

Reincidências do gênero musical durante o atestado midiático do dom¹

Andrea Limberto²

1 Trabalho apresentado no Seminário Temático Os gêneros no cinema brasileiro e latino-americano: práticas, transformações, remixagens e tendências, parte da programação do XV Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), realizado em 2011.

2 Pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da USP. Doutora (2011) e mestre (2006) em Ciências da Comunicação pela mesma Escola estudando a sintaxe da imagem em movimento com a dissertação *O traçado da luz: um estudo da sintaxe em reportagens televisivas*. andrealimberto@gmail.com.

Resumo

Estudamos a forma como o gênero musical manifesta-se na produção audiovisual nacional, discutindo suas heranças, cristalizações e deslocamentos quando reconhecemos contemporaneamente um reforço visual do momento da performance relacionada à música. Tomamos como hipótese central a possibilidade de definição de tal gênero através de um processo que reconhecemos como de dupla autorreferencialidade em relação ao elemento musical. Representando o que seria estritamente cinematográfico tomamos *Os desafinados* (2008). Situado na passagem entre o que se consagrou como programa televisivo e depois foi vertido num projeto de filme temos *High school musical – o desafio* (2010). Como terceiro exemplo, selecionamos o *talent show* de música *Ídolos*.

Palavras-chave

Gênero musical, teoria do dom, reality shows, performance musical.

Abstract

The present article focuses on the presence of the musical genre in Brazilian contemporary audiovisual production. It approaches what such genre entails, what are its fixations and shifts throughout the times, as we point out that there is a current visual reinforcement of the broadcasted visual performances. Our main hypothesis for this work is the possibility of defining such genre through a process of double referencing the presence of the musical element. As ways to exemplify this we take on the film *Os desafinados* (2008). On the border between film and television production we analyze *High School musical – o desafio* (2010) and finally we get to the music talent show *Ídolos* (Brazilian version for the *Idol* brand).

Keywords

Musical genre, the gift theory, reality shows, musical performance.

Estudamos a forma como o gênero musical manifesta-se na produção audiovisual nacional, discutindo, por um lado, o que se pode entender por tal gênero, suas heranças, cristalizações e deslocamentos quando reconhecemos contemporaneamente um reforço visual do momento da performance relacionada à música. E apontamos sua forma híbrida com outros formatos³. Por outro lado, observamos como podemos definir, de alguma forma, um caráter nacional dessas produções visto que o modelo da reincidência é um modelo que se apresenta globalmente. Identificamos referências plurais coagulando localmente o que se entende como traços de modelos genéricos.

Tomamos como hipótese central a possibilidade de definição do que é o gênero musical hoje através de um processo que reconhecemos como de dupla autorreferencialidade em relação ao elemento musical: num primeiro nível trata-se do reforço da performance de um dom pessoal que aponta pela primeira vez para o ato ritual de demonstração do dom e, num segundo nível, da reduplicação dos efeitos de sua dádiva através do registro midiático, que aponta pela segunda vez para o mesmo ritual de demonstração⁴. Desenvolveremos essa ideia dedicando-nos a estudar produções audiovisuais que apresentam uma estrutura envolvida na promoção de um talento ou na descoberta de um dom, como o dom para a música, para a dança, entre outros⁵.

Nossa segunda hipótese, em decorrência, é a de que o gênero musical se confunde com formatos como o dos *reality shows*, dos videoclipes, transforma-se com isso e especialmente na vigência de um sistema de estrelato (com a eleição de personagens valorizadas individualmente em público) somada à valorização

3 O gênero musical identificado em produções engendradas entre meios (o cinema e a televisão), entre tradições (os musicais hollywoodianos, o teatro e a trilha musical) e entre formatos (os *reality shows*, as técnicas de transmissão ao vivo e os videoclipes) e mesmo combinado com outros gêneros (o romance, melodrama e a comédia especialmente).

4 Baseamo-nos para adotar a conceituação de "dádiva" e "dom" em como foram desenvolvidos na área da sociologia e da antropologia, como referenciados especialmente nas obras de Marcel Mauss e de Claude Lèvi-Strauss.

