o popular sabe contar, pois, de acordo com Rincón, esse é o modo que temos para nos convertermos em narradores, protagonistas de nossas próprias histórias (2016, p. 39).

O popular, para Rincón e Alabárces (ALABÁRCES apud RINCÓN, 2016, p. 31), reside na música e no baile popular, na sexualidade, na cotidianidade, na espacialidade, no trabalho, na festa, na cerimônia, na religiosidade, na crença, na política, na criatividade, na magia, no conservadorismo, no mundo urbano, no rural, na violência, na migração, na cultura de massa. O popular, conforme Rincón, é mais que conteúdos, razões e éticas. É modos de narrar (relatos), gozar (experiência estética) e moralizar (a ética dos baixos), é o subalterno, a resistência e o lugar da revolução. Ele não é virtuoso nem puro, não é uma só coisa. O popular é muitas coisas de uma só vez; e, por ser assim, esse popular seria bastardo (2016, p. 31).

Ainda de acordo com Rincón, “bastardo” é o que degenera de sua origem ou natureza. É o ilegítimo, o não reconhecido, o indesejável, o impuro, o que tem má intenção, o espúrio, o que engana (2016, p. 31). O termo bastardo normalmente é usado em relação às filiações e à genealogia, indicando o oposto do legítimo. Quem (ou o que) não teria mãe ou pai legítimos ou reconhecidos seria um filho bastardo, impuro. As culturas populares seriam bastardas, para ele, porque, apesar de sabermos quem é nossa mãe cultural, não sabemos quem seriam – ou até quantos seriam – nossos pais.

Nossa mãe cultural poderia ser identificada pela nossa cultura local, de onde somos (brasileiros, argentinos, venezuelanos). Mas nossa cultura popular seria bastarda ou impura porque não temos pais reconhecidos. Seríamos heranças de muitos pais dos quais fomos formados, principalmente a partir da globalização: as grandes redes de TV, as indústrias do cinema e fonográfica, as culturas tradicionais musicais e religiosas, a teoria vinda da

academia, a indústria do espetáculo, as festas populares. E por termos muitos pais (populares, estéticos, narrativos), a nossa cultura popular não seria pura e essencialista (2016, p. 37-38).

A cultura “bastarda” é chamada dessa forma pelo autor por ser filha de muitos pais. Isso seria uma característica de culturas que foram subjugadas, nascidas em posição desfavorável (muitas delas em uma estrutura colonial e imperialista) econômica e politicamente e que, com a globalização, organiza-se (ou desorganiza-se) ao redor de uma identidade fragmentada. Seríamos, conforme ele, um quilombo.

O popular bastardizado é um quilombo ou um sancocho de tudo: autenticidade, resistências, submissões, cumplicidades, inovações e aberrações. Tudo junto como nos pratos da comida típica latino-americana. Tudo junto, revoltoso e saboroso: simultaneidade de catarse, subjugações e resistências e reinvenções. A bastardização popular é, então, isso que joga entre a cultura *mainstream* que se nutre do inglês, do *made in USA* e a hierarquia do *cool* (Martel, 2011), mas também bebe e goza com os corpos, as músicas e as telenovelas. (RINCÓN, 2016, p. 38)

Assim como Martín-Babero agencia o conceito de melodrama e Bakhtin o conceito de carnavalização, Rincón trabalha com o conceito de bastardo para chamar a atenção para uma característica subversiva e que vem de baixo, da cultura popular. Essa subversão é feita, em todos os três acionamentos (o de Rincón, de Martín-Barbero e o de Bakhtin), a partir de termos que são inicialmente considerados incultos: o impuro, o pagão, o pecaminoso, o corporal, sentimental e massivo, entre outros já comentados. Esse ponto de vista, que pretende repensar esses termos e recolocá-los em discussão a partir de uma matriz que os valoriza, é um ponto de interseção entre esses três autores e que gostaríamos de chamar a atenção para nosso objeto de pesquisa.

