

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VIVIANE FERREIRA DA SILVA

O GÊNERO ENTREVISTA PINGUE-PONGUE NA ESFERA DO JORNALISMO CULTURAL



ARARAQUARA – S.P.
2014

VIVIANE FERREIRA DA SILVA

O GÊNERO ENTREVISTA PINGUE-PONGUE NA ESFERA DO JORNALISMO CULTURAL

Trabalho de Dissertação de Mestrado,
apresentado ao Programa de Pós-graduação
Stricto Sensu em Linguística e Língua
Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras
– Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Linguística e
Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Prof. Dr. Marina Célia Mendonça

ARARAQUARA – S.P.
2014

Silva, Viviane Ferreira da

O gênero entrevista pingue-pongue na esfera do jornalismo cultural /
Viviane Ferreira da Silva – 2014

128 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de
Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Marina Célia Mendonça

1. Jornalismo. 2. Entrevistas (Jornalismo). 3. Análise do discurso.
4. Bakhtin, M. M. (Mikhail Mikhailovich), 1895-1975. I. Título.

VIVIANE FERREIRA DA SILVA

O GÊNERO ENTREVISTA PINGUE-PONGUE NA ESFERA DO JORNALISMO CULTURAL

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Prof. Dr. Marina Célia Mendonça

Data da defesa: 25/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Marina Célia Mendonça

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras

Membro Titular: Profa. Dra. Alessandra Del Ré

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras.

Membro Titular: Prof. Dr. Wedencley Alves

Universidade Federal de Juiz de Fora – Faculdade de Comunicação.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Marina, por ter confiado em mim e pelas orientações sempre pontuais e instigadoras.

À minha mãe, por me ensinar que jamais devemos parar de sonhar.

A meu pai, pelo sorriso franco e acolhedor.

Ao Luciano, pela paciência, companheirismo e amor demonstrados.

À minha irmã, pelo apoio.

Aos meus professores, pelas aulas e conversas esclarecedoras.

“A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros [...]”
Bakhtin/Voloschinov (2004, p. 113)

RESUMO

Este trabalho faz um estudo do gênero do discurso entrevista pingue-pongue na esfera do jornalismo cultural. Para que o estudo seja realizado, o presente trabalho segue a linha teórico-metodológica do Círculo de Bakhtin e seus comentadores, que trata das enunciações e as relações dialógicas produzidas no discurso assim como do ato ético e estético na construção do sentido. Também reflexões realizadas por Sá, Silva e Sobral ajudam a delinear os mecanismos de análise, uma vez que esses estudiosos desenvolvem pesquisas sobre o gênero entrevista pingue-pongue. A pesquisa se preocupa em analisar a construção do acabamento estético a partir das relações dialógicas que se estabelecem entre o eu e o outro e como os valores sociais vão sendo ressignificados nesta esfera. A análise do corpus, composto por três entrevistas pingue-pongues publicadas pela revista *Bravo!* nos meses de fevereiro, setembro e dezembro de 2012, com personalidades do cenário nacional, respectivamente, Fernando Henrique Cardoso, Marisa Monte e Gilberto Gil, permite perceber o movimento do próprio gênero na esfera jornalística por meio da construção do acabamento estético e do direcionamento temático dados pelo autor. A partir das análises, pode-se levantar indícios de que o gênero estudado apresenta especificidades, como a tendência a um estilo mais literário do autor quando na esfera da cultura, e uma valorização da ordem do privado dos entrevistados, diferentemente do que ocorre em outras esferas.

Palavras-chave: análise do discurso, Bakhtin e o Círculo, entrevista pingue-pongue, esfera de atividade.

ABSTRACT

This research presents the genre of discourse interview ping pong in the sphere on the cultural journalism. For the study to be carried out, this work follows the theoretical and methodological approach of Bakhtin's Circle and his commentators, dealing with utterances and dialogical relations produced in discourse as well as the ethical and aesthetic act for the construction of meaning. Also reflections made by Sá, Silva and Sobral help to delineate the mechanisms of analysis, as these scholars developed research on gender ping-pong interview. The research is concerned with analyzing the construction of aesthetic finish from the dialogical relations which are established between self and other and how social values are being reinterpreted in this sphere. The analysis of the corpus, consisting of three interviews ping pongs published by Bravo! in February, September and December 2012, with personalities from the national scene, respectively, Fernando Henrique Cardoso, Marisa Monte and Gilberto Gil, allows us to understand the movement of the genre itself in the journalistic sphere through the construction of aesthetic finish and thematic direction given by the author. The analyzes point evidence that gender has specific characteristics, the trend towards a more literary style of the author when in the sphere of culture, an appreciation of the order of the private respondents, differently from what happens in other spheres.

Keyword: discourse analysis, Bakhtin and Bakhtin's Circle, ping-pong interview, sphere of activity.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Indicativo da classe social dos leitores	44
Gráfico 2	Porcentagem de leitores por região	45
Gráfico 3	Porcentagem de leitores por gênero	45
Gráfico 4	Faixa etária dos leitores	46

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. RELAÇÕES DIALÓGICAS	16
1.1 O SUJEITO DISCURSIVO	20
1.2 A ENUNCIÇÃO E OS VALORES IDEOLÓGICOS	22
1.3 OS GÊNEROS DISCURSIVOS	24
1.4 O ESTILO NA ENUNCIÇÃO	28
1.5 O ATO ÉTICO E O ATO ESTÉTICO	31
1.6 SUPORTE	34
1.7 O <i>ETHOS</i> E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM	35
2. A ENTREVISTA PINGUE-PONGUE NA REVISTA <i>BRAVO!</i>	38
2.1 A ENTREVISTA PINGUE-PONGUE	38
2.1.1 O gênero entrevista pingue-pongue	40
2.1.2 A identidade do sujeito jornalista	42
2.2 O DISCURSO JORNALÍSTICO DA REVISTA <i>BRAVO!</i>	43
2.3 COTEJANDO AS ENTREVISTAS PINGUE-PONGUES	51
2.3.1 Entrevista de fevereiro de 2012	52
2.3.2 Entrevista de setembro de 2012	64
2.3.3 Entrevista de dezembro de 2012	78
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91
ANEXOS	94
ANEXO A – Edição de fevereiro da <i>Bravo!</i>	95
ANEXO B – Edição de setembro da <i>Bravo!</i>	109
ANEXO C – Edição de dezembro da <i>Bravo!</i>	117

INTRODUÇÃO

Pretendemos, com este estudo, analisar a importância do acabamento, na verdade, do ato estético, no gênero entrevista pingue-pongue para a construção de sentido no texto e, assim, perceber o movimento produzido para a composição do próprio texto.

Procuramos, com o presente trabalho, investigar as relações discursivas que são criadas na elaboração arquitetônica do gênero entrevista pingue-pongue escrita na esfera do jornalismo cultural, assim como as marcas enunciativas que se constroem a partir do que Bakhtin propõe como acabamento estético e as relações discursivas.

Este tipo de texto possui uma visibilidade dentro do próprio jornalismo por ser, muitas vezes, o “carro-chefe” da publicação, o qual terá a função de atrair o interlocutor para a leitura.

A relevância deste gênero dentro da esfera jornalística é marcada inclusive nos manuais de redação que salientam que o bom repórter é necessariamente um bom entrevistador porque saberá direcionar a entrevista para o assunto que interessará àquele que irá consumi-la – o destinatário.

Nosso interesse por este assunto surgiu da experiência com revisão do jornal diário da cidade de Araraquara “Tribuna Imprensa”, tendo inclusive, colaborado na edição e diagramação de notícias e entrevistas pingue-pongues políticas e culturais por quase dez anos.

Devido a esse interesse, durante a especialização, realizamos um trabalho, em 2011, sobre o gênero entrevista pingue-pongue, entretanto a esfera analisada era a da política, intitulado “Marcadores conversacionais e preservação da face no discurso político: o caso de uma entrevista”. Nesse estudo, atentamo-nos aos mecanismos enunciativos para a construção do ethos do entrevistador.

Após essa análise, sentimos necessidade de ampliar o campo de nossa pesquisa no estudo do gênero, e houve um grande interesse por investigar o enunciado como um todo, completo, como afirma Geraldi (2012, p. 28), “para cotejá-lo com outros enunciados fazendo emergirem mais vozes para uma penetração mais profunda no discurso, sem silenciar a voz que fala em benefício de um já dito que se repete constantemente”.

Desse modo, a fundamentação teórico-metodológica que norteia todo o nosso

trabalho tem por contribuição central os estudos feitos por Bakhtin e pelo Círculo, bem como por seus comentadores, nas esferas da linguagem, das relações dialógicas e da estética, visto que as reflexões produzidas pelo grupo, em textos como *Estética da Criação Verbal e Marxismo e Filosofia da Linguagem*, e por seus comentadores, como ocorre em *Círculo de Bakhtin: Teoria inclassificável*, corroboram para um estudo dos processos dialógico-dialéticos, desencadeados durante a constituição de um texto.

Serviram também para embasamento teórico os estudos realizados sobre o gênero entrevista pingue-pongue por Cavalcanti (2006), Mendonça (2008), Sá (2011), Silva (2009) e Sobral (2010).

Entendemos que, para tentar compreender a enunciação, que se constrói nas relações enunciativas, é importante estudar o papel do eu e do outro no discurso, alternar os sujeitos do discurso e suas funções.

Conforme afirma Bakhtin (2003, p.237), “as relações dialógicas devem encarnar-se na palavra, tornar-se enunciação, tornar-se posições expressas na palavra de diferentes sujeitos, por entre aí podem surgir relações dialógicas”. Daí compreender-se que a linguagem tem no texto a sua materialidade, o seu corpo, e nas relações que vão se construindo nas interações com o outro. Essas relações dialógicas podem ser percebidas em um texto escrito por meio do estilo, das escolhas autorais realizadas que constituem o projeto arquitetônico da obra.

Essas relações com o mundo nunca se dão de forma direta, porque são concretizadas pelas representações simbólicas existentes no meio no qual os interlocutores estão inseridos. Em outras palavras, as relações entre o eu e o outro são estabelecidas pela materialidade da linguagem que se constitui por meio dos signos.

Com isso, ao pensar sobre o acabamento do texto e as marcas discursivas que o compõem, é possível notar que existem diversos discursos entrelaçados: a relação do autor com o texto, do autor com o leitor, do leitor com o texto.

Pela elaboração arquitetônica do texto, podemos inferir a preocupação do autor com o olhar do outro, com a imagem que será projetada para o leitor, além de revelar, na produção enunciativa, a qual se dá concomitantemente com o ato, as vozes que constituem o autor visto que não se pode falar em “estilo individual” porque toda obra produzida é uma construção que reflete todas as leituras e influências a que o autor é submetido no decorrer de sua vida.

Percebe-se, então, que as relações enunciativas têm ligação direta com o ato estético, pois a obra, ao assumir diversas formas, mostra-se dialógica por se compor das relações estabelecidas entre o enunciador e o grupo do qual faz parte.

Ginzburg, em *Raízes de um paradigma indiciário*, diz que “o texto é uma entidade profunda invisível, a ser reconstruída para além dos dados sensíveis” (p. 158), ou seja, que é necessário que o texto seja esmiuçado em suas singularidades porque, segundo este autor, são os pormenores que dão os indícios para a compreensão da obra. E ao refletir sobre como devemos investigar, analisar um fato, afirma que:

Para tanto, porém (dizia Morelli) é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis (...). Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características (...). (GINZBURG, p. 144, 2002)

A partir dessas considerações, temos como objetivo principal entender como se dão as relações discursivas na constituição do gênero entrevista pingue-pongue escrita na esfera do jornalismo cultural. Fazemos ainda os seguintes questionamentos, que temos como objetivo responder neste trabalho:

1. O gênero entrevista pingue-pongue na esfera da cultura, dentro do suporte revista, apresenta singularidades com relação a outras esferas?
2. Como as relações dialógicas são construídas para a produção de sentido nesta esfera?
3. De que modo a ação arquitetônica do autor da obra vai possibilitando a constituição do acabamento estético e do estilo neste gênero?
4. Quais seriam os valores sociais veiculados e de que modo eles se apresentariam na esfera da cultura no discurso jornalístico?

Há muito para se estudar no campo do acabamento dos gêneros discursivos, mais ainda se pensarmos sobre as marcas discursivas e como elas são determinantes para que se possam vislumbrar as relações que se constroem entre o estético e o ético no discurso e suas implicações para a construção do gênero entrevista pingue-pongue.

Optou-se pelo suporte revista para o desenvolvimento deste trabalho porque, diferentemente do jornal diário, que tem por característica o fato noticioso e a brevidade, a revista apresenta uma maior aproximação com o texto literário e

permite um aprofundamento maior do que é divulgado.

Foram, então, selecionadas, para a composição do corpus deste trabalho, entrevistas, veiculadas, no ano de 2012, na revista *Bravo!*, que é uma mídia voltada para a área de cultura e entretenimento. Em outras palavras, uma revista que circula na esfera de interesse desta pesquisa.

Das doze edições publicadas naquele ano, apenas quatro trouxeram entrevistas pingue-pongues, sendo três com personalidades nacionais e uma internacional – Ingrid Bergman.

Assim, optamos por analisar as edições de fevereiro, setembro e dezembro por trazerem entrevistados brasileiros, uma vez que o direcionamento da revista *Bravo!*, proposto em seu editorial, era “a agenda cultural brasileira”.

Com este corpus, pretendemos analisar o acabamento estético das entrevistas em questão, sua forma arquitetônica e o movimento do próprio gênero na esfera jornalística.

Para que pudéssemos melhor desenvolver o estudo proposto, dividimos o trabalho, então, em três capítulos.

O primeiro, intitulado “Relações dialógicas”, trata das relações enunciativas e da alteridade do sujeito discursivo¹ neste gênero. Por isso, há uma preocupação também em refletir sobre a materialização dos valores que são ressignificados pelo sujeito durante o seu enunciado. Ainda neste capítulo aborda-se a teoria bakhtiniana sobre a constituição do gênero, na qual Bakhtin (2003) procura caracterizar essas formas com que organizamos os nossos discursos.

