DOI:10.11606/issn.2013-7114.sig.2020.147591

“Eu quis comer você”: fantasia roqueira num programa televisivo infantil[1]

“I wanted to eat you”: rock star fantasy in a children’s TV show

Thiago Soares[2]

Caroline Govari Nunes[3]

[1] Artigo realizado como atividade do projeto “Cartografias do urbano na cultura musical e audiovisual: som, imagem, lugares e territorialidades em perspectiva comparada”, com financiamento do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica / Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Procad/Capes).

[2] Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Análise em Música e Audiovisual (Lama/UFPE). Autor dos livros *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a música brega em Pernambuco* (2017), *A estética do videoclipe* (2014) e *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2004) e de inúmeros artigos e ensaios sobre interfaces música e mídia; performance; audiovisual; cultura pop; jornalismo; e cultura de celebridades. E-mail: thikos@gmail.com

[3] Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com estágio de doutorado no Department of Art History & Communication Studies da McGill University (CAN). É mestre pelo mesmo Programa da Unisinos e Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: carolgovarinunes@gmail.com

Resumo: A partir da presença de um roqueiro gaúcho num programa televisivo infantil, propomos debater possibilidades teórico-metodológicas dos Estudos de Performance na análise de produtos da televisão. As noções de roteiro e quadro performático (Taylor, 2013) são subsídios para tratar o encontro entre a banda Os Cascavelletes e a apresentadora Angélica no *Clube da Criança*, na TV Manchete, como a performance em torno do estranhamento da figura do gaúcho jovem, urbano e roqueiro, no contexto midiático dos anos 1980 no Brasil. Carnavalização e fantasia integram princípios norteadores da teatralização desse encontro que ficou marcado na memória de integrantes da cena musical roqueira de Porto Alegre.
Palavras-chave: performance; televisão infantil; memória.

Abstract: From the presence of a "gaúcho rocker" on a children's television program, we propose to discuss theoretical and methodological possibilities of the Performance Studies in the analysis of television products. The notions of screenplay and performance frame (Taylor, 2013) are subsidies to treat the encounter between the band Os Cascavelletes and the presenter Angelica in the *Clube da Criança* show in TV Manchete, as the performance towards the strangeness of the figure of the young, urban and *gaúcho* rocker, in Brazil's media context of the 1980s. Carnivalization and fantasy integrate guiding principles of the theatricality of this meeting that was marked in the memory of members of the rock music scene of Porto Alegre.
Keywords: performance; children's television; memory.

Vestido com uma jaqueta preta, o vocalista da banda gaúcha Os Cascavelletes[4], Flávio Basso[5], canta no programa televisivo infantil *Clube da Criança*, na TV Manchete, apresentado por Angélica, o refrão de um dos seus maiores sucessos no ano de 1989: "Eu quis comer você". O verso de clara insinuação sexual soa como uma fissura nas convenções de um programa de TV infantil no final dos anos 1980, quando uma apresentadora loira conduzia a narrativa do atrativo televisivo, marcado por brincadeiras, disputas entre crianças, brindes, chamadas de desenhos animados e números musicais. Quando termina a apresentação, Angélica conversa com Flávio Basso e indaga: "música nova d'Os Cascavelletes?". O vocalista, sério, responde: "É, 'Eu quis comer você' é o nome da música". Angélica emenda: "Olha só, que barato!". E segue perguntando amenidades para os integrantes. A apresentação d'Os Cascavelletes no programa *Clube da Criança*, em 1989, lembrada como uma grande "tiração de sarro" por integrantes da cena musical do rock gaúcho[6], é o ponto de partida para três movimentos que propomos neste artigo.

O primeiro, de ordem metodológica, prevê compreender, a partir das ideias de quadro performático e roteiro, propostas por Diana Taylor (2013), os atrativos televisivos como ambientes que narrativizam encontros, entendendo-os enquanto performances que insinuam códigos de conduta atrelados a enquadramentos dos gêneros televisivos. A premissa de Taylor é reconhecer a performance como objeto/processo das práticas e eventos (dança, teatro, funerais etc.) que envolvem comportamentos ensaiados, teatrais ou convencionais/apropriados para a ocasião. Para a autora, a performance constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores avaliem eventos como metáforas.

> Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. (TAYLOR, 2013, p. 27)

[4] Banda de rock formada em Porto Alegre, RS, em 1986, por Flávio Basso, Nei Van Soria, Frank Jorge e Alexandre Barea.

[5] Flávio Basso, falecido em 21 de dezembro de 2015, foi fundador das bandas TNT e Os Cascavelletes. Em carreira solo, utilizou os nomes Júpiter Maçã e Jupiter Apple.

[6] Essa apresentação foi citada por integrantes da cena musical de Rock Gaúcho no projeto "Poa Music Scenes" (http://www.poamusicscenes.com.br/). Além disso, ela viralizou na internet e aparece na lista "30 momentos mais inadequados da história da televisão infantil brasileira (CAPANEMA, 2014).

O que Taylor parece querer indicar é o reconhecimento da performance como um modo de conhecer, por meio das encenações, as culturas, suas corporalidades e teatralidades. Propomos, assim, perceber uma epistemologia da performance num programa de televisão a partir de duas ferramentas interpretativas que debateremos mais adiante: 1) quadro performático e 2) roteiro.