Tanto a música brega, desenvolvida principalmente no capítulo 1, quanto as performances de Reginaldo Rossi que agenciam essas características do brega, desenvolvidas no capítulo 3, realizariam e agenciariam essa carnavalização da cultura culta, bastardizando-a. No entanto, assim como temos apresentado os conceitos neste capítulo, esses dois termos (bastardização e carnavalização) podem ser olhados – e aqui estamos convidando justamente para este foco – a partir do viés da subversão. As performances impuras, sujas, pagãs, satíricas e catárticas de Reginaldo Rossi pegam todo o preconceito que se têm (ou poderia ter) com elementos de uma poética brega e assumem esse preconceito devolvendo-os para as audiências - movimento semelhante ao que Guacira Lopes Louro comenta que houve a respeito do termo “*queer*”: um insulto que pega o estigma e o joga de volta, assume-o e, por isso, adquire força. Convertem o gueto em território e o estigma em orgulho (LOURO, 2004, p. 28). Ao assumir o estigma do corno e gozar em cima dessa situação que, teoricamente,

seria dolorosa e até tabu, o chifre, elemento bastardo, é carnavalizado e tornado elemento de uma catarse coletiva nos shows. Cornos e não cornos, cornas e não cornas se unem em um momento corporal e sensível que expurga de forma teatral (ou não) as dores de cotovelo acionadas naquele espetáculo de forma melodramática, carnavalesca e bastarda.

Para exemplificar o que acabamos de dizer, podemos tomar o exemplo da função da narração (e da autonarração) nas performances do brega de Rossi. Segundo Rincón, a narração bastarda popular é impura, suja e pagã, mas saborosa, expressiva e catártica (2016, p. 45). Narra-se e se goza a partir dos referentes bastardos que temos (2016, p. 39). Assim, elementos como a traição serão trabalhados em uma narrativa impura, suja e pagã a partir de vícios populares como o machismo, a heteronormatividade e a homofobia, presentes em algumas apresentações vistas no capítulo anterior. Para ele,

Reconhecer o produzido por culturas bastardas (...) implica compreender que o popular se relaciona com o catártico, o gozo, a sedução e o público e se posiciona em oposição ao virtuoso, ao puro, ao culto e ao privado. E que o popular se expressa mais nas artes, na festa, no jogo, no carnaval e no riso, no espetáculo, ou dito de outro modo, o popular tem a ver com o corporal, o narrativo, a vivência, as falas do povo, o massivo, os rituais públicos. Assim (...) as culturas bastardas são um convite para perder as purezas do popular e ganhar as ambiguidades simbólicas que nos habitam. (2016, p. 46).

É justamente nessas ambiguidades simbólicas que se encontram algumas questões que gostaríamos de terminar este capítulo levantando. Um discurso machista e paternalista pautado sempre naquela figura do macho nordestino e do “cafuçu” encontra, nas performances de Rossi, um primeiro contraponto a partir da posição inferior e submissa da aceitação e dignificação dos chifres causados pelo adultério da mulher. A ideia do macho nordestino sofre uma fissura, é carnavalizada. O homem duro e firme dá lugar a um homem submisso e que sofre em alguns momentos como, por exemplo, quando Rossi sugere que o homem, depois de tomar um chifre, deve ir à casa da mulher, “ajoelhar-se nos seus pés e colocar as mãos em forma de oração” pedindo para voltar, pois ele seria “um corno apaixonado”. Outros pontos de virada no discurso machista do *performer* são a partir da valorização dos direitos iguais: “quem leva chifre, tem que tomar chifre” e da sugestão da maneira ideal que o homem deveria tratar a mulher: sem violência, com carinho, amor, casa na praia, carro e uma mesada semanal. Nesse momento, notamos as ambiguidades simbólicas mais uma vez, quando, apesar de sugerir um tratamento ideal para as mulheres, acabam ainda assumindo uma posição paternalista.