No capítulo seguinte, tem-se a discussão não apenas das especificidades, das particularidades, do gênero entrevista pingue-pongue como também da identidade do jornalista neste texto, a fim de mostrar o porquê da escolha do nosso corpus ser a entrevista pingue-pongue na esfera do jornalismo cultural.

Ademais, a questão do embate entre o entrevistador e o entrevistado fica muito marcada neste discurso, uma vez que ambos buscam a empatia do leitor e, por isso, se apropriam de máscaras que os auxiliem na constituição da imagem escolhida e deem resposta aos outros sociais, no caso o interlocutor/leitor e o grupo social do qual fazem parte, no momento da enunciação do enunciado concreto.

Ainda no capítulo segundo, apresentamos o discurso jornalístico da revista

¹ Entendemos aqui sujeito discursivo como o produtor do enunciado concreto no momento da relação dialógica.

Bravo!. Nele, são abordados o perfil do leitor e os valores enunciados na revista que são fatores importantes para a composição arquitetônica deste gênero na esfera do jornalismo cultural que é particular, peculiar, e, ao mesmo tempo, tão vasta e rica.

Em seguida, debruçamo-nos sobre as análises das entrevistas veiculadas pela revista *Bravo!* - em fevereiro, com o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso; em setembro, com a cantora Marisa Monte; e em dezembro com o cantor Gilberto Gil -, procurando observar como o gênero entrevista pingue-pongue se manifesta nesta esfera e como produz sentido neste gênero.

1. AS RELAÇÕES DIALÓGICAS

O conceito de dialogismo está diretamente ligado ao de interação, e, portanto, é a base do processo de produção dos discursos e da própria linguagem.

Toda enunciação é uma resposta, uma réplica, a algo que já foi ou que será produzido como também uma pergunta a outros discursos, já que o sujeito ao produzir uma enunciação sempre considera o outro ativamente e não passivamente. Por essa razão, tanto o locutor quanto o interlocutor estão em um mesmo nível na produção do discurso, entretanto essa interação entre eles pode se dar de maneira colaborativa ou hostil.

Como elucida Bakhtin,

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência dos enunciados anteriores – imanentes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação, pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, p. 292)

Tanto locutor quanto ouvinte estão envolvidos no processo de enunciação, que é real, dinâmico, e perpassa pela compreensão exotópica (posicionamento de fora no tempo e no espaço) do outro, visto que ambos precisam saber situar-se enquanto sujeitos discursivos.

Por isso, entre ambos – locutor e interlocutor – há uma troca do papel de sujeito do discurso, mostrando que o eu e o outro só existem, só se constituem, a partir da relação que estabelecem entre si, pois o sujeito discursivo² dialoga com seu interlocutor, que não espera passivamente pelo outro, mas interage com este em um processo responsivo.

Como argumenta Bakhtin,

O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro, por algo como um

² Entendemos aqui sujeito discursivo como aquele que enuncia, o qual é concreto e constituído socialmente.

mudo ‘dixi’ percebido pelo ouvinte, como sinal de que o locutor terminou. (BAKHTIN, 2003, p. 292)

De acordo com o pensamento bakhtiniano, faz-se necessário compreender a enunciação, que se constrói nas relações dialógicas, e para isso é importante estudar o papel do eu e do outro no discurso, alternar o posicionamento dos sujeitos discursivos, porque, enquanto sujeitos, só tomamos consciência do nosso eu e existimos concretamente a partir da relação que criamos com o outro, ao sermos revelados “pelo outro, através do outro, por meio do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 236).

Bakhtin (2003, p. 237) afirma que “as relações dialógicas devem encarnar-se na palavra, tornar-se enunciação, tornar-se posições expressas na palavra de diferentes sujeitos, por entre aí podem surgir relações dialógicas”. Em outras palavras, o discurso só se concretiza na sua materialização, de que a palavra é uma possibilidade (outras possibilidades são a linguagem dos gestos, das imagens não-verbais e sincréticas...).

Por essa razão, como dizem Clark & Holquist (1998, p. 235), a palavra se apresenta como um “ato bilateral” por ser determinada tanto por aquele que a profere quanto por aquele que a recebe, caracterizando-se como um produto da relação eu-outro.

A palavra surge a partir desta interação, como afirmam Bakhtin/Volochinov:

Na realidade toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. (...) A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2004, p.113 *IN*: Silva, 2009, p. 25)

Essa “ponte” existente entre enunciador e destinatário, portanto, permite que se construa essa interação, como a que ocorre entre o entrevistador e os entrevistados na entrevista pingue-pongue. No caso da *Bravo!*, isso é retratado, como vemos na análise, na sequência deste trabalho, pelas relações que se estabelecem de “camaradagem” entre o editor-chefe e as personalidades nacionais: o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, a cantora Marisa Monte e o cantor e ex-ministro Gilberto Gil.

Neste sentido, portanto, locutor e ouvinte são “iguais”. Ambos carregam, internamente, um auditório social e um imaginário coletivo que moldam suas necessidades, seus atos e seus enunciados concretos.

Conforme defende Bakhtin, a palavra sempre é produzida visando um destinatário, qualquer que este seja. E ela expressa os valores, motivos, crenças que o sujeito discursivo carrega consigo de grupos sociais, assim como representa também e com a mesma intensidade os valores do destinatário.

No caso dos suportes de texto revista impressa e jornal impresso, o sujeito discursivo carrega ainda os valores da “marca” para a qual trabalha. No corpúsculo, por exemplo, a *Bravo!* possui sua linha editorial, a qual reflete os valores do seu grupo empresarial. Desse modo, o entrevistador precisa “ser fiel” não apenas aos seus valores (adquiridos na vivência com grupos sociais, atravessados por ideologias específicas), como também aos da revista, daí a escolha incidir sobre o editor-chefe, pela importância das entrevistas, uma vez que este representa o grupo para o qual trabalha.

Mas o que diferencia o enunciado de uma frase ou oração qualquer? De acordo com o Círculo, há dois itens “intrinsecamente ligados” que possibilitam realizar essa diferenciação – o pressuposto da alternância e o acabamento, sendo que nos dois existe necessariamente a presença do outro, do interlocutor. Em outras palavras, não há enunciação sem que haja um interlocutor.

Sobral coloca luz sobre essa questão ao explicar sobre a necessidade da alternância e do acabamento:

(...) todo enunciado implica a alternância entre sujeitos falantes: num dado momento, todo enunciado chega ao fim, e dá então lugar à compreensão responsiva ativa do leitor; o segundo diz que o enunciado é um todo, tem um acabamento, isto é, todo enunciado, uma vez que chegou ao fim, indica que seu autor disse tudo o que pretendia dizer. Vemos nesses dois critérios a presença inevitável do outro. O pressuposto da alternância e o acabamento são precisamente o que permite a resposta do outro; o enunciado envolve quanto a isso três fatores inter-relacionados: a exaustividade, o projeto enunciativo do locutor e as ‘formas típicas de estruturação do gênero do acabamento’. (SOBRAL, 2009, p. 92 e 93)

As relações discursivas que vão sendo tecidas nas enunciações do sujeito discursivo com o outro mostram claramente que este, ao compreender o lugar que ocupa no discurso, desenvolve uma posição responsiva em relação ao dizer do

locutor e, por conseguinte, passa a alternar o papel com o primeiro, concordando ou discordando, mas usando o discurso de modo equivalente.

E é isso que diz Sobral (2009, p. 45), ao referir-se ao confronto de vozes citado pelo Círculo, em que podemos compreender “com clareza” que todo discurso é embate, “lugar de confronto, de presença do outro”, e que, por esse motivo, não é possível conceber um “discurso monológico³ no sentido de discurso que neutralize todas as vozes que não a daquele que enuncia, assim como não se pode julgar idealista a relação eu-tu aí envolvida”.

O sujeito que produz a enunciação é compreendido como um ser concreto, mas não real, na verdade, como um sujeito que se apresenta ao outro multifacetado, dividido, incompleto, uma vez que, conforme o contexto, mostra somente uma faceta de si a qual se encaixa à situação apresentada. Segundo Sobral (2009, p. 96), “o sujeito sempre se constitui no discurso como uma personagem de si mesmo, uma ‘máscara’, um ‘papel’ construído na situação em que se encontra”.

O discurso só existe, então, a partir de um processo de produção de sentidos realizado por sujeitos e entre eles. Ao entrar nesta “arena”, por mais que existam elementos os quais ele não controle, o sujeito sempre afere o que irá dizer e o que acredita que irá causar com o seu dizer, adaptando e planejando o seu discurso conforme a situação em que esteja envolvido. No entanto, o que é dito sempre é atravessado e constituído pelas ideologias; isso permite um jogo entre o querer dizer do sujeito discursivo e o dizer ideológico dos grupos sociais que o constituem. Além disso, vale a pena ressaltar que o enunciado compõe-se, por aquilo que é dito – a parte visível, tangível do enunciado - e aquilo que é presumido. O discurso seria o ponto de convergência entre esses dois componentes, “sendo assim a unidade em que se manifesta a real natureza da língua (SOBRAL, 2009, p. 103)”.

A alternância dos sujeitos, dos falantes, no discurso é o que define os limites de cada enunciado, e é essa alternância que produz o primeiro elemento constitutivo da comunicação discursiva e que, portanto, de acordo com Bakhtin, distinguiria o enunciado da unidade da língua.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não

³ Entendemos discurso monológico como uma relação na qual não há interação entre o eu e o outro.

só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2003, p. 261)

Quando o ouvinte se posiciona na enunciação para receber e apreender a significação do discurso, concordando ou discordando do enunciado, ele passa a apresentar uma postura ativa e responsiva com relação ao que é produzido no diálogo.

O diálogo, segundo Bakhtin (2003, p. 295), “por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal”. Por mais que se apresente curta e aparentemente fragmentada, a réplica no diálogo possui um acabamento específico que mostra os valores ideológicos do sujeito discursivo, possibilitando-lhe uma atitude responsiva, já que ele pode tomar, retomar e respondê-la em qualquer momento.

As relações enunciativas têm ligação intrínseca com a problemática do estilo, porque este é interativo e dialógico. E é o que mostraremos mais à frente.

1.1 O SUJEITO NO DISCURSO

Como exposto, as relações discursivas se constroem nas interações que se estabelecem entre o eu e o outro e nas alternâncias dos sujeitos discursivos no diálogo.

Partindo dessas reflexões, neste item apresentamos a questão da constituição do sujeito na perspectiva teórica adotada aqui. Para o Círculo, este é composto nas suas relações com outros sujeitos e com a sociedade. Mas isso se dá em um movimento recíproco, em que ele depende desta sociedade e desses ‘outros’ para se constituir, assim como eles dependem dele também para existir.

Em outras palavras, desse deslocamento, surge o conceito de sujeito, visto que ele só se percebe enquanto sujeito na sua relação com o outro e nos valores que são materializados na palavra. Em todo enunciado, portanto, existem discursos de outros interiorizados. Assim, como bem coloca Silva (2009, p. 26), “tudo que é conteúdo vivido e concretizado verbalmente passa, necessariamente, pela relação eu/outro, o que remete à questão do diálogo”.

Todo discurso produzido pelo sujeito está, desse modo, repleto de vozes sociais, as quais o tornam um ser histórico e ideológico. O diálogo surge, constantemente, por meio dessas vozes sociais, que representam os valores, conceitos e ideias da sociedade na qual nos inserimos.

De acordo com Pires,

Ao produzirmos discursos, não somos a fonte deles, porém intermediários que dialogam e polemizam com os outros discursos existentes em nossa sociedade, em nossa cultura. [...] a relação dialógica é polêmica, não há passividade. Nela, o discurso é um jogo, é movimento, tentativa de transformação e mesmo subversão dos sentidos. O sentido de um discurso jamais é o último: a interpretação é infinita. O que faz evoluir um diálogo entre enunciados é essa possibilidade sem fim de sentidos esquecidos que voltam à memória, provocando neles a renovação dentro de outros contextos. (PIRES, 2002, p. 42)

Assim, delineia-se nos escritos do Círculo o conceito de alteridade, em que não há um 'eu' como ser, existente, real, se não houver a presença de um 'outro'. Ou seja, a relevância dos outros (entre eles, o interlocutor) é indiscutível, uma vez que é apenas a partir da sua existência que se constitui o 'eu', que possibilita a constituição da subjetividade do sujeito discursivo. Como afirmam Clark & Holquist (1998, p. 228), "o 'eu' só pode realizar-se verbalmente com base no 'nós'".

É possível perceber, durante a reprodução do discurso do outro, tanto a expressão original do enunciado, produzida por outrem, e a atualizada que é expressa por nós, incluída ao discurso. Ademais, as escolhas feitas pelo sujeito discursivo para a constituição do seu enunciado mostram um posicionamento deste com relação às vozes dos outros.

Como afirma Pires (2002, p. 49), "em consequência, não só ao locutor cabem os *direitos* sobre as palavras, mas também ao ouvinte e a todos cujas vozes são ouvidas naquele discurso. *A palavra é um drama com três personagens* que é representado fora do autor".

Sobral explica bem esta questão ao tratar da construção ideológica do psiquismo:

Há assim a integração entre o domínio da construção ideológica do psiquismo e o domínio da participação do psiquismo na construção ideológica da realidade que podemos perceber nos signos da linguagem, nas representações do mundo pela linguagem. A

construção ideológica do mundo afeta o psiquismo, mas não pode existir sem ele; ela e o psiquismo estão inseridos no ambiente social e histórico, marcado por divisões de vários tipos, que é tanto seu contexto e condição de possibilidade como produto de sua ação. (SOBRAL, 2009, p. 48)

Entretanto, apesar desse sujeito ser constituído por outras “vozes”, não há uma submissão ao coletivo por parte dele que o descaracterize ou despersonifique, ou uma sobreposição sobre o coletivo, ao contrário, ele realiza em sua enunciação escolhas, que o tornam coerentemente responsável por seus atos e obrigações com relação ao seu grupo social, aos outros sujeitos.