5 Podemos dizer que a tradição dos shows de talentos, destinado à apresentação de habilidades em geral (como o emblemático Show de talentos, do SBT) dá vez a *reality shows* concentrados na demonstração de talentos específicos, por exemplo para o canto (*American idol*, *Ídolos*, *The X factor*, *Fama*), para a dança (*So you think you can dance*, *Se ela dança, eu danço*) e para a luta, com o recente *The ultimate fighter*.

da performance musical com nomeada autoria (remetendo à forte presença de uma associação da música com aquele que a interpreta). Entendemos, assim, que a dinâmica de reconhecimento do dom organiza a narrativa das produções que reconhecemos hoje como sendo do gênero musical e cria variações ou hibridismos em relação às mesmas.

Representando o que seria identificado como cinematográfico tomamos *Os desafinados* (2008), produção nacional dirigida por Walter Lima Jr. Nela, um grupo de músicos brasileiros dirige-se a Nova Iorque para tentar o sucesso. Tais artistas-personagens carregam uma referência indicial que se agrega ao filme, sua relação com os músicos categorizados dentro do movimento da chamada Bossa Nova⁶. Como veremos também nos outros exemplos, a questão da variação entre o que reconhecemos como o registro da realidade e da ficcionalidade aparece e será uma questão a ser considerada no processo de legitimação do dom.

Situado na passagem entre o que se consagrou como programa televisivo e depois foi vertido num projeto de filme temos *High school musical – o desafio* (2010). A versão nacional (realizada depois das versões argentina e mexicana) é dirigida por César Rodrigues e foi precedida, a partir de fevereiro do mesmo ano, pela produção fílmica baseada numa seleção de talentos perpetrada pelo canal televisivo a cabo Disney Channel e também exibida pelo canal de TV aberta SBT. O *reality* dedicado à escolha dos talentos ficou conhecido como *HSM – a seleção*.

Como terceiro exemplo selecionamos um programa categorizado como *reality show* (especificamente *talent show*), mas que, como pretendemos mostrar, herda características do gênero musical no cinema. *Ídolos* é o programa adaptado a partir do formato *Pop Idol* britânico (primeira temporada em 2001) e depois *American Idol* nos Estados Unidos (primeira temporada em 2002) e hoje

6 O filme traz referências diretas às músicas de Tom Jobim, Newton Mendonça, Pixinginha na trilha sonora como "Desafinado", "Carinhoso", "Insensatez", "Copacabana", "Meditação", executadas dentro da trama narrativa. Inclui também referência, com a personagem de Selton Mello, com uma câmera na mão, ao Cinema Novo.

encontra-se em sua décima primeira temporada. O programa foi veiculado no Brasil durante duas temporadas pela rede de televisão SBT (2006 e 2007) e, na seqüência, por três temporadas pela Rede Record (2008 a 2010), gozando, em todos os casos, de suficientes índices de audiência para manter suas reedições⁷.

Hibridismo do gênero musical

No gênero musical há uma naturalização fantástica do ato de cantar especificamente, mas de dançar também, de que é geralmente acompanhado. Podemos dizer que tradicionalmente define-se um pacto com o espectador de que a performance acontece em situações de outro modo cotidianas. Faz-se uma pausa no tempo da narrativa fílmica que acaba por valorizar esse momento mesmo. Ainda, a aura que podemos dizer quase fantástica do show musical apresentado se diferencia de ter um palco, como o teatral, que justifique o show. A câmera e o cenário marcam o espaço que outrora estava desenhado pelo tablado como espaço de apresentação.

Assim, uma crítica pelo viés do artificialismo, da não-naturalidade seria descabida já que um acordo de fruição é posto em parte por esse exagero de atuação. No entanto, e ao mesmo tempo, observamos que quando o próprio canto se torna cerne do conflito mesmo da trama e dos desafios propostos às personagens, a narrativa que se constrói é outra e também uma nova postura do espectador é demandada.

Tal argumento nos instiga a recuperar como se dá o vínculo do gênero aqui estudado tanto ao factual quanto ao fantástico, observando que cada vez mais pende à necessária inclusão da aferição e acompanhamento da potencialidade daquele que canta por vias confirmadoras atreladas à trama narrativa. Por outro lado, ainda e mais contundente, a realidade mostra-se definitivamente marcada por uma fantasia da representação de um dom musical.

7 A produção nacional sofre, em comparação com o sucesso de público das versões originais, com índices de audiência medianos e com a tentativa de perpetrar os vencedores saídos do show no mercado fonográfico nacional.