Outro ponto que gostaríamos de chamar a atenção para a ambiguidade simbólica de seu discurso bastardo é a partir da colocação em cena do gay. Rossi, em dois momentos

apresentados, interpreta o gay no palco: ao apresentar a tradução bastarda da canção “I will survive”, de Glória Gaynor, no “Programa do Jô” e no show em Arapiraca (AL); e ao interpretar o personagem gay “Félix da Novela” na performance analisada de Arapiraca-AL. Podemos começar pensando esse movimento como um movimento subversivo. Um corpo masculino, nordestino e “cafuçu”, ao assumir um personagem gay a partir da fala “Eu já fui homem, agora eu sou o Félix da Novela”, bastardiza, borra, carnavaliza e descentra essa figura do macho nordestino⁵¹. Nesse momento, conseguimos imaginar uma performance que desconcerta os binarismos de gênero a partir de uma imagem de um “cafuçu afeminado”. Por outro lado, essa atitude pode ser vista de modo a reiterar atitudes homofóbicas com estereótipos do homossexual. No entanto, preferimos observar essa questão de um ponto de vista que atravessa os extremos e, ambigualmente, realiza os dois movimentos. Segundo Rincón,

Não se trata de que ‘tenhamos meios de conteúdo politicamente corretos’: sem racismo, sem machismo, sem homofobia, sem classicismo. Não. Porém, assumir o racismo, o machismo, a homofobia, o classicismo faz parte da conflitividade da sociedade, do relato e do agonismo político; assumir que são mais do que assuntos, são também formatos, estéticas e narrativas. Assim como na cidadania se trata de não negar o conflito, mas sim de o processar de maneira agonística, o relato midiático tem como constitutivo o conflito (e não somente conteúdos). (RINCON, 2016, p. 41)

Ao olhar para o personagem de Reginaldo Rossi e os elementos que o ajudam a se construir (as letras das canções, o vestuário, suas entrevistas, as capas de discos e, principalmente, neste trabalho, suas performances ao vivo), podemos pensá-lo como um personagem “bastardo”. A manutenção de uma pureza, de um status quo e de uma verdade una e imodificável são borradas por uma performance baseada no humor, no jogo, no riso e no questionamento de cânones. A matriz da catarse e do gozo em suas apresentações e representações mostra sua intenção em se conectar com o corporal, emocional, teatral e narrativo.

Portanto, ao analisar as performances do brega de Reginaldo Rossi a partir de conceitos que acionam discussões acerca do popular e do vulgar, do bom gosto e do mau gosto, do digno e do indigno, pretendemos relacionar essas questões com formas de fruição da música brega, formas de valoração da música brega e agenciamentos de poéticas e estéticas bregas a partir das performances de Reginaldo Rossi.

⁵¹ Ver mais em ALCÂNTARA, J.A.S. As (des)construções do macho nordestino: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker”. 2017.

Ao pensarmos o seu personagem transitando entre a ficção e a realidade, jogando com poéticas bregas a partir de narrativas bastardas, populares, melodramáticas e carnavalizadas, pretendemos construir, aqui neste capítulo, uma análise dessas performances do artista, a partir da subversão, do jogo, dos acionamentos de questões identitárias e políticas como a heteronormatividade, o machismo, a homofobia, o paternalismo e o chifre; todas de forma bastarda, humorística, carnavalesca, problemática, rica, confusa, agonística, mas popular. Pensamos no cruzamento dessas temáticas levantadas em todo este trabalho se encontrando aqui na figura do *performer*, que atua, que age, aciona e conduz, assim como o maestro, o enredo do espetáculo e seus detalhes. As emoções do público, suas vaias, suas risadas, sua interação com o *performer* e com o espetáculo são pensadas como um viés político, que mistura, num mesmo cenário, o problema, a injustiça, a subversão, a brincadeira, a gozação, o preconceito, a catarse e as paixões dos públicos, que podem ser experimentadas a partir tanto da presença quanto do sentido, em uma experiência estética.