Esse “sujeito situado”, de acordo com Sobral (2009, p. 30), que é constituído por essas regras sociais e pelas suas escolhas, deixa uma “assinatura em seu ato e, por isso tem de responsabilizar-se pessoalmente por seu ato e se responsabiliza por ele perante a coletividade de que faz parte”. Considerando que, na perspectiva bakhtiniana, não há álibi para a existência, esse “responsabilizar-se” pode não fazer parte do projeto de dizer e viver do sujeito, mas ao dizer ele não escapar do feito (mesmo que isso não seja assumido, é fato consumado e gera consequências no outro) e da possível resposta do outro. Assim, diálogo pressupõe alteridade, responsividade e responsabilidade (esta, no sentido aqui colocado).

1.2 A ENUNCIÇÃO E OS VALORES IDEOLÓGICOS

Toda enunciação carrega valores ideológicos, visto que todo discurso, de acordo com essa perspectiva teórica, é uma resposta a outros discursos sociais e ideológicos. Tanto o sujeito do discurso quanto o interlocutor possuem uma consciência individual/coletiva, que é atravessada pela ideologia, mas que também é dependente desse sujeito.

Segundo Sobral (2009, p. 76), “as necessidades sociais a que a palavra, a linguagem, atende estão distribuídas nos numerosos interesses em confronto dos grupos particulares que povoam o todo social”.

Assim, enunciar é responder ao discurso do outro com contrapalavras marcadas pelos valores e ideologias com que os sujeitos se identificam e que refletem também o grupo social ao qual pertencem.

De acordo com Medvedev (2009), nossas crenças, nossa visão de mundo e conceitos não existem enquanto permanecem em nossa mente, porque só passam a ser realidade a partir do momento que os exteriorizamos, concretizados nas palavras, nas ações, em “forma de um signo especificado”.

Cada produto ideológico e todo seu ‘significado ideal’ não estão na alma, nem no mundo interior, nem no mundo isolado das ideias (...) mas no material ideológico disponível e objetivo (...). Cada produto ideológico é parte da realidade social e material que circunda o homem (...). Não há significado fora da relação social de compreensão, isto é, da união e da coordenação mútua das reações das pessoas diante de um signo dado. A comunicação é aquele meio no qual um fenômeno ideológico adquire, pela primeira vez, sua existência específica, seu significado ideológico, seu caráter de signo. (MEDVEDEV, 2009, p. 50)

O valor ideológico só tem existência quando é materializado, no signo, na linguagem, ao fazer parte de um enunciado, porque só dentro da linguagem e das suas relações com o grupo é que ele adquire sentido.

Esse é um ponto importante dos estudos do Círculo porque a própria concepção de linguagem possui uma dimensão sócio-ideológica e é entendida a partir dos conceitos de ideologia e signo ideológico. Para Bakhtin/Volochínov (2004, p.36), “a palavra é o fenômeno ideológico por natureza”, uma vez que ela passa pelas interações entre o eu e o outro e é influenciada pelas relações externas à língua, materializando a nossa consciência, nossos valores e concepções no mundo real.

O enunciado é perpassado por ideologias que fazem parte dos grupos aos quais o locutor pertence e que são sentidas e vivenciadas cotidianamente por ele. Por essa razão, expressam muito mais do que aparentam isoladamente porque o seu valor ideológico só se materializa nas relações entre os sujeitos discursivos.

(...) a criação ideológica e sua compreensão somente se realizam no processo da comunicação social. (...) Imaginamos a criação ideológica como um processo interior de entendimento, de compreensão, de penetração e não nos damos conta de que, na realidade, ela está completamente manifesta exteriormente – para os olhos, para os ouvidos, para as mãos – que ela não se situa dentro de nós, mas entre nós. (MEDVEDEV, 2009, p. 49)

Para o Círculo, como já foi exposto, o signo é em sua essência ideológico; contudo, ele não reflete apenas o mundo e os valores sociais, mas os refrata também.

Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico. (BAKHTIN, 2006, p. 32)

Assim, o signo leva consigo os valores ideológicos dos sujeitos discursivos, ou melhor, carrega suas crenças, conceitos e posicionamentos que são organizados e determinados a partir de índices valorativos. Esses índices, na verdade, são compostos também pelo auditório social que cada locutor possui e com o qual interage durante a sua enunciação.

Os índices de valor são ideológicos e sociais, mesmo que sejam realizados pela voz dos indivíduos. Tais índices valorativos estão ligados à composição de um auditório social, uma vez que o falante interage discursivamente a partir de seu horizonte axiológico (valorativo) e que 'viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente'. (SILVA, 2009, p. 28)

Desse modo, conforme elucida Silva, o signo só se constitui a partir das interações sociais realizadas entre os sujeitos discursivos, no meio social, pois é neste momento que ele adquire seu valor social.

1.3 OS GÊNEROS DISCURSIVOS

Segundo Bakhtin (2003), os gêneros do discurso são tipos relativamente estáveis de enunciados elaborados em determinadas esferas da atividade humana, sendo a concepção filosófica de diálogo o seu elemento constitutivo.

Sendo assim, essas esferas de atividade determinam a estruturação diversificada dos gêneros, que variam devido à diversidade de usos realizados pelos sujeitos discursivos.

Para Bakhtin, a vontade discursiva do sujeito se concretiza antes de tudo na escolha por um determinado gênero, sendo este determinado pela especificidade da comunicação discursiva.

Os gêneros do discurso organizam o nosso discurso quase da mesma forma que o organizam as formas gramaticais (sintáticas). Nós aprendemos a moldar o nosso discurso em formas de gênero e, quando ouvimos o discurso alheio, já adivinhamos um determinado volume, uma determinada construção composicional, prevemos o fim (...). Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir levemente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2003, p. 283)

O sujeito, ao optar por certo gênero, conforme afirma Bakhtin (2003), leva em conta tanto considerações semântico-objetais (temáticas) quanto a composição pessoal dos seus participantes. Só após essa escolha, o intuito discursivo do locutor, com toda a sua subjetividade, é então aplicado e adaptado à estrutura do gênero.

Os gêneros, tomados nessa perspectiva sócio-histórica, não são somente estruturas linguísticas – não são tipologias textuais, num sentido restrito do termo, entendendo-se o texto fora dos fatores pragmáticos. Digamos que sejam tipologias de enunciados, considerando-se o enunciado como uma unidade concreta de uso linguístico, com um locutor real, uma situação de locução, valores expressivos; e como uma resposta a enunciados já-ditos, uma projeção da compreensão responsiva do outro. (MENDONÇA, 2008)

Os enunciados, sejam eles verbais, não-verbais ou sincréticos, refletem as necessidades do locutor dentro de uma determinada esfera da comunicação. Sendo assim, de acordo com a esfera em que são produzidos, apresentam determinadas especificidades que satisfazem a necessidade dessa estrutura.

Nas três entrevistas veiculadas pela revista *Bravo!*, por exemplo, há a preocupação na escolha de uma linguagem principalmente sincrética. Essa escolha não se dá aleatoriamente, mas porque favorece a constituição das características do gênero entrevista pingue-pongue, particularmente nesta esfera - a da cultura – da qual se espera um maior cuidado artístico⁴ e por propiciar dirigir o olhar do leitor ao direcionamento temático escolhido pelo autor.

⁴ Como explicado na Introdução, o trabalho apresentado pela pesquisadora, em 2011, como requisito para conclusão do curso de Especialização em Língua Portuguesa e Linguística, cujo corpus era composto por

Daí dizer que conteúdo temático, estilo e construção composicional constituem juntamente o enunciado e, por essa razão, são “marcados pela esfera de comunicação”. Assim, cada esfera possui seus tipos regulares, relativamente estáveis de enunciados, denominados gêneros discursivos.

Porque é discurso, a prosa só existe na interação. (...) Trata-se de um processo, não de substituição de uma forma discursiva por outra e da consequente polaridade, mas de evolução das próprias práticas significantes de sistemas comunicativos que emergem das interações dialógicas, ainda que cada uma delas tenha seu campo de significação muito preciso. Estamos considerando prática significativa tudo o que diz respeito ao universo do discurso em suas diferentes esferas de uso da linguagem, vale dizer, dos gêneros discursivos a partir dos quais se organizam os textos. (MACHADO, 2012, p. 154)

De acordo com os estudos bakhtinianos, os gêneros discursivos podem ser classificados em primários e secundários. Bakhtin (2003) faz a distinção entre eles da seguinte forma: os gêneros discursivos primários seriam aqueles da comunicação diária, cotidiana; enquanto que os secundários seriam os da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados, como a escrita.

Essa separação leva em consideração as esferas sociais em que a linguagem é empregada. Desse modo, sobre os gêneros secundários, Bakhtin explica que

Os gêneros discursivos secundários surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (...). No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios. (BAKHTIN, 2003, p. 265)

Por esse motivo, por um lado os gêneros secundários são aqueles cuja construção demonstra complexidade por provir de sistemas culturais organizados de comunicação, e estão, principalmente, ligados ao enunciado escrito, tais como jornais, ensaios, romances, entre outros.

Por outro lado, os gêneros primários, tão relevantes quanto os secundários, circulam nas esferas mais próximas do diálogo cotidiano e oral, como o bilhete, a carta.

Os gêneros estão ligados diretamente à comunicação sociocultural humana. Isso explica a vasta variedade de gêneros discursivos porque toda esfera de comunicação abarca incontáveis possibilidades de interação entre os sujeitos.

Tanto o gênero primário, segundo Machado (2012, p. 155), quanto o secundário “se modificam e se complementam”. Prova disso é que “um diálogo perde sua relação com o contexto da comunicação ordinária quando entra, por exemplo, para um texto artístico, uma entrevista jornalística”.

Isso mostra como a opção por determinado gênero discursivo dentro das possibilidades de uma esfera pode apontar a intenção do autor, já que o contexto comunicativo é preponderante para a compreensão da mensagem.

Como afirma Machado (2012) sobre a finalidade dos gêneros,

Os gêneros discursivos concebidos como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da Cultura. Nesse sentido, não é espécie nem tampouco modalidade de composição; é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos. (MACHADO, 2012, p. 158)

Desse modo, pode-se dizer que em razão das necessidades socioculturais, que se apresentam num determinado momento, os gêneros discursivos vão se constituindo, moldando-se de acordo com os anseios das formações culturais em curso. E esses anseios tornam-se ainda mais sensíveis e perceptíveis na esfera da cultura por sua peculiaridade – o cunho artístico -, como explica Machado

(...) na esfera comunicativa da cultura tudo reverbera em tudo uma vez que nela as formas culturais vivem sob fronteiras. O próprio discurso alheio pode integrar a cadeia discursiva e ser reprocessado. Nesse caso, os gêneros discursivos de uma esfera da cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, tal como a bivalência da palavra alheia incorporada. (MACHADO, 2012, p. 162)

Na verdade, como integrante de uma cadeia discursiva, qualquer forma estável dentro do discurso pode ser agregada novamente à cadeia discursiva e reprocessada e acolhida no discurso alheio.

Por isso, conforme o pensamento bakhtiniano, o discurso do outro revela uma “dupla expressividade”, visto que apresenta, concomitantemente, o seu próprio enunciado e a resposta a um enunciado alheio.

Assim, é através dos enunciados, os quais reverberam a dinâmica discursiva entre sujeitos no processo de enunciação, que “a língua passa a integrar a vida” e “a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2003, p 265).

1.4 O ESTILO NA ENUNCIAÇÃO

O estilo pode se apresentar de diversas maneiras e possui um caráter dialógico, composto pelas interações estabelecidas entre o sujeito e os grupos sociais que circundam o seu meio, que refletem as ideologias e também um agir sócio-histórico que surge não apenas do indivíduo ou do social, mas das inter-relações criadas dessa interação.

Por isso, como afirma Bakhtin (2003), as relações enunciativas que compõem o estilo são a base do discurso estético assim como de toda composição arquitetônica do gênero.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento (...). O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2003, p. 266)

Na reflexão sobre a transposição do discurso da interação face a face para o discurso escrito, Bakhtin (2003) propõe o conceito de autor-criador. O estudioso descreve o autor-criador como um componente da obra, ou melhor, como uma consciência que engloba o todo do sentido da obra, cuja posição externa permite dar forma e acabamento estético à personagem e ao mundo habitado por ela, não sendo, portanto, nem o escritor (autor-pessoa), nem o herói. Essa figura constitutiva da obra dá um acabamento estético a ela, mas esse acabamento deve ser construído pelo leitor, só tem resultado na construção feita pelo leitor.

No caso do corpus deste trabalho, o dizer estético (o acabamento) do autor-criador da *Bravo!* vai se revelando, por exemplo, nas escolhas feitas (imagens, boxes, títulos, linhas finas, legendas, cores etc) pelo entrevistador/editor que

denotam expectativas de que o leitor seja capaz de inferir os sentidos e o projeto de dizer ali deixados.

Assumimos neste trabalho que o autor-criador, como uma figura do discurso, terá sua representação e estatuto enunciativo preservados em todo gênero discursivo, sendo este produzido na esfera artística ou não e independente de suas peculiaridades.