Um segundo movimento que propomos é de ordem contextual, na medida em que tentaremos mapear a trajetória da banda Os Cascavelletes e do gênero musical chamado de "rock gaúcho" e sua entrada no *mainstream* brasileiro a partir da apresentação de grupos oriundos da cena roqueira de Porto Alegre na televisão, no final da década de 1980. É nesse período que vários artistas migram para o Rio de Janeiro, assinam contratos com gravadoras nacionais e adentram à esfera midiática pop, participando de programas televisivos dos mais diversos gêneros, de *talk shows* a infantis, de programas de auditório a atrativos musicais. O recorte aqui proposto incorre na apresentação do grupo num programa infantil, uma vez que a presença de uma banda de rock cantando uma música chamada "Eu quis comer você" não seria, propriamente, um tipo de atrativo "recomendado" para aquelas audiências. Ao mesmo tempo, percebe-se que a própria dinâmica do programa infantil atenua certas marcas tensivas presentes na performance do grupo, fazendo que aqueles corpos, agenciados pela presença num espaço lúdico, colorido e infantil, também sejam incorporados como mais uma estranheza cênica – junto a bonecos e atores vestidos de seres da floresta.

O terceiro movimento é de ordem interpretativa, uma vez que tentaremos compreender o encontro d'Os Cascavelletes e seu vocalista, Flávio Basso, com a apresentadora Angélica como traço de certo estranhamento/singularidade do gaúcho na cultura brasileira, dado que em vários momentos do diálogo entre a apresentadora e o cantor há marcas de encantamento e humor, mas, ao mesmo tempo, exotização e clichês. Ao propor um movimento interpretativo que se apropria de um recorte pontual de uma apresentação musical num programa infantil para tentar postular máximas culturais sobre a memória dos sujeitos na cultura brasileira, estamos reconhecendo que a organização da "totalidade analisável" sugere o reconhecimento de que a performance e a estética da vida cotidiana "refletem a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção" (TAYLOR, 2013, p. 27). Ou seja, de certo modo, performances estão sempre *in situ*: são inteligíveis nas estruturas dos ambientes imediatos e das questões que ali se inscrevem.

Quadros de encontros em programas de televisão são disposições sobre momentos históricos e políticos em contextos específicos. Os corpos ali apresentados

trazem consigo a ideia de movimentos expressivos, como reservas mnemônicas, e podem incluir, dessa forma, "movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras e movimentos imaginários sonhados em mentes, como partes constitutivas delas" (ROACH, 1996, p. 26). É evidente que a dimensão mnemônica da performance do grupo Os Cascavelletes no programa *Clube da Criança* em 1989 se dá em função de sua presença e circulação através do YouTube e, também, diante das recomendações de agentes da cena musical que lembram do momento como uma grande ode à "chinelagem"[7] em rede nacional.

Na condição de analista de uma performance, nos colocamos como intérpretes de uma efemeridade na tentativa não de chegar a uma postulação totalizante sobre as condições de uma sociedade, seus jogos e disputas, mas tomando atos performáticos como metáforas mnemônicas, encenações que perduram na memória, acionando um estar em contingência com a encenação. Os atos isolados ou conectados entre si, suas encenações e tomadas de posição ecoam a perspectiva de que "as performances não podem nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações" (TAYLOR, 2013, p. 32). Debate-se, portanto, a dramaturgia dos eventos, seus componentes estéticos e lúdicos, agenciamentos culturais.

Antes de seguirmos as pistas metodológicas apontadas por Taylor, precisamos compreender o contexto em que a televisão passa a ser um importante agenciador do movimento de tornar o rock gaúcho fenômeno pop e nacional. A perspectiva é entender que um grupo de rock se apresentar num programa infantil integra uma lógica de agenciamento midiático ligado a formas de tornar o rock gaúcho mais cosmopolita – com todos os estranhamentos e fissuras presentes nesse processo.

A chinelagem gaúcha chega à televisão

Para contextualizarmos historicamente esse momento no programa *Clube da Criança*, lembremos que a década de 1980 foi particularmente importante para o rock feito no Brasil, sobretudo em função do chamado "BRock", rótulo cunhado por jornalistas e críticos culturais para definir os grupos de rock que emergiram num Brasil pós-abertura política, com o fim da Ditadura Militar, evocando uma cultura

[7] Chinelagem, segundo o *Dicionário de porto-alegrês* (FISCHER, 1999), significa "coisa de chinelão". É uma expressão regional que ficou popular entre os roqueiros gaúchos e indica uma estética baseada no descompromisso, na ironia, na rebeldia em relação às normas culturais/profissionais dominantes.

jovem e roqueira no país, que tentava se conectar com ideais de modernidade e cosmopolitismo. Dapieve (1995) comenta que um aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Para o autor, o rock, no país, não teria sido possível sem o processo de redemocratização, a abertura de mercado e a tentativa de conexão da juventude brasileira com preceitos globais. Ao mesmo tempo, essa conexão trazia marcas culturais: tratava-se de "um rock (in)descente, cantado em português". Cantar rock em português implica reconhecer um princípio de debate central para as relações entre cultura pop e identidade nacional. De que Brasil se está falando e qual o sotaque deste rock cantado em português?