E, terminando este capítulo, voltamos a lembrar da organização proposta por Richard Schechner (apud FÉRAL, 2009, p. 61-62) da nossa metodologia: depois de pensarmos na noção de roteiro, no capítulo anterior, que ajuda a agenciar, principalmente, as etapas da protoperformance e da performance ela mesma, pensamos, neste capítulo final, na performance a partir de sua fase posterior, a pós-performance. Nessa fase, segundo o autor, estão presentes a resposta crítica, o arquivamento e a lembrança.

Como a metodologia que empregamos neste trabalho foi utilizada de forma experimental, optamos por algumas escolhas metodológicas e de análise do objeto entre tantas outras possíveis. Neste capítulo, por exemplo, ao focarmos na etapa da pós-performance, poderíamos ter observado a resposta crítica das audiências/públicos a partir de determinadas performances particulares. Esse poderia ter sido um caminho que traria outros elementos para o trabalho. Poderíamos, também, ampliar a discussão iniciada no capítulo anterior a partir das mediações possíveis entre artistas, materialidades das performances e públicos e suas particularidades a partir das questões técnicas e de suporte, com foco nos diferentes arquivamentos possíveis dessas performances. A escolha por lançarmos mão, nesta fase de pós-performance, de outros termos teóricos (o melodrama, a carnavalização e a bastardização) que pareceram ajudar a articular ideias que pairavam ao redor das performances foi apenas uma escolha metodológica particular entre tantas possíveis.

O que pretendemos, portanto, com essas reflexões realizadas agora na etapa de pós-performance, pensando no arquivamento, na lembrança e sugerindo uma resposta crítica possível, é realizar uma dobra, entre tantas possíveis, a partir deste nosso objeto de pesquisa:

as performances de Reginaldo Rossi. Essa dobra focou em alguns pontos, destacando-os, e deixou ainda outras tantas possibilidades de fora. O viés popular, carnavalesco, bastardo e melodramático das performances do brega de Reginaldo Rossi, sabemos, é só um ponto de vista que foi acionado aqui neste trabalho a partir dos rastros que esteticamente nos tocaram de forma mais intensa.

Ao mesmo tempo que realizamos essa dobra, notamos a possibilidade de que sejam feitos outros desdobramentos, seja a partir do mesmo objeto e das mesmas performances escolhidas mas com outro enfoque, seja a partir de outros pontos de vista que enriquecem esse objeto e os quais podem não ter sido tratados aqui ou, ainda que tratados, não terem tido tanta ênfase. Esse fechamento, ao mesmo tempo que cria um *locus* de memória e arquivamento, possibilita a reabertura desse objeto em diversas direções a partir de outros pontos de vista, de outras reflexões.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos motivos que me levou à realização deste trabalho foi a curiosidade em relação às performances ao vivo de Reginaldo Rossi. Em primeiro lugar porque ele foi um dos principais artistas de um gênero musical muito rico para o imaginário musical brasileiro, a música brega. Em segundo lugar por acionar, nas suas performances, poéticas desse brega de maneiras muito peculiares: com humor, de forma tragicômica, tratando de temas tabu, construindo narrativas ficcionais nas quais ele próprio era o personagem principal, herói e vilão, protagonista e antagonista, por acionar questões sociais e políticas problemáticas como o machismo e a homofobia de maneira carnavalesca e bastarda, subversiva e conservadora.