Contudo, ao tratar da obra artística, esta difere de gêneros produzidos em outras esferas de atividade. Essa diferença pode ser entendida primeiro, por implicar em um tipo de distanciamento entre o autor e o tópico e entre o autor e o outro, exigido neste tipo de relações discursivas, que é essencial para a tomada de posição do autor em relação ao todo. É o que Bakhtin chama de exotopia (2003). Em segundo lugar, podemos destacar as relações entre a obra e a vida material: de modo geral, a existência de representação das ações e dos personagens difere do mundo da obra, “o mundo criado por ela, o que afasta o discurso estético, ainda mais do que os outros, do que seria uma reprodução da realidade, de resto inexistente”. (SOBRAL, 2009, p. 63)

A posição exotópica do autor se define como aquela que lhe permite criar a obra, sendo marcada por seu distanciamento de sua obra, que lhe permite ter uma visão global do enunciado, da enunciação. (...) Seja o discurso mais objetivo ou mais subjetivo, permanece a posição exotópica de seu autor/locutor, porque o autor/locutor nunca representa a si mesmo, nem a seu objeto, mas uma imagem de si mesmo, uma imagem de seu objeto, e, portanto, distancia-se de si/dele em algum grau. O autor do discurso é, repetimos, uma personagem de si mesmo. (SOBRAL, 2009, p.112)

Apesar da posição de deslocamento ou aproximação do autor, na obra estética, parecer conferir a este uma superioridade, como se o discurso não se concretizasse na alternância dos diálogos, na verdade, essa posição exotópica apenas mostra sua ação arquitetônica, de “estruturador do discurso”.

O sujeito da obra estética, então, ao relacionar-se com o outro, avalia mais marcadamente tanto seu espaço discursivo quanto seu interlocutor e, dessa modulação, realiza escolhas para, ao concretizar suas relações dialógicas, possibilitar a construção de uma imagem que o interlocutor fará deste sujeito, cujos valores e ideologias poderão ser positivos ou negativos para o grupo social no qual se insere, lembrando, segundo Discini, o conceito de ethos de Aristóteles.

Segundo o ethos de um enunciador pressuposto a um enunciado, que como totalidade, pode ser um conjunto do qual não importa a extensão numérica, temos o próprio estilo configurado como uma modalidade da compreensão 'responsiva ativa'. Determinado auditório responde a um orador, fazendo deste determinada representação ou simulacro. Por meio da atenção conferida ao modo de dizer e não àquilo que o orador afirma sobre si mesmo, o outro, como auditório, constrói a imagem responsiva correspondente ao ethos ou estilo do enunciador. (DISCINI, 2010, p. 129)

Com isso, o próprio ato composicional passa a ser uma extensão dessa imagem projetada pelo enunciador para o seu interlocutor.

É dessa interação, como revela Sobral, entre autor, ouvinte e tópico que se constitui a enunciação e se possibilita ao autor-criador obter seu material para dar forma a seu trabalho.

O autor, ouvinte e tópico estão presentes, como elementos constitutivos, em toda enunciação, sendo de sua interação, e como produto e resultado dela, que a enunciação vem a ser. De modo específico, é dessa interação, nos termos descritos com referência ao estilo, que o autor retira seu instrumental de trabalho com a forma e o material da obra, sendo a maneira peculiar de realizar esse trabalho, mesmo respeitando as coerções de gênero da obra, que constitui o estilo. (SOBRAL, 2009, p. 67)

Apesar de o enunciado ser uma produção essencialmente singular e, por essa razão, ser capaz de refletir a individualidade do sujeito e seu estilo particular, nele também estarão refletidos e refratados os valores e influências a que for submetido no decorrer de sua vida.

Mesmo assim, alguns gêneros são mais capazes do que outros de possibilitar a observância do estilo individual, sendo, segundo Bakhtin, os literários os mais propícios.

Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários – neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes (...). A variedade dos gêneros do discurso pode revelar a variedade dos estratos e dos aspectos da personalidade individual, e o estilo individual pode relacionar-se de diferentes maneiras com a língua comum. (BAKHTIN, 2003, p. 284)

Logo, como afirma este estudioso, ambos, o gênero e o estilo, possuem um elo inquebrável porque o estilo demonstra as especificidades do “gênero peculiar a uma dada esfera da atividade humana” e este corresponderia a determinados estilos. Por isso, “o estilo é indissociavelmente vinculado a unidades temáticas determinadas e, o que é particularmente importante, a unidades composicionais” (BAKHTIN, 2003, p. 284).

Essa questão, apresentada por Bakhtin, é bastante relevante para a análise do corpus deste trabalho: nas três entrevistas pingue-pongue analisadas, como se vê nos capítulos que seguem, há preferência pela linguagem sincrética e pela elaboração estética do acabamento dado ao enunciado. Nesse caso, nossa hipótese é que o gênero, nessa esfera de atividade (cultural), atualiza os valores e modos de fazer/dizer predominantes na esfera.

Conforme exposto, estilo e gênero são um elo inquebrável, porque não há estilo sem gênero e vice-versa. Como afirma Bakhtin (2003, p. 285), ao dizer que se passarmos “o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar ressonância deste estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destruimos e renovamos o próprio gênero”.

1.5 O ESTÉTICO E O ÉTICO NA OBRA

Os valores ideológicos do autor são os fundamentos para que se constitua a função estética da obra que possui em si toda a história e cultura do grupo social ao qual o sujeito discursivo faz parte.

Os posicionamentos axiológicos (valorativos) do autor da obra, portanto, são expressos por meio do estético e, a partir disso, ele comporá seu enunciado. Assim, é o ato artístico que permeia a transposição do plano da realidade para o plano da obra.

Entretanto, segundo Clark & Holquist (1998, p. 229), “a diferença estética funda-se, antes, no grau em que um texto depende do contexto em que é percebido”, ou seja, quanto mais distante da relação com o seu contexto imediato for o texto mais estético ele será, porque se torna aberto a grandes contextos, podendo dialogar com diversas situações e tempos.

A obra estética, por ter a preocupação central de apresentar a realidade partindo de cenários e personagens criados, mas distanciados, visto que apenas representa o discurso face a face, mostra uma necessidade na produção discursiva

de um acabamento mínimo que está diretamente relacionado ao projeto enunciativo do sujeito, que estabelecerá as fronteiras do seu enunciado, a partir do que queira dizer ou provocar nos interlocutores.

Por essa razão, as situações concretas de enunciação e o tema, o objeto de sentido, não podem ser pensados como elementos à parte do projeto enunciativo do locutor, mas sim como partes indissociáveis de uma mesma composição.

O evento discursivo estético, além de transfigurar o mundo, como faz todo discurso, o transfigura nos termos de um 'protocolo' que é a obra estética (seja prosaica ou estética), um protocolo que tem suas regras específicas: partindo do conteúdo, do material e da forma, a obra estética tem seu ponto alto na forma do conteúdo que apresenta o conteúdo (o mundo humano transfigurado) em termos de uma dada concepção arquitetônica (a forma do objeto estético) que recorre a uma dada forma composicional (a forma do objeto exterior) e ao material verbal. (SOBRAL, 2009, p. 112 e 113)

Assim, o discurso estético, como exposto anteriormente, não apenas recria a realidade, mas o faz dentro da obra estética, que possui regras específicas as quais garantem que o conteúdo temático do discurso estético seja apresentado pela própria forma composicional do texto. Podemos dizer, nesse caso, que o gênero do discurso é relevante na definição de como se produz essa relação entre vida e arte.

Além das relações entre estilo e gênero do discurso na composição da obra, é preciso destacar que, de acordo com Bakhtin, o ato estético é constituído por duas consciências: a do autor-herói e a do leitor. E esta relação é tão relevante porque todo o discurso da obra, seja ela estética ou não, será arquitetado em torno disso. Dessa forma, o autor precisa assumir posições conforme o grau de proximidade e compreensão que possui do lugar do outro.

Assim, na variedade de relações com o outro está a própria chave da constituição do 'tom' e do 'fio' dos discursos, em seus vários planos – estético, ético, cognitivo, religioso – pelo autor, o que leva igualmente em conta as esferas de atividade em que são possíveis e aceitáveis um dado 'tom' e dado 'fio'. Assim, ser autor é assumir, de modo permanentemente negociado, posições que implicam diferentes modalidades de organização dos textos, a partir da relação do autor com o herói, ou tópico, e com o ouvinte. (SOBRAL, 2009, p. 63)

Por isso, segundo Bakhtin (2003, p.177), o sujeito da obra concentra-se no conteúdo, usa-o, “enforma-o”, para tal feito, utiliza-se de um determinado material,

submetendo-o ao seu “desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva”.

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. (...) O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal, (...) deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. De fato, o artista trabalha a língua, mas não como língua: como língua ele a supera, pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade linguística, mas apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística. (BAKHTIN, 2003, p. 177)

Todo discurso, para o Círculo, é composto por um conteúdo, um material e uma forma, com os quais o autor da obra artística trabalha (esse trabalho, no entanto, também se encontra no acabamento que se dá aos enunciados nas outras esferas, prosaicas). Sendo assim, os atos humanos são o conteúdo, o modo de dizer representa a forma, e a linguagem, o material.

Contudo, quando o Círculo refere-se à forma, na verdade, seriam duas: a primeira é a forma composicional, ou seja, é a materialidade do texto; já a segunda é a forma arquitetônica e, portanto, a superfície discursiva, a “organização do conteúdo, expresso por meio da matéria verbal, em termos das relações entre o autor, o tópico e o ouvinte”. (SOBRAL, 2009, p. 68)

Na obra artística, a forma composicional constrói o objeto externo, e a arquitetônica, o objeto estético. No entanto, não há como se dissociar uma da outra, visto que a organização arquitetônica precisa necessariamente de um material no qual possa moldar seu conteúdo.

Como a forma composicional refere-se mais às estruturas textuais e a forma arquitetônica “ao projeto enunciativo do autor”, a atividade do sujeito recai principalmente sobre a última. Daí, dizer-se que a forma composicional é determinada pela forma arquitetônica e não o contrário.

As relações enunciativas têm ligação direta com o ato estético, pois ao assumir diversas formas, ele se mostra dialógico porque se compõe das relações estabelecidas entre o autor e os grupos sociais que o influenciam, representado pela imagem social do ouvinte. Como afirma Sobral (2010, p. 76), “as relações

enunciativas são a base também do discurso estético”, visto que toda a construção do texto pressupõe um endereçamento do autor para o leitor.

1.6 SUPORTE

Todo enunciado tem através da materialidade do suporte sua forma de configurar seus sentidos e valores. Em outras palavras, suporte é o objeto no qual os textos estão inseridos, cuja materialidade permite que o enunciado seja lido, interpretado, compreendido em seus sentidos.

De acordo com Chartier (1991, p. 182), é importante considerar o suporte como instrumento participante na construção da significação, uma vez que, segundo esse autor, “é preciso lembrar que não há texto fora do suporte que lhe permite ser lido (ou ouvido) e que não há compreensão de um escrito, qualquer que seja, que não dependa das formas pelas quais atinge o leitor”.

O suporte do enunciado concreto tem relação com os sentidos e valores que serão transmitidos para o leitor/ouvinte. Nesse sentido, o suporte escolhido pelo sujeito discursivo influencia e determina como os sentidos serão entendidos pelo outro nas relações discursivas, determina os modos de leitura dos enunciados.

A textualização, que são os recursos utilizados pelo autor para a produção dos textos, e a composição, que são os recursos utilizados para a colocação do texto no suporte, são os elementos constitutivos da forma do suporte. Essas ferramentas possibilitam ao autor instaurar mecanismos de leitura e de produção de sentidos ao seu enunciado concreto.

Percebe-se que a escolha do suporte e a circulação do discurso por meio dele também implicam em significação e produção de sentidos, uma vez que, como afirma Barzotto,

(...) para considerar a forma do portador de texto como partícipe na construção de sua significação é preciso romper com os limites que enformam o próprio texto, dado que uma leitura a eles condicionada pode deixar de tomar em consideração sentidos que podem ser suscitados em um texto, justamente porque a forma do veículo imprime-lhe uma tensão tal que contribui para que alguns sentidos sejam forjados e outros negligenciados. E é preciso romper com os limites do próprio texto, tomado em sua unidade, repita-se, porque a disposição com que ele aparece no veículo faz com que sentidos ancorados em outras formas textuais presentes no mesmo veículo exerçam influência sobre

aqueles sobre o qual recai, num momento dado, a atenção do leitor.
(BARZOTTO,1998, p. 49)

Essa questão é relevante porque demonstra que a escolha do suporte reflete como os signos verbais e sincréticos podem vir dispostos no texto, influenciando ou não leitor nos modos de leitura que fará desses signos. Nas três entrevistas analisadas, por exemplo, há um entrelaçamento entre o que se enuncia na capa, na carta do editor e na entrevista pingue-pongue. No caso, há um direcionamento temático que é proporcionado pelo suporte revista impressa, que permite esse ir e vir do leitor na sua atividade de leitura.

1.7 O ETHOS E A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM NA ENTREVISTA PINGUE-PONGUE

Quando da discussão sobre a importância de se considerar o estilo na abordagem dos gêneros do discurso, destacamos a proximidade entre *ethos* e estilo (DISCINI, 2010). Assumimos, nesta pesquisa, essa proximidade e, neste item, discorreremos sobre o conceito de *ethos*, que entendemos ser produtivo na análise de nosso corpus. Nas entrevistas analisadas, chama atenção a forma como se diz (*ethos* discursivo) para construir uma identidade de si e produzir um acabamento no enunciado-entrevista. Neste item, esboçamos os conceitos de face e *ethos* e discorreremos sobre o porquê de o sujeito procurar, ao se expor, criar uma imagem positiva de si.

A face, de acordo com Amossy (2005), é a imagem pública que cada indivíduo tem e reclama para si e por isso mesmo quer preservar em um processo interativo. Desse modo, a autoimagem que o sujeito poderá produzir ao seu interlocutor, durante o seu discurso, pode se mostrar tanto negativa (anseio por liberdade de ação e por domínio do próprio território) quanto positiva (anseio por ser aceito pelos outros e desejo de que estes compartilhem as mesmas expectativas), dependendo das escolhas linguísticas, paralinguísticas e, até mesmo, estéticas, que faça.

Segundo Amossy (2005, p. 9), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. O locutor concretiza em sua fala, conscientemente ou não, uma apresentação de si, não sendo necessário, portanto, que explicita seus atos, visto que “seu estilo, suas competências linguísticas e

enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa”.