Grupos como Blitz, Titãs, Capital Inicial, entre outros, colocam o eixo do BRock sobre a região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, marcadamente) e Brasília (não à toa, a capital do país). Observar a geopolítica do BRock e a pregnância do Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal nas origens e relatos das bandas é central para perceber o que estava "dentro" de uma ideia hegemônica de rock feito no Brasil. Os sotaques marcadamente cariocas, paulistas e a suposta ausência de sotaque dos brasilienses cristalizavam a falta de estranhamento que artistas roqueiros brasileiros causavam nos sistemas midiáticos – também localizados, maciçamente, nessas três unidades federativas, sedes de redes de televisão, rádio e sistemas de comunicação, localizados sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, com sucursais em Brasília. Para além da naturalização de uma geopolítica midiática que consagra as corporalidades oriundas de estados econômica e politicamente centrais do país, entende-se que a performance do "ser roqueiro brasileiro" está atravessada por valores oriundos da geografia e de suas origens. Centros e bordas/margens podem ser observados no tocante ao BRock.

Acrescentemos a essa construção da centralidade do eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Brasília no BRock outra ligada a um gênero musical que era a própria tradução do senso de brasilidade: a Música Popular Brasileira (MPB). Ainda para Dapieve, o BRock teve que "se livrar" de artifícios de criação musicais enraizados na cultura musical brasileira fortemente marcada pela MPB: "linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido" (DAPIEVE, 1995, p. 201) e, segundo o autor, "falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano". Em linhas gerais, desenhavam-se também princípios sobre o jovem urbano brasileiro cosmopolita como aquele residente em grandes cidades, conectado a um imaginário global que se ancorava na sedução pelo cinema *blockbuster* americano, pela cultura do videoclipe, amparada pela MTV – que inicia suas atividades nos

Estados Unidos em 1981 – e pelo fetiche pelo rock e gêneros musicais estrangeiros (como a *disco music*). A relação de disputa que o rock nacional estabeleceu com a MPB foi um dos fatores que o legitimou como "música jovem" nos anos 1980, conforme atesta Alonso (2017). Para Alonso, a "cobrança" por se nacionalizar o rock (música que aos olhares mais "puristas" era essencialmente estrangeira) implicava revisitar legados da chamada "música elétrica brasileira" ("elétrica" referente à guitarra elétrica) e, portanto, o projeto do Tropicalismo da década de 1960, a Jovem Guarda e a própria MPB. Não sem controvérsia. O Tropicalismo, por seu histórico essencialmente institucionalizado, parecia ir de encontro à espontaneidade dos próprios roqueiros do BRock.

O chamado "rock gaúcho" emerge, portanto, à margem tanto do BRock quanto da MPB, longe da centralidade dos sistemas midiáticos brasileiros e fruto de uma cena musical constituída na cidade de Porto Alegre, que, ao mesmo tempo que construiu uma singularidade para a produção de rock do estado do Rio Grande do Sul (RS), também trazia à tona noções de exotização que demonstravam sintomas de exclusão da "grande narrativa" do rock brasileiro.

O rock gaúcho parecia se posicionar na periferia da centralidade do BRock, tensionando certa identidade homogeneizada do rock nacional, apontando a existência de cenas musicais e núcleos de produção, circulação e consumo de rock distantes do Sudeste brasileiro. Tratado maciçamente pela imprensa como "regional", postula-se que o rock gaúcho feito na década de 1980 foi também uma resposta de artistas das "bordas" do Brasil para disputarem espaço e legitimidade, não sem antes serem exotizados nos sistemas midiáticos brasileiros. Nesse sentido, as emissoras de televisão nacional foram centrais para se perceber como traços da identidade gaúcha foram performatizados, não por figuras icônicas do RS, como "o laçador", "a prenda" ou os homens vestidos de bombachas, mas por jovens em sua maioria brancos, vestidos de preto, com sotaque portoalegrense. Trata-se de roqueiros conectados ao imaginário sobretudo da Inglaterra, como apontam Amaral e Amaral ao dizer que a expressão rock gaúcho "foi cunhada na década de 1970, como uma segmentação do rock cujas influências são principalmente bandas inglesas, como Beatles, e também músicas nativistas do estado do RS" (AMARAL; AMARAL, 2011, p. 5). A televisão, portanto, apresentou palcos onde se davam encontros tensivos em que emergiam clichês e estereótipos como marcas dos enquadramentos e limites de interpretação das diferenças regionais em sistemas midiáticos.

O primeiro movimento de nacionalização do rock gaúcho aconteceu com o lançamento da coletânea *Rock Grande do Sul* (1986), pelo selo Plug, da gravadora

RCA, com o qual as bandas Defalla, TNT, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes e Garotos da Rua foram apresentadas ao Brasil. A coletânea foi crucial para que artistas do rock gaúcho pudessem sair dos limites do RS e almejar mercados no eixo Sudeste do Brasil, consequentemente participando de programas nacionais de televisão. É preciso entender que, nos anos 1980, circular em programas televisivos era condição central no mercado musical brasileiro. Gravadoras como a Som Livre, pertencente à Rede Globo, por exemplo, demonstravam a relação visceral existente entre a indústria fonográfica e a televisiva, que glorificava o LP e a telenovela.

Os Cascavelletes, então ídolos locais, durante uma turnê de estreia do disco *Rock'a'ula* (1989), dublaram a canção "Eu quis comer você" para crianças em idade pré-escolar no programa *Clube da Criança*. Além dessa apresentação, Os Cascavelletes chegaram às televisões dos brasileiros com a canção "Nega Bom Bom", trilha sonora da novela *Top Model*, de 1989. Em 1990, o *Jornal do Almoço*, veiculado pela RBS TV, afiliada da Rede Globo no RS, exibiu uma matéria[8] afirmando que "Os Cascavelletes conquistaram também o centro do país", enfatizando a façanha de emplacar um tema na trilha sonora de uma novela global, ou seja, algo extremamente valioso para uma banda de rock gaúcho.