Portanto, a maior parte das questões que propusemos neste estudo se relacionam a estes nós performáticos e comunicacionais realizados por Reginaldo Rossi. Entendemos que a realização de sua performance ao vivo é o momento no qual o artista/personagem toca os gêneros musicais e os públicos que ele aciona. Portanto, as performances de Reginaldo Rossi é o local no qual ele toca a música brega, à sua maneira, acionando as temáticas, discursos, histórias e causos que ele quer acionar, realizando os diálogos que ele quer realizar, bem como as brincadeiras e gozações que, se por um lado, podem ser acusadas de conservadoras, por outro, possibilita entender as fissuras que esse conservadorismo apresenta a partir de uma interpretação melodramática, carnavalesca e bastarda.

Cabe pontuarmos que a escolha de Reginaldo Rossi não surge aleatoriamente. Entre tantos personagens importantes da música brega, como Waldick Soriano, Wando, Walesca, Odair José, Sidney Magal, Cláudia Barroso, Lindomar Castilho, entre outros, Reginaldo Rossi é mais do que cantor, intérprete e compositor, é um ator, *performer*, dançarino e, por que não, humorista, o que possibilita analisarmos suas aparições ao vivo por diferentes vieses. Além disso, esse artista traz pra sua imagem pessoal e institucional uma série de questões que embaralha a noção de ficção e realidade, de personagem artístico e de sujeito cotidiano, que nos desestabiliza toda vez que ele usa a primeira pessoa: “será isso verdade?”, “será isso ficção?”, “será isso brincadeira?”.

Portanto, propusemos olhar para essa figura a partir não de uma matriz “verdade x mentira”, pois acreditamos que, se fizéssemos isso, empobreceríamos a potência comunicativa de uma figura como essa. Sugerimos, então, olhar para as apresentações de Rossi, seus discursos, suas piadas, suas histórias, a partir de outras questões que têm como base a ideia de ficção, de teatralização, de dramatização. Assim, focamos, mais do que na sinceridade ou no cinismo, na potência de articulação de ideias, de sensações e sensibilidades, de agenciamento

de questões problemáticas, de criação e resolução de crises. Acreditamos, para o campo da comunicação, ser interessante observar com esses olhos os personagens midiáticos. Não realizando uma separação entre palco e vida, mas vendo os atravessamentos que essas duas instâncias realizam nos corpos, sejam eles corpos de artistas e *performers*, sejam eles corpos de públicos que consomem tais performances.

Demos, também, importância à subalternidade, articulada principalmente a partir dos acionamentos entre o gênero musical, a classe social, a construção histórica do bom gosto e do mau gosto, além do corpo desse *performer* em específico. Acreditamos que o fato de uma música ser taxada como de “mau gosto”, assim como outras expressões culturais, não é à toa. A valorização histórica de comportamentos, realizada por instituições legitimadoras como a igreja, a nobreza e a burguesia, muito interessa para este trabalho. Esse poder invisível e que procura disciplinar corpos outros e culturas outras, tende a valorizar comportamentos defendidos nesses altos estratos sociais, colocando do lado oposto, o lado do mau gosto, do indecente, do baixo e do sujo, comportamentos que não se adaptam àquela instrução. Portanto, procuramos pensar a música brega e as performances do brega de Reginaldo Rossi, mais do que como sinônimos de mau gosto (como a própria etimologia genealógica do termo “brega” sugere), mas como expressões subversivas, que batem de frente com essas instituições canônicas, mesmo que à sua maneira, transitando entre o conservadorismo e a vanguarda.

Para a estruturação teórica das questões apresentadas, poderíamos ter escolhido diversos caminhos diferentes com diversas abordagens diferentes para realizarmos esta pesquisa. As abordagens escolhidas, reiteramos, sugerem apenas uma forma de entrar nesse objeto. Esse foi apenas um caminho que escolhemos para trabalharmos questões que nos interessavam. Sugerimos uma proposta metodológica que viesse de acordo com alguns de nossos questionamentos em relação ao objeto.