A construção de uma imagem de si mesmo pelo sujeito, durante o enunciado, visando a criar um efeito positivo em seu destinatário corresponde ao que a retórica aristotélica chama de *ethos*. Os antigos gregos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório. Lembrando os componentes da antiga retórica, Roland Barthes define o *ethos* como

(...) os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito [...]. O autor retoma assim as ideias de Aristóteles, que afirmava em sua Retórica: ‘É [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão’. (BARTHES, APUD: AMOSSY, 2005, p. 10)

Nessa perspectiva, *ethos* é entendido como o valor que o enunciador atribui a si mesmo pela forma como desenvolve e apresenta sua enunciação, o que ele constrói pela escolha das palavras, pelo estilo “correto e elegante”, pela própria fluência do enunciado. Suas qualidades não são ditas explicitamente, mas implicitamente, pelo modo como se exprime, pelo tom que dá a seu discurso.

Explica Maingueneau (2005, p. 70) que “o *ethos* se desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no do ‘dito’. Sua eficácia decorre do fato de que envolve de alguma forma a enunciação sem ser explicitado no enunciado”.

O sujeito, durante a interação em que é o principal enunciador (como no caso de palestras, entrevistas, aulas), encontra-se em posição vulnerável, visto que ao manifestar-se expõe publicamente sua autoimagem (face) e, ao fazê-lo, corre, portanto, o risco de apresentar uma imagem negativa ao invés de pôr em evidência o que quer realmente mostrar. Por esse motivo, o enunciador adota estratégias que lhe permitam controlar a construção do seu *ethos*.

De fato, a imagem do enunciador é criada durante a produção de seu discurso pelas escolhas realizadas por ele, porque, como afirma Eggs (APUD: AMOSSY, 2005, p. 31), toda maneira de se expressar é resultante “de uma escolha entre várias possibilidades linguísticas e estilísticas”, portanto, o *ethos* está fortemente relacionado ao exercício da palavra e não ao ser real.

É importante ressaltar que o conceito de *ethos* deve ser compreendido aqui como a imagem do sujeito que se coloca na enunciação, mostrando-se por meio do seu discurso, e não como o sujeito real; portanto, um *ethos* discursivo, que se solta do próprio discurso e constrói-se no momento em que o sujeito toma a palavra para si, como explica Maingueneau (1997).

No caso deste trabalho, também é preciso destacar que, a credibilidade e a persuasão são de fundamental importância durante a entrevista, já que para alcançá-las o sujeito (o entrevistador e o entrevistado) deve mostrar em seu discurso um *ethos discursivo* positivo dentro dos valores dos grupos sociais aos quais pertence. Esses aspectos nas relações entre entrevistado-entrevistador, e suas relações com o *ethos* e estilo, são desenvolvidos na análise dos dados.

2. A ENTREVISTA PINGUE-PONGUE NA REVISTA *BRAVO!*

No capítulo anterior houve a preocupação em mostrar como as relações dialógicas são constituídas no processo de enunciação, assim como os valores ideológicos e o acabamento estético são importantes para a produção de sentido e significado na relação eu-outro.

Já, nesta seção, tentaremos mostrar como se configura o gênero entrevista pingue-pongue e as especificidades que ele pode apresentar quando encontrado na esfera da cultura no suporte revista.

Para isso, este capítulo está centrado em três relevantes discussões - o gênero entrevista pingue-pongue, o discurso jornalístico da revista *Bravo!* e a análise das entrevistas selecionadas.

2.1 A ENTREVISTA PINGUE-PONGUE

Todo enunciado espera uma resposta e é, ao mesmo tempo, uma resposta ao enunciado do outro e, segundo Bakhtin, para isso, faz uso de instrumentos que possibilitam esse diálogo. Assim, a obra “predetermina posições responsivas do outro” (BAKHTIN, 2003, p. 298) nas relações discursivas em uma determinada esfera sociocultural.

A obra, assim como réplica do diálogo, visa a resposta do outro, uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre emulos e continuadores, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 298)

Desse modo, quando manifesto na modalidade oral da língua, a entrevista apresenta uma situação comunicativa direta, em que a interação ocorre face a face, podendo ser definida como, segundo Sá (2009, p. 3), “uma técnica eficiente na obtenção de respostas pré-pautadas por um questionário” e sua função principal é a de recolher fatos, informar ou motivar o público.

A entrevista é uma atividade interativa que tem por objetivo a informação e procura dar vazão às relações sociais, além de possibilitar entre o entrevistador, o entrevistado e o público uma troca de informações, de experiências e de juízos de valor.

Segundo Marcuschi (1983, p. 16), é possível distinguir em uma interação dois tipos de diálogos: o simétrico, em que todos os participantes possuem o mesmo direito à “autoescolha da palavra”, e o assimétrico, no qual “um dos participantes tem o direito de iniciar, orientar, dirigir e concluir a interação e exercer pressão sobre os demais”.

Neste último, se considerássemos a proposta de Marcuschi, encaixar-se-ia o gênero do discurso entrevista, como explica Sá:

A entrevista define-se por apresentar uma interação assimétrica (...) dado que os papéis dos interlocutores (entrevistador e entrevistado) são distintos. Ao entrevistador cabe escolher o tópico discursivo e a direção da conversação: quando ou como interromper ou terminar (isto fica bem claro na entrevista jornalística), a distribuição dos turnos, o caráter contratual ou polêmico, entre outros. Por sua vez, o entrevistado pode conservar o turno por mais tempo, pois é a ele que se quer ouvir. (SÁ, 2009, p. 2)

No entanto, entendemos que essa distinção simétrico *versus* assimétrico redutora, tendo em vista que, na perspectiva dos estudos bakhtinianos, não é possível pensar discursos simétricos, fora das relações de poder.

Outro aspecto a se destacar é que este gênero, por essa característica de alternância de enunciados, como se houvesse um embate, mostra-se bastante singular em sua composição por envolver em suas práticas o que é dito ou presumido tanto pelo entrevistado quanto pelo entrevistador.

Outra especificidade marcante é o peso que a “valoração axiológica” tem neste gênero porque é ela quem comanda a entrevista pingue-pongue. Como afirma Silva,

(...) é a valoração axiológica que a faz “movimentar” na edição. Ao envolver o tema do gênero (o entrevistado e seu discurso), o horizonte valorativo, de certo modo, define: o espaço (seção) em que a entrevista deve estar “ancorada”; as perguntas e respostas que devem, de fato, ser publicadas; a extensão textual das entrevistas a serem publicadas, enfim, confere o “tom” apreciativo ao entrevistado e a seu discurso. (SILVA, 2007, p. 3)

É essa valoração axiológica – elemento essencial para a composição do signo ideológico - que torna a entrevista pingue-pongue um gênero bastante peculiar porque nele estes índices da valoração axiológica estão presentes não apenas nos

temas e assuntos tratados, mas também no diálogo com os outros gêneros que vão constituindo a entrevista e definindo o acabamento estético.

2.1.1 O gênero entrevista pingue-pongue

A entrevista pingue-pongue escrita e impressa, como as analisadas neste trabalho, é um discurso retextualizado, uma reenunciação da interação face a face ocorrida entre o entrevistador e o entrevistado. O primeiro precisa, conforme Silva (2007), realizar um enquadramento da sua fala e da do entrevistado, sendo, portanto, um discurso citado, não se tratando da mesma interação ocorrida anteriormente.

Desse modo, neste tipo de gênero, ambos - entrevistador e entrevistado – possuem a função de convencer o público, desempenhando, portanto, de acordo com Sá (2009), “um duplo papel na interação: são cúmplices, no que diz respeito à comunicação, e oponentes, quanto à conquista desse mesmo público”.

Apesar dessa cumplicidade, o entrevistador acaba por ocupar uma posição privilegiada porque é ele quem irá interpretar, organizar e reescrever a entrevista oral para a sua publicação, realizando uma ressignificação do discurso do entrevistado.

Nesse sentido, a entrevista jornalística escrita é uma resposta, uma *contrapalavra* do entrevistador ao discurso do entrevistado, e nesse sentido ela apresenta uma perspectiva daquele sobre este. É um discurso que, pela forma de composição e pela relação institucionalizada entre entrevistador e entrevistado – veja-se que o jornalista é um sujeito autorizado pelo sistema de apropriação do discurso a realizar a prática da entrevista e a organizar o todo verbal para publicação –, constitui-se ressignificando o discurso do entrevistado. Assim, esse gênero explicita diferentes vozes sociais, pondo em cena uma face do interdiscurso, e é uma prática discursiva que mantém o poder do discurso do jornalista no social. (MENDONÇA, 2008)

O diálogo explícito que se estabelece entre os dois sujeitos participantes da entrevista é fator essencial para que o sentido do enunciado seja construído, sendo a entrevista pingue-pongue espaço privilegiado de explicitação dos conflitos ideológicos presentes nas relações entre determinados grupos sociais.

Outro fator que irá também influenciar no dizer do autor, segundo Cavalcanti (2006), é o lugar ocupado pelo sujeito discursivo (no caso, o entrevistador) e destinatário desse discurso na estrutura social, uma vez que essas posições na sociedade constituem o dizer e determinam as estratégias discursivas desses personagens, ou seja, “se o sujeito fala a partir do lugar de patrão, suas palavras significam de maneira diferente do que se falasse do lugar de empregado”. Existe, portanto, um jogo de forças que media essas interações entre o sujeito e o outro, e são esses lugares determinados dentro do discurso que proporcionariam a legitimação desse dizer.

Outra peculiaridade da entrevista pingue-pongue é o fato de sua ocorrência ser menor dentro de um jornal ou revista do que outros gêneros, inclusive na esfera da cultura (no caso da *Bravo!*, por exemplo, das doze edições veiculadas em 2012 apenas quatro possuem o gênero entrevista pingue-pongue em sua manifestação escrita e completa). Assim, apesar de esse gênero ser valorizado dentro do próprio jornalismo, ele é diluído em outros gêneros jornalísticos (como reportagens e notícias, os quais se produzem a partir de entrevistas); no entanto, um índice de que é valorizado é que se torna muitas vezes a manchete da capa. Veja-se o caso da *Revista Língua Portuguesa* (editora Segmento, São Paulo), estudada por Mendonça (2008).

Como já exposto, a entrevista é considerada dentro do jornalismo uma forma de destaque e seu uso tem elevada relevância seja no jornal diário quanto em revistas.

Por essa razão, considera-se que o discurso jornalístico, principalmente quando pensamos na entrevista pingue-pongue, seja um embate, uma arena, onde jornalista e entrevistado alternam seus dizeres como se estivessem em um enfrentamento para conquistar a empatia do leitor.

Daí a posição ocupada pelo jornalista-entrevistador ser tão importante para o gênero entrevista pingue-pongue, na medida em que a escolha desse sujeito não pode ser aleatória, mas carregada de valores simbólicos e determinada por um “status social”, que ajuda a compor o imaginário social. Como afirma Cavalcanti (2006, p. 42), “essas representações imaginárias não ‘caem do céu’ mas resultam de tudo o que foi dito e ouvido, os saberes que circulam em nossa formação social”.

Em outras palavras, como o entrevistador é quem irá enquadrar o discurso do entrevistado, ele o faz a partir dos valores sociais que carrega, sendo apenas possível vislumbrar indícios dos participantes da interação face a face.

2.1.2 A identidade do sujeito jornalista

Como explicado no primeiro capítulo sobre as relações dialógicas, para Bakhtin (2003), o sujeito é pensado como constituído na relação com o outro. Ele só existe enquanto sujeito discursivo a partir e pelo olhar do outro.

Por isso, falar em identidade é falar de heterogeneidade/diferença e a concepção de diálogo explica bem essa questão ao apontar que o discurso provém de outros e carrega os valores sociais do grupo.

A identidade do sujeito, segundo Cavalcanti (2006), é constituída pelos valores que circulam na comunidade, pelos traços atribuídos a ele por seu grupo social e pelos quais ele assume para si. Dessa maneira, podemos dizer que a identidade é formada por representações sociais e imaginárias que foram construídas a partir do que foi dito e ouvido durante a composição social dos grupos. São essas representações que permitem que o sujeito assuma seu papel na comunidade.

Primeiramente, precisamos esclarecer que pensar na identidade do sujeito jornalista não é o mesmo que pensar o jornalista, o indivíduo, uma vez que, como explicado, aquele é constituído por meio das representações e sentidos produzidos pela comunidade na qual está inserido, ou melhor, ele tem uma posição e papel definidos pelo grupo no discurso jornalístico.

Cavalcanti, ao refletir sobre a identidade do sujeito jornalista, diz que:

(...) os sentidos atribuídos ao sujeito jornalista, aqueles que se impõem como hegemônicos, são: poucas regras (ou ausência delas), habilidade com a escrita, liberdade de criação, autonomia – traços que aproximam o jornalismo da arte. É no interior dessa representação que o sujeito jornalista constrói sua identidade. (CAVALCANTI, 2006, p. 46)

Além desses sentidos atribuídos, Cavalcanti (2007) também afirma que o discurso jornalístico e sua prática reclamam para si as seguintes características: a

combatividade⁵ e a objetividade, marcas tão repetidas e defendidas pelo grupo social que já se cristalizaram no imaginário coletivo.

Por esses atributos, a identidade do sujeito jornalista torna-se bastante singular, no sentido de que exerceria um importante papel social – “distribuir o saber, dar ao outro a leitura do mundo (Cavalcanti, 2007, p. 73)”.

2.2 O DISCURSO JORNALÍSTICO DA REVISTA BRAVO!

O objeto de estudo desta pesquisa é a entrevista pingue-pongue na revista *Bravo!*. A escolha desse suporte ocorreu porque o jornalismo de revista, diferentemente do jornalismo diário, cujo enfoque é o fato noticioso, conforme explica Silva (2007), tem por especificidade o comentário aprofundado dos fatos e uma linguagem mais literária.