Nesse sentido, além da característica de hibridismo entre gêneros identificamos a mescla entre elementos apresentados como realidade em oposição aos apresentados no âmbito do ficcional. Em relação ao gênero musical podemos dizer que sempre houve, por distinção genérica, a presença de um ator que canta e, a partir disso, instaura-se a questão em torno de se é ele mesmo quem canta ou se o dom (dado de realidade) é emprestado de outro para a performance (ficcional). No entanto, o que identificamos hoje é novamente a apresentação de um certificado dentro da trama (ficcional, narrativizada) da existência do dom em que se apresenta (que deve ser atestadamente da realidade). Nesse ponto, está em jogo, pela referência à realidade, a construção de uma idolatria e com relação ao ficcional, o que nos indica como elementos fantásticos, valorizados em relação ao objeto de idolatria.

Como forma possível de costurar os âmbitos do real e do ficcional o momento da apresentação musical pode ser relacionada com aquele de um ritual performático para a execução do dom. Vemos, assim, a necessidade de conceber o fantástico através da magia do dom e sua concretude. Defendemos, como veremos a seguir, as decorrências de argumentar em favor de uma performance do dom no seio da estrutura social, já que entendemos que ele perpetua uma presença e uma capacidade de articulação digna de efeitos sociais.

Por uma outra via, mas ainda considerando a presença do mágico e do fantástico como um dos efeitos do gênero musical, podemos pensá-lo como o gênero em que a banda sonora se imiscui com a ação direta da personagem. Não é apenas por ter personagens que cantam e dançam que se define o musical. A demonstração de habilidades em si não configura o gênero. Mas poderíamos pensar que ele tradicionalmente é identificado no estranhamento da execução de tais artes dentro do contexto da trama e em situações em que isso seria comumente impensável.

Justamente devemos observar que as barreiras com relação aos espaços em que se pode dar uma performance musical estão imersas num contexto em

que tal ação ganha as ruas, com performances artísticas assumindo o espaço público⁸. Dessa forma, a separação que daria vida ao musical – presença deslocada da performance – acaba-se por deslocar-se ao menos um pouco na medida em que sua vivência na realidade se torna mais possível. A questão passa a girar em torno, circular literalmente, sobre a questão da aferição do dom. E a música passa, dessa forma, a ser mais do que uma distensão narrativa na trama, informando sobre ela, mas garantindo também o pacto com o espectador, para ser parte da virada heroica⁹ das personagens.

Assim, o gênero musical hibridiza-se e pode justamente ter sua riqueza e, paradoxalmente, sua especificidade para ser definido como tal, quando se centra na narrativa de atestado do dom. Essa classificação se justifica na maneira como essas produções chegam a nós, na separação entre os meios e na expectativa de quem assiste em relação ao formato. Podemos pensar assim o gênero musical no cinema como show fantástico ou palco para a cena musical incluída na narrativa e retomamos a ideia de cena que se constrói, como o factual – espetáculo veridictório do dom - ou fantástico - o caso do dom manifesto.

Reincidências: a duplicação da referencia à música

Entendemos que há toda uma classe de narrativas¹⁰ que se realiza em parte na ação de reconhecimento dom, como é o caso daquelas em que a música é temática da própria narrativa e a organização da cena aponta para o privilegio heroico de quem canta, oferece a fruição da música através do olhar da câmera, num espaço desenhado filmicamente para privilegiar esse fim.

8 Citamos como exemplo a presença de *flashmobs*.

9 Uma heroicização primária que pode ser atribuída a quem tem o dom e suas funções

10 Não separamos tais narrativas genericamente, mas segundo um outro recorte, o da importância que elas destinam à apresentação de um dom de seus personagens. Nesse sentido, qualquer dos gêneros pode resultar numa narrativa performática do dom se houver distensão do momento em que o herói demonstra sua habilidade (e com ela vence o desafio proposto).

A questão do dom nos interessa neste trabalho por permitir a observação de uma característica individual, mas que está sempre socialmente implicada. “Por isso, o sacrifício e, por extensão, os ritos em geral, se revelam profundamente enraizados na vida social” (MAUSS, 2005, p. 10. Tradução nossa). Assim, sua legitimação enquanto dom depende de um endosso socialmente calcado. No caso do gênero musical esse tempo lógico da aprovação ocorre midiaticamente segundo dois percursos.