Uma vez que Reginaldo Rossi era articulado à música brega e agenciava muitas de suas poéticas e temáticas, propusemos, para o primeiro capítulo, uma revisão bibliográfica desse gênero musical. O capítulo se mostrou desafiador ao propor uma organização de informações tão difusas em relação ao brega, tanto como substantivo quanto como adjetivo. Destacamos, além da apresentação da construção do conceito de “brega” e da história do gênero musical, uma discussão a respeito de possíveis poéticas e estéticas observadas nesse gênero musical. Apresentamos também discussões que tomaram como base a construção do gosto, além de outras perspectivas que passaram a ver a música brega como uma música de subversão.

Uma vez debatido o brega na música e em outros ambientes, procuramos pensar na interseção entre esse gênero musical e o nosso personagem em particular. A maneira que encontramos para agenciar essas duas instâncias foi a partir de um caminho de discussão que passava pelos conceitos de “identidade”, “dramaticidade” e “performance”. Nosso objetivo, nesse momento, foi o de levantar questões a respeito da construção de sujeitos pelo viés das subjetividades e da demonstração e agenciamento dessas subjetividades a partir da dramaticidade e da performance. Conseguimos, dessa forma, pensar em Rossi como um artista que agencia, a partir da linguagem, da autonarrativa, da dramaticidade, teatralização e performances, elementos subjetivos e que, com eles, começa a construir sua imagem em uma interface com o brega.

O foco dessa imagem de Rossi é trabalhado de forma intensa no capítulo 3. A partir da ideia de roteiro, apresentamos algumas possibilidades de criação de imagens desse artista: visuais, institucionais, poéticas e suas materializações em capas de discos, em figurinos, a partir da voz, do humor, das temáticas que assume e agencia nos discursos, dos repertórios musicais como enredos e dos personagens com os quais dialoga. Focamos na relação entre o corpo do *performer*, seus discursos, sua imagem e a apresentação de suas canções, uma vez que a principal forma de contato de Rossi com seus públicos é a partir das músicas, sejam elas materializadas em CD, DVD, videoclipe, aparições na TV ou ainda outras formas de acesso, como em shows gravados de forma artesanal e disponibilizados na web. Nesse capítulo, optamos por trazer para o trabalho a materialização de algumas performances em particular. A partir delas, focamos nas diferentes relações de mediação entre o *performer*, os formatos (suportes técnicos e características tecnológicas) e contextos de cada performance e os públicos. Acreditamos que tanto as questões técnicas de formato e suporte de cada performance, quanto o foco nas audiências, trouxeram uma abordagem inicial satisfatória, mas que possuem fôlego para serem desdobradas como abordagens predominantes em outros trabalhos.

Por fim, seguindo uma sugestão de Schechner (apud FÉRAL, 2009) – que divide a performance em três momentos: protoperformance, performance ela mesma e a pós-performance, escolhemos alguns assuntos que acreditamos terem se destacado ao longo de todo o trabalho para construirmos um capítulo analítico (na etapa da pós-performance) em torno da ideia de resposta crítica. Como já dito, (nos) baseamo-nos basicamente nos conceitos de “melodrama”, “carnavalização” e “bastardização” para sugerir um modo de interpretação das performances de Rossi. O foco, nesse momento, passou, então, pela importância da cultura popular oral, na relação com o baixo corporal, os impulsos dionisíacos, as inversões

sociais, as festas populares, as emoções, sentimentos, risos, choros e humores, além das impurezas, de uma linguagem suja e da catarse coletiva. Ao realizar esse movimento, escolhendo esses conceitos como norteadores de nossa crítica, a lembrança e o arquivamento dessas performances sugeridas aqui passarão, inevitavelmente, por esses pontos de vista. No entanto, como já dissemos ao final do último capítulo, as análises na etapa de pós-performance podem ser tantas e tão variadas que essa escolha foi apenas uma escolha metodológica entre tantas possíveis. Acreditamos que o objeto empírico desta pesquisa possui variadas formas de entrada e, conseqüentemente, variados pontos de vista de análise, que poderiam ser confluentes com os escolhidos aqui, mas que poderiam, também, ir para direções completamente diversas.