Como nos interessa investigar neste trabalho as relações enunciativas que se constroem entre os sujeitos discursivos – entrevistador/revista *Bravo!*, entrevistado e leitor -, torna-se, portanto, importante apresentar de que lugar discursivo e valorativo eles vêm.

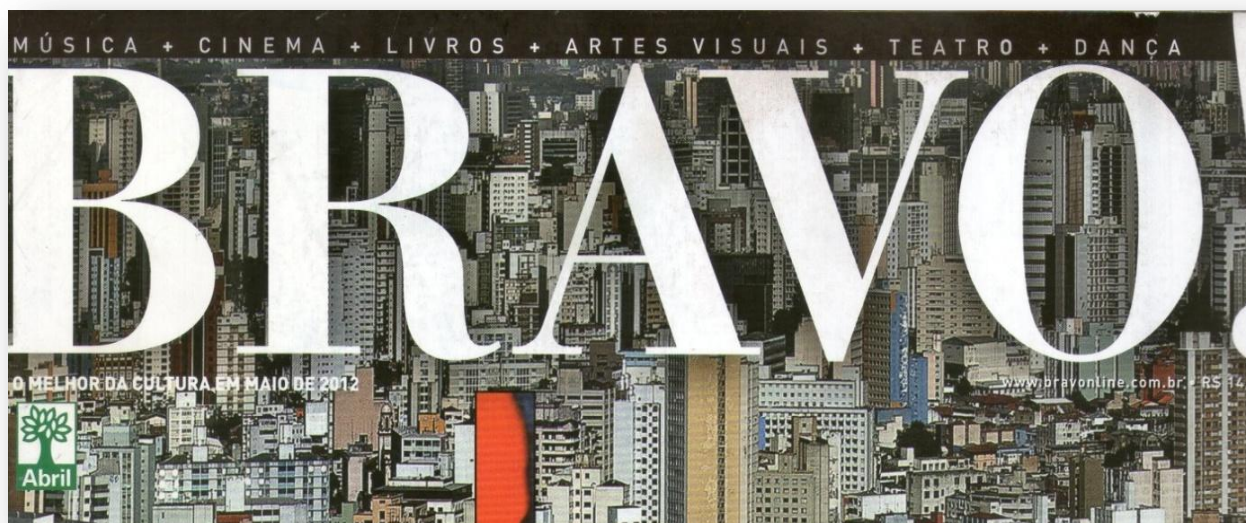
A revista *Bravo!*, publicação de periodicidade mensal da Editora Abril, foi criada em 1997 e teve suas atividades encerradas em julho de 2013.

O periódico tratava em suas páginas dos diversos campos das atividades culturais do país: artes plásticas, como pintura, escultura, fotografia; cinema; música; teatro; dança; e literatura, entre outras manifestações artísticas.

Desde o seu início, a revista assumiu o compromisso, tanto pela via impressa – capa (*figura 1*) – quanto, posteriormente, nas edições *on-line*, de ser a publicação que apresentaria ao leitor “o melhor da Cultura” nacional no mês vigente da circulação.

⁵ Ao tratar dessa característica, Cavalcanti aborda a questão do quarto poder que a imprensa tem sobre si e por essa razão o jornalista assumiria, segundo a autora, o papel de investigador, aquele que vai atrás da verdade, que está sempre atento ao que acontece ao seu redor e tem a obrigação de fazer justiça.

Fig. 1



A publicação possuía uma tiragem mensal de 33.195 revistas, sendo que seu maior nicho eram as vendas por assinatura, que abarcavam 50% desse montante. O seu preço, R\$ 14,90, superior ao de muitas outras revistas, se justificava, de acordo com a editora, pela qualidade do material e de seu acabamento artístico.

Já o público-alvo da revista era composto, conforme os gráficos a seguir demonstram, majoritariamente pela classe B (*gráfico 1*) da região Sudeste (*gráfico 2*).

Gráfico 1

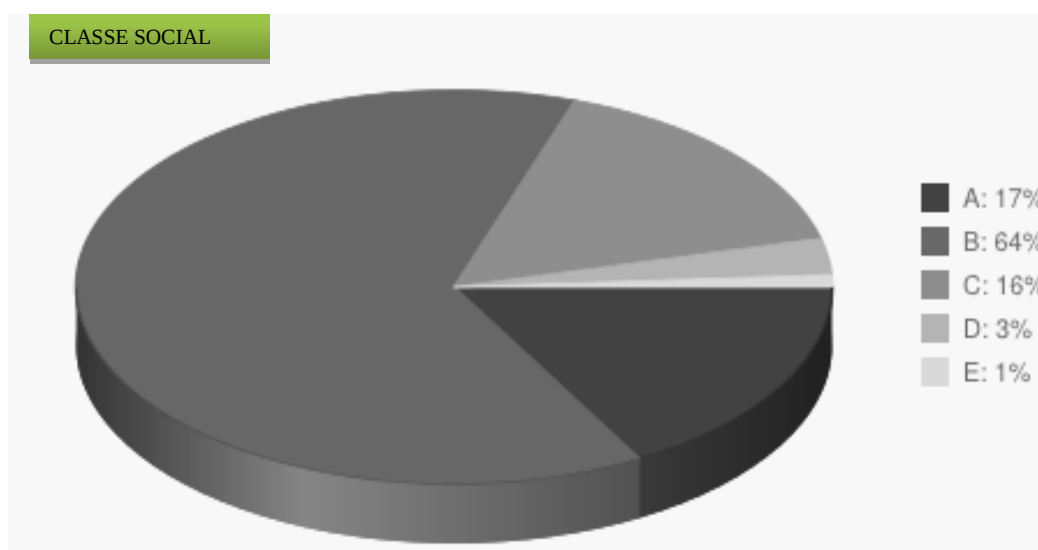
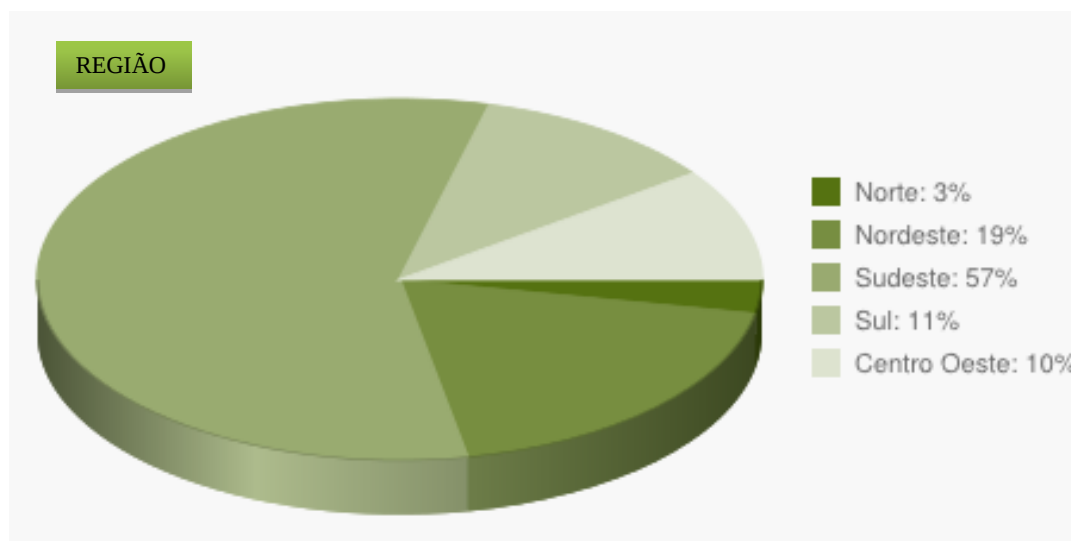


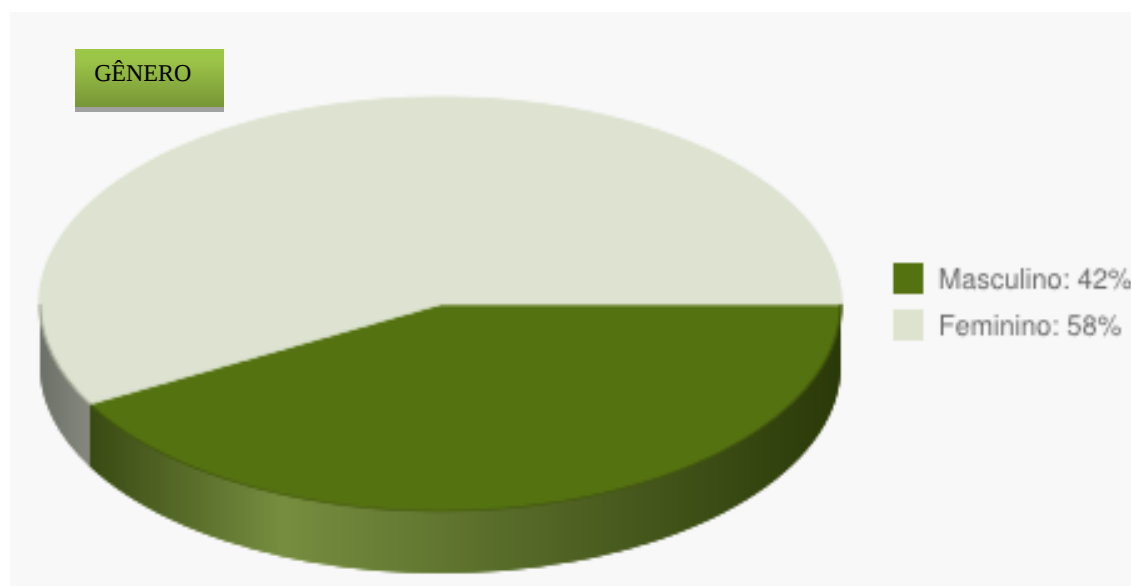
Gráfico 2



De acordo com o Centro de Políticas Sociais da FGV, a classe B hoje é composta pela parcela da população cuja renda per capita está entre R\$ 7.475,00 e R\$ 9.745,00, sendo responsável por quase 47% do consumo total do país. Além disso, este grupo ao comprar um produto preocupa-se com o valor agregado e a qualidade que é oferecida.

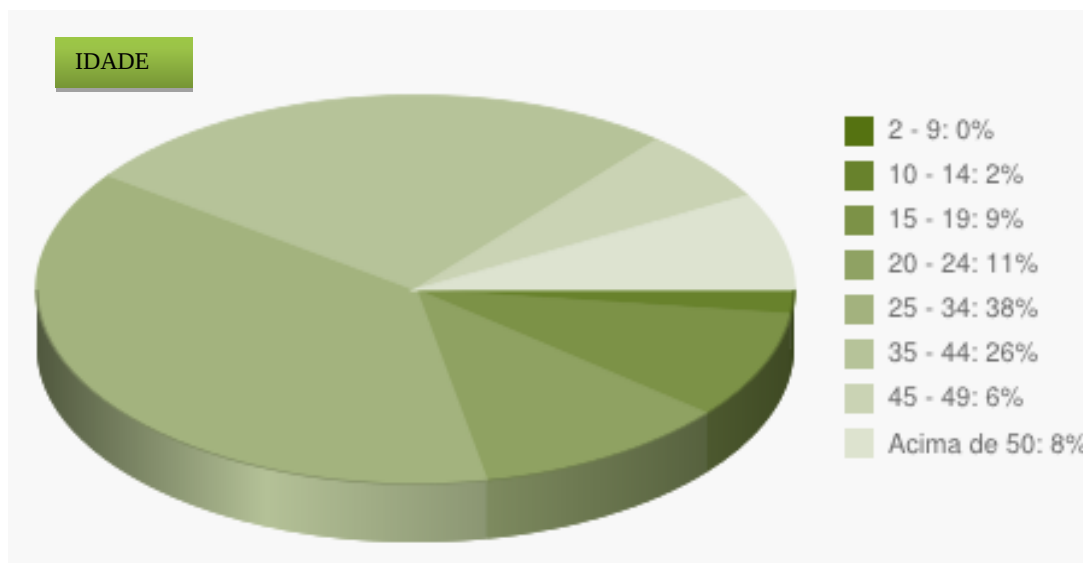
Já com relação ao gênero (*gráfico 3*) é relevante a predominância do público feminino sobre o masculino, o que influencia fortemente no direcionamento que a revista precisa dar tanto ao seu conteúdo quanto ao seu acabamento estético.

Gráfico 3



A idade média do leitor da revista variava entre os 25 e 34 anos (38%), porém não se pode descartar o grupo entre 35 e 44 anos por ser também relevante, com 26%, conforme se pode observar no gráfico abaixo (*gráfico 4*). Essa faixa etária, no Brasil, é a que mais consome tecnologia e, segundo pesquisa⁶ realizada pela Fenapro, a que mais lê jornais e revistas comparada as outras idades.

Gráfico 4



Esses dados são importantes porque definem a quem tanto entrevistador quanto entrevistado estarão dirigindo o seu olhar na construção do seu enunciado.

Como exposto anteriormente, o gênero entrevista pingue-pongue caracteriza-se, principalmente, pela interação assimétrica uma vez que as posições ocupadas no discurso entre entrevistador e entrevistado são distintas.

O primeiro desempenha um papel já balizado no imaginário social e, por essa razão, precisa passar a imagem de alguém sério e preparado para ocupar essa posição.

Portanto, a escolha do sujeito da entrevista não pode ser aleatória, mas deveria ser feita por alguém que saberia escolher o tópico discursivo e dar o direcionamento temático. Por essa razão, as entrevistas veiculadas pelo periódico tiveram a assinatura do seu redator-chefe, por seu discurso ser de autoridade pela posição que ocupa dentro do grupo social.

⁶ Pesquisa realizada pela Federação Nacional das Agências de Propaganda – Fenapro - para o Governo Federal intitulada “Hábitos de Informação e Formação de Opinião da População Brasileira”, publicada em 2010.