O primeiro percurso de reconhecimento/midiatização trata da relação humana com o dom e dádiva como proposto especialmente pelos trabalhos dos antropólogos de Lévi-Strauss e Marcel Mauss. Ele é algo que se oferece a partir de um indivíduo ao grupo. Ademais, o que se doa tem valor social reconhecido e depende do reconhecimento através da sua exposição em performances, rituais. Estes são os momentos de doação, de entrega e que muitas vezes ganha a conotação de sacrifício.

Poderíamos nos estender sobre outro aspecto do dom dizendo que ele é essencialmente também um dado do corpo, manifesta-se com a presença ou ausência de carta marca corporal¹¹. Mas para pensar a questão do cantar, a tomada corporal do dom não é necessariamente sexualizada na sociedade em que estudamos. Além disso, permite uma abertura suficiente para que seja dúbia sua presença como dado biológico dado desde o princípio. Essa é a mesma abertura que nos faz discutir a questão da possibilidade de um talento ser treinado. Mais ainda, nos aguça a percepção para que acontece a tomada social desse corpo em direção ao dom. Muitos relatam, por exemplo, o ato de cantar na linhagem da possessão. “Um gestual violento, uma voz rouca, o dom para poesia ou para a oratória são comumente entendidos como atributos dos magos” (MAUSS, 2005, p.34. Tradução nossa).

Deveremos fazer uma diferenciação entre o conceito de dom e a designação que os programas televisivos receberam como show de talentos. O dom implica

11 por exemplo, na capacidade das mulheres gerarem um filho na medida em que possuem os órgãos necessários para isso.

em um dado que envolve a magia e o ritual de sua presença num ser humano. E também uma magia e ritual de sua exposição. O talento, por sua vez, entra numa lógica baseada por princípio na dúvida se ele existe ou não nesse mesmo ser humano. Podemos dizer que os programas do gênero musical oscilam entre oferecer um reconhecimento ritualístico para o dom, sua performance e buscar aferir o talento (como é o caso específico dos *reality shows*).

Podemos dizer assim que parte do insucesso dos candidatos a ídolos se explica pela classificação como talento daquilo que performatizam. Ele não está pronto e a cena se diferencia daquele artista consagrado pela presença do dom. Outro aspecto da mesma questão é a de até ser possível duvidar da presença do dom, por uma postura cética em relação ao ritual em que ele se apresenta. Mas não se pode duvidar do sentido presente na estrutura da performance desse dom, que atesta sua validade, mesmo que para aqueles que estejam fora de seu imaginário não se processe a legitimação. “A mínima demonstração envolvida em todo ato mágico é uma demonstração de seus efeitos” (MAUSS, 2005, p. 75. Tradução nossa).

Devemos lembrar que o valor do dom, além de produzir um retorno confirmador, circula. Ele não é fixo e reconhecido da mesma forma em todas as instâncias. A partir disso a dinâmica de reconhecimento, as formas de sua classificação e seu atestado são variadas. Isso gera formatos de narrativas diferenciados, como veremos.

Não cabe nos estendermos sobre as possibilidades de articulação de nosso tema com o conceito de dom visto que pretendemos fazê-lo na medida em que nos encaminha para a dinâmica de reincidência midiática. Podemos dizer que o dom oferece um olhar reafirmador. No caso da reedição da dinâmica do dom no ambiente midiático, seria enganoso propor que o olhar da câmera em si a fazer esse papel. Ele segue sendo afirmado socialmente, no ambiente do grupo e da cultura, mas seu reforço ritualístico ocorre na construção da cena e nesse sentido envolve a presença da câmera marcando um olhar possível, uma construção.

Assim, podemos reconhecer que o ambiente social está armado – e neste segundo momento poderemos dizer midiaticizado – para a exposição do dom. Trata-se, então agora de uma reincidência dos elementos na cena apontando para a própria presença da música: a maneira como a cena está organizada topologicamente e uma certa centralidade daquele que canta ou de seu instrumento musical. Vemos a possibilidade de passagem então de um ambiente de reconhecimento social para um patamar de valorização midiática. A mídia como endosso do que se reconhece, no olhar da câmera apontada.

Nesse sentido, as cenas que presenciamos nas produções audiovisuais do gênero musical não são classificadas assim pela simples presença da música, que, como dissemos, é um dado da materialidade de tais produções. Mas tais cenas são musicais por estarem construídas em torno dos elementos sonoros, como objetos visuais privilegiados. Poderemos voltar a essa hipótese mais uma vez em nossos exemplos.