Assim como a letra escrachada e de cunho sexual de "Eu quis comer você", "Nega Bom Bom" também apresentava uma letra de cunho sexual, e talvez por isso as músicas d'Os Cascavelletes não tenham tido uma longa vida nos meios de comunicação nacional[9]. Parte desse estranhamento com os roqueiros gaúchos é endossado no depoimento do falecido produtor musical Carlos Miranda, em entrevista a Alexandre:

> Os gaúchos são diferentes do resto do Brasil. […] O que é *underground* no resto do país, no Sul é *mainstream*. O povo inteiro é loucão. Outra cabeça, outro jeito de levar a vida. Comportamento sexual, alimentar, convívio social, é tudo diferente. (ALEXANDRE, 2002, p. 277)

Queremos destacar, com esta narrativização em torno da aparição do rock gaúcho para além das fronteiras do RS, um modo de ver e ser visto que afeta como estes artistas vão tanto se enquadrar em quadros performáticos televisivos quanto ser enquadrados por um sistema que exotiza a diferença. Não cabe aqui realizar leituras binárias,

[8] Matéria disponível no YouTube (https://youtu.be/xNldHpxgQlM).

[9] Flávio Basso foi apresentador do *talk show Júpiter Maçã Show*, na MTV, em 2008. O programa ficou marcado por ser "absurdo e engraçado", aparentemente seguindo a ordem de todas as apresentações do músico gaúcho na televisão brasileira.

uma vez que o estudo da performance implica reconhecer as engrenagens existentes no jogo da encenação: quem olha, quem é olhado, quais regras existem nesses contextos de enunciação. A seguir, faremos uma leitura mais detida dos procedimentos metodológicos possíveis para a análise de quadros performáticos em atrativos de entretenimento televisivo. A partir da perspectiva dos *performance studies*, centrando-se na discussão sobre roteiros performáticos de Diana Taylor, propomos reconhecer como a televisão implica um enquadramento muito particular sobre os fenômenos a partir dos gêneros televisivos.

Roteiros nas performances: apontamentos metodológicos

Toda encenação 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)" (TAYLOR, 2013, p. 41). Destacamos aqui momentos em que a apresentação musical de um grupo de rock em um programa televisivo infantil tanto sintetiza outras imagens, encenações previamente dispostas, quanto cria disposições performáticas marcadas pelo inusitado. A proposição aqui é estruturar um modo de observar o espetáculo como um roteiro de um encontro, uma narrativa que se apresenta encenada: um grupo de músicos e uma plateia, num cenário de um atrativo de televisão, com marcações típicas da forma de produzir televisão no Brasil nos anos 1980. Qual roteiro se desenrola naquele acontecimento?

Diana Taylor propõe um método de análise dos roteiros enquanto uma forma de entender as performances, como o sumário, esboço e rascunho, que dá informação sobre as cenas, situações. Barthes (2003) já havia postulado que pensar através da premissa dos roteiros significa reconhecer a existência de algo prévio, já trabalhado antes, "arcabouço portátil" que carrega o peso dos acúmulos e das repetições. O encontro entre um grupo de rock e uma apresentadora infantil se dá a partir dos corpos e suas ações, de inúmeros outras reuniões entre roqueiros e apresentadores infantis que já habitaram a televisão brasileira. Ele comporta modos de operações implícitos: há planejamentos anteriores (de produtores de televisão, de agentes de gravadoras etc.), formas de aproximação (contatos telefônicos, lobby etc.), de negociação (possibilidade de se apresentar em outros programas da mesma emissora, impedimento de ir a emissoras concorrentes). Pensar através da ideia de roteiro nos fornece subsídios para reconhecer tanto o implícito das encenações (e tentar resgatá-lo por meio de dados primários ou secundários) quanto o que se coloca como explícito, os clichês das encenações, sobretudo com os estereótipos.

Chamamos a atenção para o fato de que investigar performances demanda não apenas um olhar atento ao campo do simbólico, do que atos performáticos

querem propor enquanto "produção de sentido", mas também para algo da ordem não hermenêutica, que envolve as materialidades dos corpos e objetos que se afetam e produzem presença – para evocar o termo debatido por Gumbrecht (2010). Ainda que tal presença possa ser "arquivada" midiaticamente, desenha-se o entendimento de que se trata de um processo sempre inacabado, em construção, mesmo que certos atos performáticos e seus registros – como shows de música e apresentações teatrais – possam trazer uma ideia de término ou conclusão. Na perspectiva de Taylor, eles não se encerram em si, mas são sempre lidos e interpretados em diferentes contextos históricos, à luz dos enquadramentos teóricos e empíricos de cada época, causando afetações, reverberações e reelaborações, mesmo após seu suposto fim.

O que Taylor está reivindicando é parte do que Derrida (2001) também já mencionou: arquivos são sempre vivos e prontos para serem lidos a partir da perspectiva do presente, evocando uma dimensão processual da performance que apenas "parece" estática em sua relação com a História. Entretanto, é exatamente o fincar histórico que situa os arquivos menos como um reflexo do passado e mais como o que foi possível ser feito naquele contexto, quais implicações existiam para que uma encenação fosse produzida do jeito que foi. Observar imagens arquivais a partir da perspectiva dos roteiros performáticos possíveis é, de acordo com Taylor, um exercício metafórico em torno também das performances e ações cotidianas, como postula Goffman (2009), sempre reelaboradas e reconstruídas.