A função do entrevistador torna-se ainda mais simbólica quando pensamos na proposta editorial da revista *Bravo!*:

BRAVO! é seu ingresso para o mundo da cultura. Uma revista abrangente, que atende um público cada vez mais qualificado.

Todos os meses, BRAVO! destaca o que há de melhor na agenda cultural brasileira, seja no teatro e na dança, seja na literatura, no cinema, nas artes visuais e na música. É uma revista vibrante e acessível, que procura tirar da arte e da cultura o rótulo de inatingíveis ou elitistas. Com linguagem leve e agradável, oferece aos leitores um mix de reportagens, entrevistas, críticas e pequenos ensaios. Em cada edição, apresenta uma gama variada de assuntos, aponta tendências, analisa, opina e estimula o debate de ideias. Fórmula que a transformou na principal publicação do gênero no país.

Redator-chefe
BRAVO!

No ano de 2012, das doze edições da *Bravo!*, dez trouxeram como matéria principal personalidades expoentes da cultura do cenário nacional e internacional, passando pela Literatura, Cinema, Música, Antropologia, entre outros, tais como Nelson Rodrigues (janeiro), Fernando Henrique Cardoso (fevereiro), Selton Mello (março), Antônio Fagundes (abril), Ingrid Bergman (maio), Drummond (junho), Tom Zé (julho), Marisa Monte (setembro), Clarice Lispector (novembro) e Gilberto Gil (dezembro). Dessas, apenas as revistas veiculadas em fevereiro, setembro e dezembro possuem entrevistas pingue-pongues feitas com (ou sobre) brasileiros. São essas matérias que selecionamos para análise: uma entrevista com Fernando Henrique Cardoso, sobre a vida e obra de sua falecida esposa, Ruth Cardoso; uma com Marisa Monte; e outra com Gilberto Gil, que fala sobre Luiz Gonzaga.





/







2.3 COTEJANDO AS ENTREVISTAS PINGUE-PONGUES

A nossa pesquisa, como já exposto no capítulo 1, tem por fundamentação teórica os estudos feitos por Bakhtin e o Círculo e seus argumentadores. Desse modo, optamos por seguir procedimentos metodológicos propostos por Geraldi (2012) e seus colaboradores, cujas reflexões centram-se na concepção bakhtiana sobre a linguagem. Para Geraldi, é possível, dentro das complexidades que o estudo da linguagem oferece, adotar procedimentos metodológicos, e, com isso, estabelecer regras e princípios particulares a serem seguidos pelo pesquisador para desenvolver seu estudo.

A metodologia, portanto, serve como uma aliada no processo de análise dos dados porque, ao traçá-la e acompanhá-la, é capaz de proporcionar “descobertas surpreendentes”. Como afirma Geraldi (2012, p. 24) “dispor de um método é ter corrimãos definindo a caminhada para descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido”.

Tendo em vista os objetivos do nosso trabalho, como apresenta Geraldi no estudo citado, procuramos cotejar os textos, em busca de suas singularidades. Assim, procuramos observar no corpus as relações discursivas e as especificidades do gênero entrevista pingue-pongue na esfera do jornalismo cultural.

O corpus é composto por entrevistas pingue-pongues veiculadas entre janeiro e dezembro de 2012 na revista *Bravo!*. Para a dissertação, dentre as 13 edições, foram cotejadas as entrevistas realizadas com personalidades nacionais, no caso, as edições de fevereiro, setembro e dezembro, cujas figuras centrais foram, respectivamente, Fernando Henrique Cardoso, enfocando a Literatura, Marisa Monte e Gilberto Gil, abordando a Música.

A escolha limitou-se a essas três entrevistas porque as outras edições daquele ano não se encaixaram nos critérios que estabelecemos como relevantes para a composição do corpus: a) ser entrevista pingue-pongue, e b) apresentar personalidades brasileiras. Esse último critério justifica-se pelo fato de que, em seu editorial, a revista assume focar personalidades e eventos da agenda cultural brasileira.

Como o intuito é tentar refletir sobre o enunciado no gênero entrevista pingue-pongue na esfera da Cultura, elencamos durante a análise as seguintes situações,

que ajudariam a compor as relações enunciativas e que ressignificam e materializam os valores desses sujeitos discursivos:

- a) o diálogo dentro do próprio gênero;
- b) o diálogo entre gêneros dentro de um mesmo suporte (no caso, a revista);
- c) o diálogo entre este gênero e outros no exterior do veículo.

Serão considerados para a construção das relações enunciativas não apenas o conteúdo temático e o estilo verbal, mas, principalmente, a sua construção composicional, porque, como afirma Bakhtin (2003, p. 280), “estes três elementos (conteúdo, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação”.

Feitas essas considerações, vejamos como essas relações podem ser observadas na entrevista.

2.3.1 Edição de fevereiro de 2012

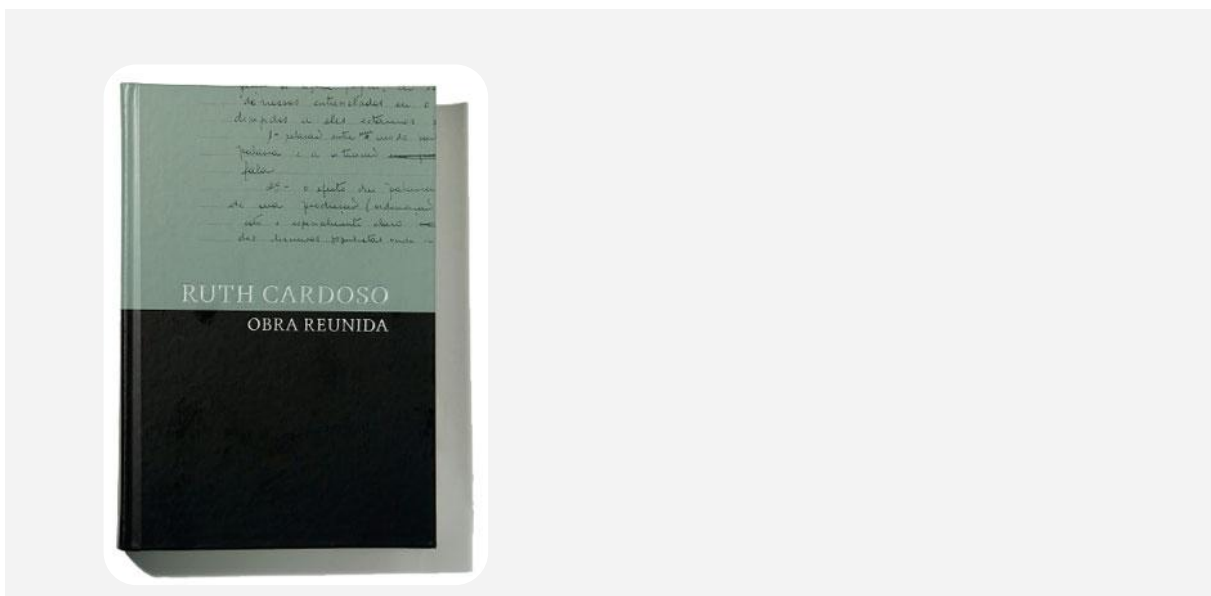
Na edição de fevereiro da *Bravo!*, a revista trouxe como entrevistado o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso para comentar a então recente publicação do livro “Ensaio”, de sua esposa Ruth Cardoso, falecida em 2008.

Ruth Vilaça Correia de Leite Cardoso foi uma reconhecida antropóloga e professora universitária, atuando em várias instituições, tais como USP, Faculdade Latino-americana de Ciências Sociais (Flacso/Unesco), a Universidade do Chile, a *Maison des Sciences de L'Homme* em Paris, a Universidade de Berkeley e a Universidade de Colúmbia.

Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, como primeira-dama do Brasil, criou e presidiu o programa Comunidade Solidária,⁶ de combate à exclusão social e à pobreza, e em 2000, criou a organização não governamental Comunitas, na qual atuou até sua morte.

Publicado pela editora Mameluco, o livro “Obra Reunida” (*figura 2*) traz, nas suas 568 páginas, ensaios produzidos pela ex-primeira-dama em quase cinco décadas de trabalho intelectual – 1959 a 2004.

Fig. 2



São 43 textos, ao todo, que revelam como suas ideias inovadoras sobre Estado e sociedade se construíram ao longo dos anos. Nessa publicação, fazem parte os artigos que ela publicou em vida (três deles originalmente em línguas estrangeiras), além de um texto inédito tirado de seus arquivos. Entretanto, não constam os artigos e entrevistas ligados diretamente ao trabalho de Ruth Cardoso no Comunidade Solidária, nem sua tese sobre a imigração japonesa em São Paulo, que compõe um livro independente.

Diferentemente das outras duas edições que analisaremos a seguir, a entrevista pingue-pongue da edição de fevereiro⁷ chamou-nos atenção pelo recorte claro que faz tanto na capa quanto na manchete do que irá abordar: “o legado intelectual”, “a atuação como primeira-dama” e “a vida doméstica”. Esse acabamento deixaria claro o direcionamento temático que será dado à matéria: a problemática de ser mulher no Brasil. O entrevistador usa e enforma as separações dos campos de atuação de Ruth Cardoso apresentando-as com destaque como se a própria antropóloga fizesse essa distinção.

A partir dessa forma composicional – a materialidade do texto –, o entrevistador vai assumindo seu posicionamento pelas escolhas de estilo feitas e as relações dialógicas são estabelecidas pela memória, mas sob a perspectiva do olhar do outro. Como pode se observar na capa:

⁷ Sabemos que há várias leituras possíveis de um mesmo texto, no entanto, este direcionamento foi o que nos chamou mais atenção durante a análise da entrevista em questão.

Fig. 3



A opção pelo posicionamento do entrevistado em relação à foto de Ruth Cardoso – atrás – não desvaloriza sua imagem. Apesar de Fernando Henrique Cardoso ser apenas um transmissor das histórias, visto que a vida dela é que será contada, a imagem dele é muito importante no cenário nacional e internacional e traz consigo um discurso de autoridade respeitado e consagrado, portanto não podendo ser deixado de lado, como um mero expectador (“O ex-presidente FHC fala sobre o legado acadêmico, a atuação política e a vida doméstica da antropóloga.”).

Por essa razão, entende-se o realce dado a sua imagem – colorida – enquanto a antropóloga é representada por uma foto e em preto e branco – porque ela situa-se no campo da memória. Ela não fala sobre si na capa, mas é mostrada, também por meio do verbal, nas chamadas: “Ruth se sentia insegura”, “FHC fala sobre Ruth Cardoso”, “A atuação como primeira-dama”.

A seleção dos elementos da capa possibilitaria a construção de uma imagem de veracidade e de intimidade, como algo que era de conhecimento apenas do casal: “exclusivo” e “Ela se sentia intelectualmente insegura”.

Percebe-se, então, a preocupação em apresentar ao leitor a história de Ruth Cardoso, que transitou mais no meio acadêmico e político do que cultural, mas sem menosprezar o conhecimento dos seus interlocutores que majoritariamente pertencem à classe B.

Para isso, o entrevistador se utiliza de um outro gênero – o relato – por meio do qual ele pode dar voz a si mesmo e preservar o seu estatuto enunciativo. E assim ele vai marcando uma nova forma composicional para a entrevista pingue-pongue, com relato inicial mais longo que o comum nesse gênero jornalístico, e dando forma ao acabamento estético:

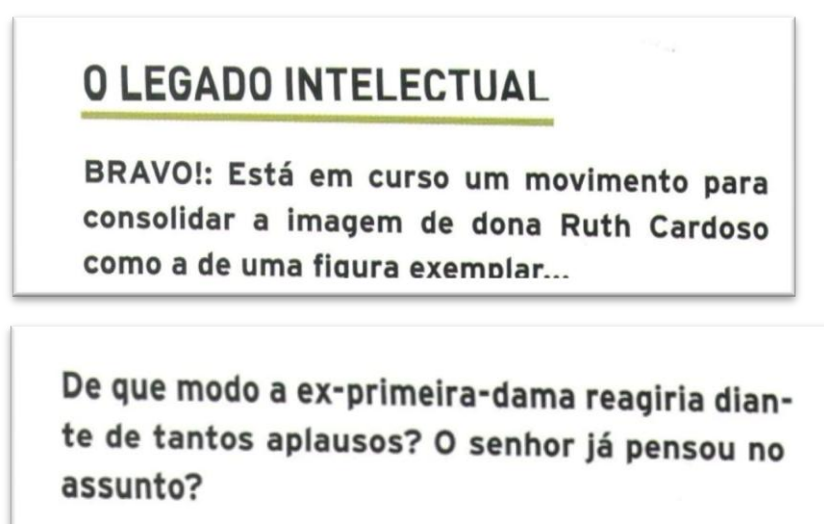
Fig. 4

As cenas ainda se espalham pela internet, em resquícios de telejornais e inúmeras fotografias: na Sala São Paulo, a grandiosa casa paulistana de concertos, o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva se aproximou de um prostrado Fernando Henrique Cardoso, que olhava o corpo inerte da mulher. A antropóloga Ruth Cardoso, de 77 anos, morrera um dia antes. Portadora de doença coronariana, sofreu uma arritmia cardíaca grave e desmaiou na cozinha do apartamento que dividia com o marido. Quando o socorro chegou, já não havia o que fazer. Eram 20h40 de uma terça-feira bastante fria. Na quarta, 25 de junho de 2008, ao longo do velório, Fernando Henrique não se cansava de acariciar a fronte de Ruth e tirou os óculos diversas vezes para enxugar as lágrimas. Mal

Essa posição exotópica, esse olhar de fora lançado sobre o outro, do sujeito discursivo é revelado pela valoração da palavra legado⁸, cujo sentido está ligado à memória. Ela é repetida com ênfase em quatro momentos distintos – capa (“o legado acadêmico”), contracapa (“o legado acadêmico”), abertura da matéria (o legado intelectual”) e em uma pergunta durante a entrevista (“Não há risco de se estar supervalorizando o legado acadêmico de Dona Ruth Cardoso por razões políticas?”).