Ao realizar um trabalho dissertativo, acabamos por focar em algumas questões, fechando esse objeto e promovendo uma parada de fluxo para que a análise seja feita. No entanto, a riqueza comunicacional dessas (e outras) performances da música pop são inúmeras e, portanto, cabem inúmeras reaberturas e análises futuras.

Esperamos assim ter contribuído para que a música brega e seus personagens sejam pensados para além dos lugares de estratificações da cultura e do binômio música boa x música ruim. Esperamos, ainda, ter chamado a atenção para a discussão de gosto e valoração em produtos culturais pop e populares a partir de negociações entre o hegemônico e o subalterno, o conservador e o subversivo e os trânsitos presentes nesses agenciamentos. Por fim, tivemos como objetivo também destacar os acionamentos, tensões e disputas políticas presentes em performances musicais ao vivo através de debates e discursos, nos quais estão presentes, simultaneamente, o machismo, a violência contra a mulher, a defesa da integridade física e moral da mulher, a homofobia, a transgressão a partir de inversão de papéis de gênero, a identidade de gênero, o preconceito, o paternalismo, o cafuçu, o sofrimento, a traição, o chifre e a catarse. Acreditamos que as performances musicais são também arenas políticas nas quais muitos dos assuntos que nos atravessa estão presentes e podem ser acionados, experimentados, digeridos e ruminados a partir de diversos acionamentos e tensões.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA, J. A. S. **As (des)construções do macho nordestino**: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de pós-graduação em Comunicação, 2017.
- ARAÚJO, P. C. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ARAÚJO, S. **Brega**: Music and conflict in urban Brazil. *Latin America Music Review*. v. 9, n.1, p. 50-89. University of Texas Press, 1988.
- AZEVEDO, R. **Do brega paraense ao tecnobrega**: história e tradição na websérie Sampleados. São Paulo: Galáxia, n. 35, p. 80-92, mai-ago, 2017.
- BARROS, L. **O gênero brega para além da ressonância estrutural**. Recife: Ícone, UFPE. v. 10, n.2, 18 p., dez., 2008.
- BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. In: **O discurso em Mosaico**. Cadernos IPUB – Instituto de Psiquiatria UFRJ. 2. ed., n. 5, 2000.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BONFIM, C. O rock vai voltar... pela via do brega? Anotações para um debate. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 163-171, [s.d].
- BORN, G. **Music and the materialization of identities**. *Journal of Material Culture*, Sage. v. 4, n. 16, p. 376-388, 2011.
- BRACKET, D. **Categorizing Sound**: Genre and Twentieth-Century Popular Music. Oakland, CA: University of California Press, 2016.
- BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência estética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CANCLINI, N.G. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- CARLSON, M. A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CARDOSO, S. O. Música romântica, indústria fonográfica e crítica musical no Brasil dos anos 70. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 25-46, [s.d.].
- COSTA, T. L. Notas sobre o “brega” no Pará. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 87-116, [s.d.].

DIRENA, D. **Entre o “brega” e o rock**: A resignificação da música de Odair José. Niterói: Universidade Federal Fluminense. Centro de Estudos Gerais. Programa de pós-graduação em Comunicação, 2015.

FACINA, A. Noutras palavras, sou muito romântico: mediações entre criação artística e indústria cultural em entrevistas de artistas populares. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 47-63, [s.d].

FACINA, A.; PALOMBINI, C. **O patrão e a padroeira**: Momentos de perigo na Penha, Rio de Janeiro. MANA v. 23 n. 2, p. 341-370, 2017.

FÉRAL, J. Performance e Performatividade: o que são os Performance Studies? In: MOSTAÇO, E. et al. (Org.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, p. 49-86, 2009.

FONTANELLA, F. **A estética do brega**: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de pós-graduação em Comunicação, 2005.