Produções selecionadas: relatos visuais das performances

Selecionamos emblematicamente para análise produções recentes que reunissem aspectos diferenciados e híbridos do gênero musical. No cinema apontamos *Os desafinados* (2008), na televisão, o programa *Ídolos* (2008 na Rede Record de Televisão, 2006 e 2007 no SBT) e, na televisão (com o programa *High school musical – a seleção* veiculado pelo canal pago Disney Channel) e no cinema, *High school musical – o desafio* (2009).

Os desafinados

A narrativa se organiza em torno da dedicação das personagens à música. Quando a história se inicia já temos certeza da habilidade deles dentro do contexto da trama, mas não o reconhecimento como profissional. Seu dom está para ser provado então se desloca para ganhar a América. A tentativa de profissionalização e reconhecimento artístico é buscada fora do país.

A câmera que já reconhece os músicos é do cineasta Dico, representado por Selton Mello. Ela tende a ser ignorada e em muitos momentos se funde com o mesmo ponto de vista da câmera que realmente realiza o filme. Esse movimento inspira a cumplicidade entre espectador e produtor de que o dom que se performativa é conhecido de ambos e já reconhecido por ambos. O fato de que os atores tomam o lugar de artistas que realmente fizeram sucesso na música brasileira possibilita a fusão.

Em *Os desafinados*, diferente dos musicais, não se canta e dança como exaltação da fala ou do momento das personagens normalmente, mas se atesta o talento resultante do grupo tocando junto com performance encadeadas no enredo fílmico.

Na cena que destacamos o músico (Rodrigo Santoro) toca em viela do Central Park, local público e renomado destino da cidade de Nova York, apresentando seu talento musical à até então estranha (Cláudia Abreu). Ela também é música, toca flauta e assim dá-se o encontro musical filmado pelo produtor (Selton Melo). A câmera que filma dentro do filme marca a circularidade do espaço construído para o encontro musical. Ela desenha o olhar do público em volta, como se estivesse presente e posicionado como numa arena. A câmera é uma reportando para os olhares de mil. A fundo, atravessando o túnel, podemos ver uma pessoa que não está referenciada na trama. É um índice de que a cena acontece num espaço público e até mesmo de que o encontro poderia ser corriqueiro, como se passássemos por músicos tocando na rua a troco de dinheiro.

A câmera começa por filmar o casal tocando e depois se concentra em filmar as árvores do parque em movimentos circulares. Nesse momento não vemos mais a câmera implicada no filme, o que ela mostra é o mesmo que a câmera apontada pelo cineasta. Apaga-se por um instante a lembrança de que estamos dentro de um filme.



Figuras 1 e 2: Os desafinados no Central Park

O atestado no caso de *Os desafinados* também ocorre fora do enredo do filme, já que alguns dos integrantes do elenco formaram uma banda de mesmo nome e saíram em turnê. Dessa forma, reforça-se a habilidade real daqueles que participaram do filme para a música. A existência da banda reafirma o dom (que nesse caso seria dos atores e não das personagens) para a música¹².

High school musical – o desafio (HSM)

A história do filme começa antes, na seleção das personagens, que teve a participação do público. Deveriam ter dom para dança e para o canto e também corresponder a um perfil associável ao modelo do *High school musical* americano. O endereçamento nesse caso ao gênero musical mais tradicional, pela característica da presença indicial dos videoclipes musicais destacados do enredo fílmico.

Como em *Os desafinados* há um movimento para atestar o dom dos atores para a performance de canto, nesse caso levando à realização de um concurso para aferir e apontar tal fato. Há uma replicação, um concurso feito para a escolha dos atores e um concurso dentro da trama do filme para selecionar ganhadores dentro do colégio em questão.

12 O ator Rodrigo Santoro não fez parte da banda, em compensação teve aulas de piano como forma de preparo para o personagem. Nos comentários de usuários do site IMDb (<http://www.imdb.com/title/tt0456122/reviews>) encontramos que as mãos de aranha do ator nunca poderiam pertencer a um pianista. Entendemos que esse dito, como recusa popular a atestar o dom, reforça por um lado a ideia de que o dom implica uma marca corporal e, mais, que seu atestado midiático hoje cobra o estatuto veridictório baseado num certo realismo mais do que a fantasia possível. Sendo que o fantástico seria situado em outra perspectiva crítica. Vale ressaltar que a atriz Cláudia Abreu contou com a dublagem de voz para os momentos de canto, feita pela cantora Branca Lima.