O grande roteiro na história das Américas, nos lembra Taylor, é o do Descobrimento: personagens se delineiam nessas narrativas históricas (o descobridor, os nativos, entre outros). Tais narrativas assombram o presente quando reencenadas, apresentadas como inéditas, podendo "assustar" nossa compreensão diante de um outro final possível. Metodologicamente, os roteiros nos impelem a observar mais atentamente os gestos, as atitudes, os tons – simultaneamente montagem e ação, ativação e moldura de dramas. A montagem exibe elementos, como encontro, conflito, resolução, desenlace. Desenha-se uma zona de fricção entre atores sociais e personagens, o aparecimento de agenciamentos culturais de inúmeras maneiras. Sobre o método do roteiro como análise de performances, Taylor sugere a observação analítica de, ao menos, três quadros performáticos constituintes da dramaticidade:

1. O local físico em que se dá a apresentação, uma "cena" que denota intencionalidade em termos artísticos e políticos e sinaliza estratégias conscientes de exibição. A autora sugere a noção de palco material tanto quanto de ambientes codificados (países, cidades, ruas etc.). "Lugares nos

permitem pensar sobre possibilidades e limites de ação. Porém, a ação também define o lugar" (TAYLOR, 2013, p. 62).

2. A corporalidade dos atores sociais ou a construção social dos corpos em contextos definidos, os detalhes visuais, as peculiaridades da aparência, dos gestos e das falas. As zonas tensivas entre "enredo" e "personagem" e o que se apresenta como solução expressiva.
3. A montagem das ações como estruturas que seguem fórmulas predispõe resultados e abre margem para se pensar em inversões, paródias, mudanças. "O roteiro força-nos a nos situar em relação a ele; como participantes, testemunhas ou espectadores" (TAYLOR, 2013, p. 62). A montagem das ações comumente invoca situações passadas, que fazem parte de um acervo de memória e de sua potência significante.

Partindo dos indicativos de Taylor, propomos pensar a performance a partir dos atravessamentos midiáticos: suas entradas, saídas e as permanências dos corpos na esfera das mídias. Como tais corpos se colocam em cena, o que teatralizam. A abordagem da performance precisa reconhecer a própria dinâmica midiática como uma camada performática. As mídias formam, em si, agenciamentos performáticos que indicam modos particulares de agir, olhar, interagir, valorar. Performances formam a textura geral da experiência na medida em que são históricas (articuladas às formas com que sujeitos lidam com as encenações midiáticas, do rádio, passando pela televisão, sites de redes sociais) e geram matrizes de intensificação que precisam ser pensadas também politicamente. Como esses corpos que estamos acionando fazem parte de sistemas midiáticos complexos, suas institucionalizações, disposições mercadológicas e globais? Quando se trata de corporalidades, ideias ligadas às especificidades das experiências culturais nas diversas culturas emergem. Abrem-se caminhos para se pensar em singularidades nas formas com que as culturas teatralizam as experiências performáticas nas mídias e sobretudo aquilo que parece estar excessivamente circunscrito a um contexto.

Fantasias infantis, fantasias de roqueiros

Ao analisar a apresentação do grupo Os Cascavelletes no *Clube da Criança*, faremos três movimentos interpretativos, como sugere Diana Taylor, primeiro a partir do próprio cenário, como de um programa televisivo infantil que emoldura a fantasia e a carnavalização em torno tanto dos protagonistas (os integrantes do grupo de rock) quanto daqueles que compõem o atrativo. Angélica, os participantes do programa

e também os assistentes de palco encontram-se fantasiados, vestidos com roupas "de festa", fantasias de animais ou figuras carnavalescas. Em seguida, pensaremos mais detidamente sobre as zonas tensivas do encontro entre o vocalista Flávio Basso e a apresentadora Angélica e como a exotização em torno do roqueiro gaúcho e o inusitado da letra da canção ("Eu quis comer você") num atrativo voltado para crianças permeiam o encontro em tom humorístico que aciona a memória de integrantes da cena musical gaúcha. Evidenciamos como o tom de informalidade e superficialidade das interações em programas infantis televisivos é importante como potência mnemônica para que vários entrevistados da cena de rock gaúcha se lembrassem do momento em que o "Cascavelletes *falou* que ia comer a Angélica em rede nacional!"[10]. Por fim, pensaremos sobre como esse quadro performático efêmero na televisão e arquivado no YouTube significa a própria relação distanciada do RS com o Brasil, a partir da demarcação de uma diferença que problematiza a noção de pertencimento gaúcho ao país, sempre colocada em evidência a partir de movimentos ideológicos separatistas e das inúmeras formas de desconexão e reivindicação de singularidade do gaúcho em arenas culturais.

1) Na perspectiva de montar o quadro performático de análise, é preciso entender como os artefatos estão em cena. Nesse sentido, questionamos como o cenário do programa *Clube da Criança* impele modos de observação e leitura daqueles que integram o atrativo a partir da chave da carnavalização e, portanto, de um ambiente cênico em que emerge a noção de fantasia (sujeitos fantasiados de personagens). Na vigência do programa, entre 6 de junho de 1983 e 14 de agosto de 1998, tendo sido apresentado pelas artistas Xuxa, Angélica, Paty Beijo, Milla Christie e Debby, ele mudou de cenografia quatro vezes, sempre se adequando às diretrizes econômicas da emissora – TV Manchete –, que atravessou diversas crises financeiras até seu fechamento em maio de 1999. Na sua estreia, em junho de 1983, o atrativo contava apenas com Xuxa apresentando brincadeiras, desenhos animados e convidados musicais num parque de diversões que lembrava cenários de festas infantis. Após a saída de Xuxa para a Globo em 1986, o *Clube da Criança* foi cancelado por um ano, somente voltando em 1987, com a apresentadora Angélica, que, assim como Xuxa, estreava em atrativos televisivos infantis. Entre os anos de 1987 e 1993, período em que foi conduzido por Ferrugem