FRITH, S. Genre Rules. In: FRITH, S. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, p. 75-95, 1998.

_____. What is bad music. In: WASHBURN, C., DERNO, M. (orgs.). **Bad music**: the music we love to hate. Nova York: Routledge, p. 15-38, 2004.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. Do Brasil ao Pará: Considerações sobre o tecnobrega e a constituição/trajetória da música brega regional. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim**: debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 117-140, [s.d]

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto Puc-Rio, 2010.

_____. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNION, A. **A pragmática do gosto**. Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n. 8, p. 253-277, jan/jul., 2011.

JANOTTI, J. **Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo**: uma proposta de análise mediática da música popular massiva. Salvador: Contemporânea, UBFA, v. 2, n. 2, p. 189-204, 2004.

_____. Mídia, música popular massiva e gêneros musicais. In: **15º Encontro Nacional da Compós**. Bauru: UNESP-Bauru, 2006.

_____. **War for territory**: cenas musicais, experiência estética e uma canção heavy metal. E-Compós. Brasília. v. 2, p. 1-12, 2014.

_____.; SILVA, R.A.O. **Nem original, nem cópia:** versões musicais entre o mainstream e a periferia. *Resonancias* (Santiago), v. 21, p. 145-162, 2017.

KHALIL, L.M.G. **O “estilo brega” como construção histórico-discursiva na música brasileira.** *Revista de Letras*, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 22-37, jan/jun., 2013.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho:** ensaios sobre a sexualidade e a teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATEUS, S. Feminismo encenado: narrativas do feminino em Beyoncé. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. n.40. Curitiba. Anais. p. 1-15. 2017.

MATTOS, A. A Jovem Guarda e a “música brega”: as brechas na indústria cultural. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim:** debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 9-24, [s.d.].

MIGNOLO, W. El despredimiento: pensamiento critico y giro descolonial. In: WALSH, C. (org.). **Interculturalidad, descolonización, del estado y del conocimiento**, 1. ed. Buenos Aires: Del Signo, p. 9-20, 2006.

MOSTAÇO, E. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, E., et al. (Org.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, p. 15-47, 2009.

NIKOLAS, R. Inventando os nossos eus. In: SILVA, T. T. (Org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, p.137-204, 2001.

NUNES, P. H. S. O brega novo: relações entre indústria cultural, gosto e sexualidade. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim:** debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 141-162. [s.d].

PORTELA, W. **Reginaldo Rossi:** o fenômeno. Recife: Microvega, 1999.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental org. 34. ed., 72 p., 2005.

_____. **O que significa estética.** Ymago Project. 2011.

_____. **A estética como política.** *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul/dez., 2010a.

_____. O espectador emancipado. In: **Urdimento**. Santa Catarina: Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. v. 1, n. 15, p. 107-122, 2010b.

_____. Paradoxos da arte política. In: **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

RINCÓN, O. **O popular na comunicação:** culturas bastardas + cidadanias celebrities. Revista Eco-Pós, UFRJ, v. 19, n. 3, p. 27-49, 2016.

SANT'ANA, R. Momento do brega: indústria, cultura e reminiscências na Feira de São Cristóvão. In: FACINA, A. (org.). **Vou fazer você gostar de mim:** debates sobre a música brega. Rio de Janeiro: Multifoco. p. 64-86, [s.d]

SIBÍLIA, P. **Autenticidade e performance:** a construção de si como personagem visível. Revista Fronteiras, Unisinos, v. 17, n. 3, p. 353-364, 2015.

SOARES, T. **Ninguém é perfeito e a vida é assim:** a música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.

_____. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P., et al., (org.). **Cultura Pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

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

TROTTA, F. O funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. In: **Latin American Research Review**, v. 51, n. 4, 2016.

VICENTE, E. **Segmentação e consumo:** a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. Uberlândia: Artcultura, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan/jun., 2008.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção e Leitura.** São Paulo: Educ, 2000.