Assim, durante o filme há um processo de construção dos cantores, do treino de seu talento para o canto. Assim, o momento lógico da mostraçãõ do dom é distante de daquele de reconhecimento, reservado para o final da jornada. O público compartilha a fruição da música e o momento de desvelar um herói esperado chega como segredo intimamente sabido para o gozo de sua revelação pública.

Na cena destacada, parte do clipe "Um novo ano começou", estudantes saem de suas casas para ir ao colégio. Ela é encenada de maneira a mostrar o encontro dos estudantes se avolumando nas ruas até o destino. O casal protagonista, cada um saindo de sua respectiva casa é que inicia a jornada e a passagem do momento da fala para o início do canto.

As tomadas aqui são feitas com mais cortes, mostrando ora o protagonista masculino, ora a protagonista feminina e seus seguidores. A circularidade que observamos, nesse caso, está no tour que as personagens performatizam enquanto cantam.



Figuras 3 e 4: clipe da música *Um novo ano começou*

Ídolos

No programa *Ídolos*, especialmente nas temporadas veiculadas pela Rede Record, identificamos uma concentração no momento em que se dá a descoberta ou não de um possível dom. A narrativa geralmente começa com uma apresentação da personagem, candidato a ídolo, em seguida sua entrada

na sala de audição e então o momento mais distendido (geralmente com menos cortes e em que a narrativa é articulada pela música).

O cenário do programa é aquele que mais propicia a visualização do posicionamento de centralidade em relação a quem irá manifestar o dom. Em contraponto ao círculo temos o alinhamento de uma bancada de jurados. Eles incorporam a posição de quem irá atestar e legitimar o dom.

No caso do exemplo selecionado, a audição de Fernando Barros, destacamos como elemento local o sotaque do candidato e a escolha do repertório, o fato de cantar uma música da banda Jota Quest. É incluído um efeito visual ao entorno do candidato no momento em que de olhos fechados se prepara para cantar. Esse é o momento da magia, o exato instante em que aguardamos sua manifestação. No caso, ela é frustrada, pois a espera é ainda retardada e o momento de sua satisfação não é completa.



Figuras 5 e 6: audição de Fernando Barros.

Conclusões pelas dualidades

Podemos pontuar a presença de uma certa circularidade impressa ao cenário e ao movimento de câmera. No cenário ela é verificada na centralização de quem canta. A câmera então se move considerando desenhar tal posicionamento para a execução ritual da canção. Há a presença de tomadas mais contínuas, evitando o corte que faz pontuar, concluir a frase e ter um olhar analítico. A perspectiva que se cria é de fruição da magia.

Tal circularidade é relevante na medida em que favorece a perspectiva de marcar a presença no vídeo de elementos que nos apontam para a ideia da reincidência do atestado do dom. Somos inseridos num ambiente de representação em que câmeras, fios e todo o aparato que agora podemos dizer ritualístico para a demonstração é também exibido. Ele faz parte da cena. Reforçamos aqui que o dom é uma característica manifestada em humanos, portanto o enquadramento feito é primordialmente sobre figuras humanas e essas, sim, enquadradas pelos objetos que apontam para a reincidência do dom.

Estamos trabalhando nos limites entre o gênero musical no cinema e os *reality shows* dedicados à música. Podemos dizer que eles se tocam no encantamento sobre a figura heroificada de quem canta. Essa heroificação passa pela pulverização de conteúdos na internet e o tempo/momento da exibição. Todos os programas tiveram grande apropriação e circulação dos materiais em outros meios, isso podemos contar como interferência na característica genérica. Podemos pensar o profissionalismo e talento não reconhecido/ não-lapidado ainda na ordem da temática das narrativas.

Diante desses modelos temos a definição de um herói que é para uma população localizada, o nome dos programas indicam, por exemplo, o ídolo do Brasil. Estamos lidando com a ideia do que é estrangeiro e o nacional, imaginário global e local. Os comentários dos jurados apontam para o critério do que é desejável num ídolo, alguns respondem a padrões locais e outros a padrões globais¹³. Quando a narrativa se duplica para mostrar o talento musical recorta imaginários locais. O sucesso de um padrão (global) e seu pretense desvirtuamento (local).