[10] É particularmente curioso que há uma diferença entre como Flávio Basso fala para Angélica na ocasião do programa de TV e o que ficou como memória (ou invenção) lembrado por integrantes da cena musical roqueira gaúcha. Ele diz textualmente "'Eu quis comer você' é o nome da música". No entanto, é comum que atores da cena e fãs da banda se refiram ao momento em que ele disse "Eu quis comer você", suprimindo a referência à canção. Percebemos a importância da memória compartilhada através da televisão e suas ressignificações como centrais para as lógicas ficcionais que criam os consensos culturais.

(primeiro como coapresentador) e depois apenas por Angélica, o programa teve dois cenários: um que também reproduzia um ambiente de parque de diversões, com inspiração circense; e um segundo, que acrescentava árvores, montanhas, grama e bonecos em forma de animais, numa simulação de floresta com toques circenses.

É neste cenário, de uma espécie de parque artificial, com árvores, brinquedos e um palco circular com a apresentadora e os atrativos musicais que ali se dispõem, que se constrói um quadro performático de inevitável ludicidade e carnavalização. O ambiente do programa assemelha-se ao da festa carnavalesca – traço marcante quase onipresente em várias práticas culturais e no imaginário do povo brasileiro (HOLANDA, 1997). Percebe-se que a festa do programa é carnavalizada e infantil, agenciando aquele ambiente enquanto concepção carnavalizada[11] do mundo e da vida. Numa festa, pessoas se fantasiam, as relações e interações são fluidas e frouxas, com frases soltas que não são "ouvidas" ou ações realizadas apenas num tom celebratório e pouco oficial. É nesse contexto que se fortalece o princípio de que roqueiros num programa infantil parecem estar "fantasiados de roqueiros". Seriam a própria figura estranha e disruptiva naquele ambiente, sendo olhados e interpelados a partir da teatralização de sua figura deslocada. É, portanto, "fantasiados de roqueiros" que os integrantes d'Os Cascavelletes se colocam em cena no programa *Clube da Criança*. A gestualidade do vocalista (Figura 1) é um claro destacamento deste sujeito frente aos outros integrantes da banda, que parecem misturados aos assistentes de palco fantasiados de duendes, avestruz rosa e de um sujeito com as cores da bandeira brasileira.

Figura 1: Flávio Basso se destaca em relação aos outros integrantes da banda, gesticulando freneticamente para a câmera.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

[11] Cf. Bakhtin (1993).

Bexigas de aniversário coloridas ao fundo compõem um quadro que convoca a presença infantil. Importante pontuar que a edição do programa aciona uma narrativa de relação entre os roqueiros e as crianças. Há três cortes que relacionam ações de crianças diante de movimentos do vocalista da banda. Um rosto sério de um menino aparentemente assustado (Figura 2), a expressividade sorridente de uma garota que parecia estar "tomada" pelo rock, tentando cantar junto (Figura 3), e uma menina batendo palmas (Figura 4) são os contrapontos na relação de adesão e estranhamento que a banda de rock provoca no programa. Num determinado momento da apresentação, Angélica faz uma convocatória para os presentes: "Cascavelletes!" e bate palmas tentando se inserir na apresentação. Dois meninos, aparentemente bem animados, batem palma em seguida (Figura 5). Há nessa convocação de Angélica um indicativo de outras formas possíveis de fruir o rock não a partir de movimentos como o *headbanger*, as "rodas de pogo" ou pelas formas de dançar rock. A fruição do rock no programa acompanha os indicativos do cenário, sendo praticamente carnavalesca, com as pessoas pulando, batendo palmas e levantando os dedos, numa relação rítmica distante daquela que se convencionou ver em performances midiáticas de rock.

Figura 2: Menino aparentemente assustado.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

Figura 3: Garota "tomada pelo rock".
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

Figura 4: Menina batendo palma, com olhar curioso.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

Figura 5: Meninos animados também batem palma.
Fonte: Os Cascavelletes (1989)

A disposição cromática da performance também merece destacamento: numa profusão de cores no cenário, Flávio Basso todo vestido de preto auxilia no destacamento e na ideia de deslocamento daquele sujeito no cenário. Queremos destacar, com esse primeiro movimento interpretativo, como a cenografia dos programas infantis da televisão brasileira dos anos 1980 e 1990 eram convites a uma encenação lúdica e festiva da vida, com animais e seres estranhos habitando locais junto a apresentadoras de forte apelo infanto-juvenil, impelindo leituras que acentuam o caráter fático da encenação, a partir de uma zona de contato frágil e porosa.

2) Ao final da apresentação musical, acontece uma rápida conversa entre Flávio Basso e Angélica. Conversar, de forma informal e bastante superficial ao final de uma performance musical na TV faz parte de uma convenção dos atrativos televisivos, demonstrando uma relação com instituições da indústria fonográfica ou do mercado musical que, sobretudo nesse período histórico, operava fortemente sob a lógica do "jabá"[12]. Artistas musicais não eram pagos para se apresentarem

[12] Cf. Midani (2008).

em programas de TV, na medida em que usavam a presença midiática como forma de divulgar shows e lançarem seus discos. Foi o que aconteceu com a banda Os Cascavelletes, que usou o programa *Clube da Criança* para se tornar visível para os mercados do Sudeste de shows musicais. A primeira interpelação de Angélica diz respeito à origem do grupo:

> – Cascavelletes! Tudo bem? São todos do Sul, né? Todos gaúchos!
> – Aham. [diz Flávio]
> – E agora música nova… [pontua Angélica]
> – É, "Eu Quis Comer Você" é o nome da música [Flávio fala com aparente naturalidade].
> – Olha só! Que barato! [retruca Angélica]
> – A gente vai pintar no Rio de Janeiro pra fazer shows agora no início de abril…
> – Ah, é? Onde vão ser os shows? [Media Angélica]
> – Ah, nosso produtor está agilizando as coisas ainda, não tem nada certo, mas quando tiver, eu venho te dar o toque, daí. [Finalizar a frase com "daí"[13] é uma expressão característica da fala de estados como RS e Paraná]
> [É então que Angélica demarca a diferença]
> – Bonito o sotaque dele! Eu acho um barato, sabia? Poxa vida, tchê![14].
> – É assim lá Porto Alegre [diz o vocalista, aparentemente constrangido]
> – Lindo, acho uma gracinha! [Insiste Angélica]. (OS CASCAVELLETES, 1989)

A conversa se encerra com a apresentadora pedindo para ele dar o telefone de contato para shows e o grupo volta a cantar para chamar o intervalo comercial.

A marcação do estranhamento e da diferença entre Angélica e Flávio Basso são indicativos das relações que se constroem nas mídias entre sujeitos dos centros e das margens no Brasil. A televisão é um lugar privilegiado para se perceber como tais relações se dão, em que medida e sob que premissas de teatralização. Atendo-nos às disposições linguísticas da conversa entre Angélica e Flávio Basso, percebemos que a noção de diferença pode se evidenciar a partir de duas expressões que sintetizam uma maneira de olhar e de ser olhado da figura do gaúcho – ou, em se tratando de expressões sonoras, maneiras de dizer e de ser dito dos sujeitos do RS. Enquanto Flávio Basso fala "daí" ao final da frase em que menciona que o produtor está "agilizando"

[13] Cf. Jesus; Bernartt (2015).

[14] Cf. Lessa (2002, 2008) e Fischer (1999).

shows para eles no Rio de Janeiro, Angélica responde, em tom de encantamento, com um "tchê" ao final de sua frase. Postulamos que a diferença de uso das expressões "daí" e "tchê" ao final das frases indicativos de maneiras "de dentro" e "de fora" de observar o sujeito gaúcho, a partir da cristalização da forma de falar que glorifica o imaginário ligado ao interior do RS, à figura do laçador, da prenda (com o "tchê" de Angélica) e menos a forma jovem e descontraída de terminar a frase com "daí" que, embora falada também em todo estado, está associada à cultura jovem porto-alegrense.

3) De acordo com a proposta de pensar analiticamente uma performance televisiva como um enquadramento cultural em que se materializam tensões e acionamentos entre sujeitos circunscritos a contextos distintos, recorremos à premissa de que a identidade gaúcha na televisão esteve profundamente articulada à figura da apresentadora infantil Xuxa, natural da cidade de Santa Rosa, no interior do RS. Um roqueiro gaúcho indo a um programa infantil transmitido no Rio de Janeiro é tanto uma metáfora sobre o quadro do migrante gaúcho que quer desbravar o Brasil em busca de oportunidades como também uma tentativa de negociação da identidade gaúcha, marcada por aspectos ligados ao tradicionalismo e à vida interiorana e rural, a partir da chave da urbanidade e do cosmopolitismo.

É nesse sentido que percebemos que o ritual de interação entre Angélica e Os Cascavelletes coloca em sentido mais amplo a ideia de midiatização da diferença e do deslocamento entre sujeitos do centro e das margens que, uma vez que se encontram, encenam diferenças de maneira polida. A presença de Xuxa no imaginário midiático sobre o RS, sobretudo na década de 1990, quando a apresentadora se transfere para a Rede Globo e passa a ocupar o lugar central de maior apresentadora infantil do Brasil, na ocasião fez que ela inclusive reivindicasse a sua gauchidade no cinema, quando, em 1990, lançou o filme *Gaúcho Negro*, produzido pela Xuxa Produções, com direito a Paquitas no elenco e Xuxa como a narradora que conta a lenda de um gaúcho vestido de negro que defendia os oprimidos e pobres nos pampas, funcionando como uma espécie de versão regional de Robin Hood. O que percebemos nesse momento é um conjunto de performances que vão reencenando, de forma bastante clichê e exotizante, a figura do gaúcho que tenta negociar com o padrão hegemônico do Laçador (Figura 6), na reiteração desse imaginário, através da mediação de Xuxa no filme *Gaúcho Negro* (Figura 7) e, por fim, no deslocamento desse imaginário para a figura do jovem roqueiro (Figura 8), que não mais diz respeito ao interior do RS, mas a uma cultura urbana porto-alegrense. Ou seja, estamos evidenciando como as identidades regionais, quando encenadas midiaticamente, trazem tanto ações tensivas e disruptivas quanto residuais de outras encenações já

cristalizadas no imaginário, sobretudo da cultura popular. O gaúcho vestido de preto do filme da Xuxa e o roqueiro trajando preto num programa infantil são impasses sobre a forma de demarcação de diferenças em ambientes midiáticos, em que clichês, "reduções" e exotizações são movimentos ora consentidos, ora inevitáveis das maneiras como lidamos com o outro.