Apontamos, ainda, nesse processo a vivência reality e a vivência ficcional que se apresenta, junto com o atestado do dom, uma referência importante para endossar o próprio dom e a personagem mágica que a possui. Vale ressaltar que a maior parte dos programas adota uma idade máxima para que

13 É interessante a observação dos perfis de candidatos a ídolos, o que trazem da valorização de sua cultura local e como se apresentam indicando elementos de aceitação mais globalizada.

se participe da audição. Assim, a narrativa pode se dar com alguém que tem algo de caráter praticamente inato. “Para a verificação dos dons, sua reduplicação frequentemente resultante da gama limitada de objetos apropriados a servir de presente, estas trocas assumem também a forma de uma vasta e coletiva destruição de riquezas” (LÉVI-STRAUSS, 2002, p. 66. Tradução nossa).

Em relação à duplicação do relato apontando para a música, o gênero torna-se híbrido no momento em que organiza maneiras de apontar para a utilização da música na forma da narrativa mesma. “Dentre os aspectos estruturais que serviram de ponto de partida para as experiências as questões relativas ao pulso e ao ritmo ocuparam uma posição de destaque. A partir de uma música pré-estabelecida, os pesquisadores passaram a executar a montagem de planos e sequencias de acordo com a estrutura temporal da música. Sincronizando os cortes segundo o pulso e as figuras rítmicas da música, procuravam chegar a um resultado onde o ritmo pudesse ser visualizado, em simultaneidade com a percepção auditiva” (CARRASCO, 1953, p. 41).

De alguma forma o formato musical no encontro com a televisão decai e hibridiza-se com gêneros televisivos. O gozar a música como parte do enredo fílmico associa-se a elementos como: a surpresa pela revelação de um talento, a narrativização da construção de um talento. A separação entre público, sem dom musical, e artistas, dotados, ganha uma nuance, apresenta-se um grupo que é capaz de ascender ao estrelato. Podemos comentar paralelamente a lógica de funcionamento e a possibilidade de ingresso num certo *star system* (estrelato). “Sugeri que a maior parte dos gêneros hollywoodianos começam como um adensado semântico e só alcançam o status de gênero quando elementos semânticos característicos compõem-se numa sintaxe estável” (ALTMAN, 1987, p. 117. Tradução nossa).

Instaura-se nas instâncias da narrativa e fora dela um embate entre o sucesso e a perpetuação de um padrão clássico do gênero musical, muito calcado nas produções hollywoodianas, e seu desvirtuamento, ou podemos

dizer simplesmente encontro, com novas formas de transbordar a música na produção audiovisual. Propomos, assim, uma atenção especial à narrativa do dom como organizadora da encenação. Refazendo e sobrepondo os mesmos dois percursos que propusemos, temos em princípio a relação humana entre dom e dádiva e, depois, o indivíduo situado na ordem do reconhecimento.

Assim entendemos o atestado midiático do dom: o indivíduo situado na ordem do reconhecimento que se realiza na situação encenada de sua legitimação. A presença mágica visualizada nas personagens ou candidatos a ídolos. Hoje o que temos não é o simples reconhecimento do dom como canto inserido na narrativa fílmica, reduplicando para a própria narrativa, intensificando-a, mas reduplicando para a fruição da história das próprias personagens artistas ou pretensos artistas, sua individualidade, a possibilidade de ter um talento igual ao da personagem, identificar-se. Isso marca uma hibridização do gênero.

A música, mais do que fazer parte da estrutura da narrativa torna-se também seu alvo. A música apresenta-se como pontuação dramática desde a tradição do teatro musicado, das óperas ao cinema dos musicais. Como o coro nos cantos das peças gregas, a música valida um “choro”, um chamado, que caracteriza personagens.

Referências

ALTMAN, R. *The american film musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

CARRASCO, C. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

GABLER, N. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SINCLAIR, J. *Latin American television: A global view*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

LÉVI-STRAUSS, C. *As estruturas elementares do parentesco*. 3ª. Edição, Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Les structures élémentaires de la parenté*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002.

MARTINS, P. H. "De Lévi-Strauss a M.A.U.S.S. (Movimento AntiUtilitarista nas Ciências Sociais): Itinerários do Dom". Disponível em: http://www.jornaldomauss.org/jornal/extra/2007_11_28_18_31_53_de_lvi_strauss_a_mauss.pdf. Acessado em: 14 jul. 2012

JOST, F. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2001

BLANCHARD, G. *Images de la musique de cinema*. Paris: Edilig, 1983