Figura 6: Estátua do Laçador.
Fonte: Eduardo Beleske, 2018

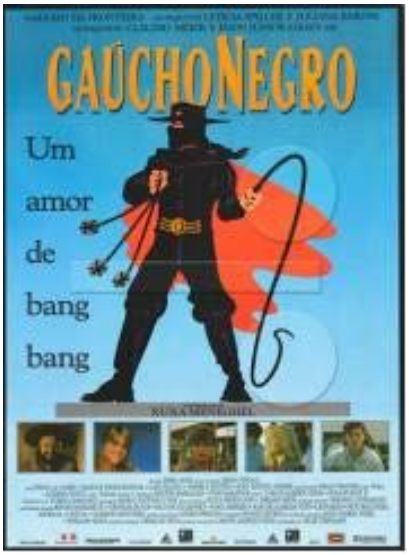

Figura 7: Reencenação infantil imaginário urbano.
Fonte: *Gaúcho Negro*, 1990

Figura 8: Roqueiro gaúcho nas ruas de Porto Alegre (Flávio Basso).
Fonte: Sidd Rodrigues, 2015

Considerações finais

Este artigo sintetiza as possibilidades de estabelecimento de relações entre os *performance studies*, corrente teórico-metodológica com presença marcante nas universidades norte-americanas, ligada aos estudos da Antropologia, Sociologia e das Artes Cênicas, para tratar fenômenos midiáticos. Percebemos que programas televisivos de entretenimento, em seus fragmentos ou totalidades, são metáforas sobre enquadramentos culturais de períodos da história contemporânea na medida em que reencenam encontros entre sujeitos, suas diferenças e fricções culturais. Pensar o entretenimento televisivo pela perspectiva dos estudos de performance significa debater como a televisão coloca em circulação corpos e comportamentos codificados e transmissíveis. Por meio de jogos e rituais mais ou menos roteirizados podemos perceber a memória da ação e a ação da memória, nem como de que maneira agimos e corporificamos as diferenças culturais.

Os debates sobre rituais, tão presentes nos estudos de performance, são de importância singular para entendimento das dinâmicas de atrativos televisivos, na medida em que, a partir das balizas dos gêneros televisivos de entretenimento, pode-se pensar em formas mais ou menos delimitadas de hábitos e rotinas nos atrativos. De uma perspectiva mais estrutural sobre a análise de performances em produtos televisivos de entretenimento, propomos a visualização de um quadro cultural mais

amplo, em que a televisão coloca em cena, muitas vezes à revelia de seus atores sociais, ações que contam parte de nossa história e de nossos limites diante das culturas como constituintes dos sujeitos geograficamente localizados.

Propomos um retorno ao tratamento do programa televisivo de entretenimento como um espaço cênico que não apenas reproduz algumas regras do "meio teatro", mas representa, em si, a teatralização televisiva e massiva de performances que ganham força na memória da audiência. De alguma forma, a perspectiva é partir das estruturas da performance, passando pelo meio e chegando à experiência, como um quadro complexo de ações e memórias que formam parte de nossas relações com as mídias.

Referências

ALEXANDRE, R. *Dias de luta*: o rock e o Brasil dos anos 1980. São Paulo: DBA. 2002.

ALONSO, G. "A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil". *In*: AMARAL, A. *et al*. *Mapeando cenas da música pop*: cidades, mediações e arquivos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017. v. 1, p. 85-116.

AMARAL, A.; AMARAL, J. P. "'S2, S2': Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho". *In*: HERSCHMANN, M. (org.). *Nas bordas e fora do mainstream musical*: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 307-324.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARTHES, R. *Mitologias*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CAPANEMA, R. "Os 30 momentos mais inadequados da história da TV infantil brasileira". *BuzzFeed*, New York, 31 jul. 2014. Disponível em: https://bzfd.it/2JcQWWl. Acesso em: 5 jul. 2019.

DAPIEVE, A. *BRock*: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Remule Dumará, 2001.

FISCHER, L. A. *Dicionário de porto-alegrês*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1999.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUMBRECHT, H. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JESUS, I. F.; BERNARTT, M. L. "Pato Branco, 'daí': uma proposta de análise da expressão pronunciada por pato-branquenses". *In*: SEMINÁRIO NACIONAL INTERDISCIPLINAR EM EXPERIÊNCIAS EDUCATIVAS, 5., 2015, Cascavel. *Anais* […]. Cascavel: Unioeste, 2015. p. 589-598. Disponível em: https://bit.ly/2S6NM9y. Acesso em: 7 fev. 2018.

LESSA, B. *Nativismo*: um fenômeno social gaúcho. 2. ed. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LESSA, B. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*: como surgiu o Rio Grande do Sul. 4. ed. Porto Alegre: AGE, 2002.

MIDANI, A. *Música, ídolos e poder*: do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROACH, J. *Cities of the dead*: circum-atlantic performance. New York: Columbia University Press, 1996.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Referências audiovisuais

OS CASCAVELLETES "Eu Quis Comer Você" (Original, 1989) !!!HD!!!. Rio de Janeiro: TV Manchete, 1989. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Dj Beto Mix HD Criciúma. Disponível em: https://youtu.be/a_YIgY7yaq4. Acesso em: 5 jul. 2019.

submetido em: 27 jun. 2018 | aprovado em 30 abr. 2019