Assim o entrevistador inicia a primeira parte de seu texto tratando-a como uma herança deixada a todos e é essa escolha que irá marcar o direcionamento temático deste trecho da entrevista. Isso se pode notar pelas duas primeiras perguntas feitas por ele:

Fig. 5



As indagações feitas pelo entrevistador carregam vozes sociais e é neste momento que ele dá forma e conteúdo a elas. Ao questionar o entrevistado se ele “já pensou no assunto” se passa a ter a percepção de um pelo outro e inicia-se o “jogo” da relação do eu e do outro. E é nessa interação que se materializa no enunciado a problemática da mulher brasileira, a questão do feminismo e do machismo.

⁸ O dicionário Michaelis traz como significado para este termo: **1.** Disposição, a título gracioso, por via da qual uma pessoa confia a outra, em testamento, um determinado benefício, de natureza patrimonial; doação "causa-mortis". **2** Parte da herança deixada pelo testador a quem não seja herdeiro por disposição testamentária nem fideicomissário. **L. cultural:** língua, costumes e tradições, que passam de uma a outra geração.

FHC: (...) Padecia de insegurança.

Bravo!: Insegurança? Não dava a menor impressão.

FHC: De fato: os inseguros costumam parecer afirmativos. No fundo, Ruth ignorava o próprio valor. Não possuía uma autoestima muito elevada. (...)

Bravo!: Dona Ruth se sentia insegura em que aspectos?

FHC: Apenas intelectualmente. No papel de mulher, de mãe ou professora, não. (...)

Assim, o direcionamento temático, cujo olhar era voltado para a memória, revela-se ser sobre a questão do feminismo e a imagem que cada um tem de si sobre esse assunto.

Desse modo, tanto o *ethos* do entrevistado quanto do entrevistador vão sendo construídos por meio da valoração axiológica dada por eles no decorrer da entrevista. No decorrer da entrevista pingue-pongue, podemos observar essa preocupação com a imagem que se quer mostrar de si. No caso do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, como as figuras 4 e 5 revelam, o *ethos* vai sendo revelado aos poucos pelas interrupções, por meio dos posicionamentos:

Fig. 6

Insegurança? Não dava a menor impressão.

De fato: os inseguros costumam parecer afirmativos. No fundo, Ruth ignorava o próprio valor. Não possuía uma autoestima muito elevada. A minha sempre se revelou maior. Tanto que, em casa, meus filhos brincam: “Pai, você precisa fazer uma lipoaspiração no ego!” (*risos*) É engraçado... As pessoas me chamam de vaidoso, de ambicioso, de sei lá o quê. Falam que, desde criança, eu queria ocupar a presidência. Bobagem! Pura fantasia! Quando jovem – e mesmo na maturidade –, jamais cogitei me eleger presidente. As coisas foram se desenrolando. Tampouco me considero vaidoso. Ou, pelo menos, não do jeito que o senso comum define a palavra. Tenho vaidade intelectual. Sob outros ângulos, porém, sou mais descuidado do que cuidadoso. Não cultivo vaidade física, pessoal. Nunca liguei além da conta para esse negócio de roupa, de elegância.

Fig. 7

BRAVO!: Está em curso um movimento para consolidar a imagem de dona Ruth Cardoso como a de uma figura exemplar...

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO: *(Interrompendo o repórter)* Sim, mas nenhuma iniciativa partiu da família. As homenagens nasceram de maneira espontânea. São os amigos, os alunos e os colaboradores de Ruth que se atribuem a tarefa de reverenciá-la. Eu e meus filhos não pedimos nada a ninguém.

O autor-entrevistador se revela mais voltado a um pensamento igualitário, uma vez que seu destinatário é composto principalmente por mulheres com alto grau de estudo e que espera ser representado no seu discurso:

Fig. 8

A ex-primeira-dama influenciou o senhor como intelectual?

Fig. 9

O senhor dividia com dona Ruth os problemas do governo?

O olhar lançado sobre o outro – a antropóloga - vai se delineando aos poucos pela escolha do léxico e assim sua existência vai se tornando real, palpável para o leitor. O entrevistador retoma a valorização enquanto profissional, o que se vê na escolha das legendas a seguir:

Fig. 10



Fig. 11



Podemos ressaltar também a utilização recorrente de descrições nominais valorativas, tais como “antropóloga” e “pesquisadora”, entre outras, para referir-se à Ruth Cardoso. Dessa maneira, o *ethos* não machista do entrevistador vai se construindo no acabamento dado ao texto.

Também destacamos a opção por fotografias que mostram Ruth Cardoso usando óculos, inclusive quando primeira-dama, como marca de preservação de sua intelectualidade. Não há, na entrevista, uma preocupação em passar uma imagem de esposa do presidente, uma típica primeira-dama (como pode ser observado nas *figuras 12 e 13*).

Fig. 12



Fig. 13



Assim, o entrevistado é levado a revelar para o destinatário formado principalmente pelo público feminino – o seu olhar sobre o outro pelo direcionamento temático dado pelo entrevistador por meio das perguntas, como podemos perceber no trecho abaixo (figura 14):

Fig. 14

Dona Ruth apoiava com veemência as causas feministas. Como tal engajamento reverberava dentro de casa?

Desde o namoro, e até antes, nós transitávamos num círculo ilustrado, culto, que preconizava a equivalência entre homens e mulheres. Compartilhávamos, portanto, de ideias similares sobre o tema. Mas existia uma diferença importante em nossas posturas – a mesma que distingue o liberal do igualitário. O liberal aceita, tolera. O igualitário bota em prática. Eu, liberal, concordava teoricamente com as reivindicações do feminismo. Ruth, igualitária, tratava de fazê-las acontecer. Ela sempre quis, por exemplo, que todos da família ajudassem no trabalho doméstico. Para um homem da minha geração, assumir atribuições dessa natureza beira o absurdo. Mesmo assim, às vezes, eu tirava a louça da mesa após as refeições.

O acabamento dado ao enunciado é percebido também através da escolha das legendas que são usadas pelo entrevistador como uma ferramenta para criar essa relação de empatia com a figura da ex-primeira-dama e dar um caráter mais

intimista e, ao mesmo tempo, descontraído, à entrevista realizada com o ex-presidente, visto que estão falando de uma obra póstuma.

Isso se observa na legenda da foto de abertura:

Fig. 15



Durante a enunciação, não é apenas o verbal que estabelece uma interação entre destinatário e sujeito discursivo, mas também a linearidade criada pela escolha das fotos. Em outras palavras, o uso da linguagem não-verbal é gerador de sentido e revela os posicionamentos axiológicos do autor, além de, como se faz na capa, retomar a memória sob a perspectiva do outro, como se pode notar na sequência das fotografias:

Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Assim, esse acabamento estético dado à entrevista pingue-pongue conduz à última parte, intitulada “A vida doméstica”. Essa parte reflete uma característica deste gênero dentro da esfera da cultura: a questão do público e do privado.

O leitor ao consumir o que é produzido pela revista espera ter acesso a outra faceta do entrevistado, a do campo privado, uma vez que só conhece o que é público. Em outras palavras, abordar a vida particular do entrevistado no jornalismo cultural é esperado pelo destinatário e, portanto, uma resposta a outros discursos sociais e ideológicos. Ao questionar o outro sobre o privado, o autor representa não apenas os valores do seu grupo, mas principalmente os do leitor.

Fig. 22

Em 2009, o senhor reconheceu como filho o adolescente Tomás, que teria nascido de uma relação extraconjugal. O rapaz já fez 20 anos. Recentemente, porém, testes de DNA demonstraram que o senhor não é o pai dele. Em que momento dona Ruth soube da história?

No momento em que o filho surgiu.

E qual a reação dela?

Ruim, né? Mas também compreensiva. Ruth conhecia a vida. Estava ciente de que o ser humano passa por períodos de variação.

Fig. 23

O senhor cogitou se separar?

Não. Nunca me enxerguei sem a Ruth. Desculpe... Não gostaria de alongar o assunto, em nome da reserva que pautava meu casamento. Acrescento apenas que, a despeito do DNA, sigo mantendo um relacionamento muito bom com Tomás, tanto em termos afetivos quanto cíveis. Posso afirmar igualmente que Ruth morreu numa ótima fase de nossa união. À semelhança de qualquer casal, atravessamos etapas de maior e menor cumplicidade. Até criar nossos filhos, nos conservamos bem próximos. Depois, houve certo distanciamento. E, nos últimos 15 anos, uma reaproximação intensa - de tal maneira que a morte dela me afetou como um raio em dia de sol. ■

Os trechos da entrevista representados pelas figuras 22 e 23 mostram a parte do privado sendo buscada pelo entrevistador, pois cabe a ele responder a essas vozes sociais e trazer à tona a vida pessoal do outro, revelando-o por completo.

2.3.2 Edição de setembro de 2012

Na publicação da revista *Bravo!*, mês de setembro de 2012, a entrevista principal foi realizada com a cantora Marisa Monte.

Naquele mês, a artista encontrava-se em plena turnê, intitulada “Verdade uma ilusão”, do disco “O que você quer saber de verdade”, pelo país. Produzido pela própria Marisa Monte, entre dezembro de 2010 e maio de 2011, em Nova York, o CD foi lançado em junho de 2011, contendo 14 faixas: “O que você quer saber de verdade”, “Descalço no parque”, “Depois”, “Amar alguém”, “O que se quer”, “Nada tudo”, “Verdade, uma ilusão”, “Lencinho querido (*el panielito*)”, “Ainda Bem”, “Aquele velha canção”, “Era óbvio”, “Hoje eu não saio não”, “Seja feliz”, “Bem aqui”.

A chamada de capa (*figura 24*) procura apresentar os temas que serão abordados na entrevista pingue-pongue – as críticas, o ser ou não *cult*, e tricô. A abordagem mostra quase uma relação de cordialidade e “intimidade” entre o entrevistador e a entrevistada, o que se vê pela escolha da palavra “tricô”, a qual proporciona a compreensão de vários sentidos:

- a) o ato de tricotar (algo que Marisa Monte revela fazer);
- b) conversa informal, demonstrando para o leitor indícios da relação criada pela entrevista entre o entrevistador e o entrevistado;
- c) também o sentido de fofocar – este muito usado em São Paulo.

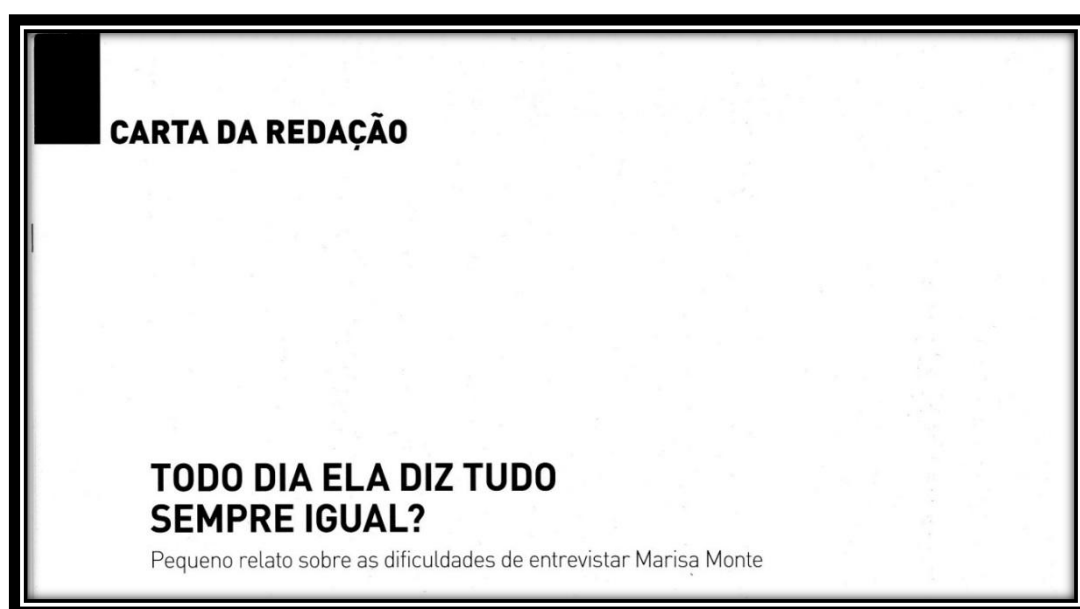
Fig. 24



A questão da alteridade é marcada nas relações construídas entre o eu/outro que se dá através do diálogo entre o entrevistador e a entrevistada, o entrevistador e as vozes dos outros e entre a entrevistada e as vozes que carrega em seu discurso, em um movimento de alternância desses sujeitos.

Isso é bem perceptível, neste suporte, na seção “Carta da Redação” (*figura 25*), em que o entrevistador, que também é o autor desta seção e editor da revista, coloca-se como em um “divã” e revela detalhes da entrevista. Ele mostra esse momento como algo “difícil”: “Pequeno relato sobre as dificuldades de entrevistar Marisa Monte”.

Fig. 25



Podemos observar também o uso recorrente de um léxico que remete, semanticamente, ao universo feminino, tais como “tricô”, “divã”, denotando uma preocupação em estabelecer uma relação de empatia entre o entrevistador e o leitor – composto majoritariamente por mulheres, como visto no capítulo anterior.

Essa questão torna-se ainda mais nítida ao se observar a escolha feita pela música “Cotidiano”, de Chico Buarque, considerado por muitos como o compositor que sabe desvendar a alma feminina. Nela, apesar do eu-lírico ser masculino, narra-se uma rotina feminina, apresentando suas angústias e alegrias.

E revela, ao mesmo tempo, um diálogo com as vozes sociais que o circundam aproximando o trecho do samba de Chico Buarque do imaginário coletivo:

*Todo dia ela faz tudo sempre igual/
Me sacode às seis horas da manhã/
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã.*

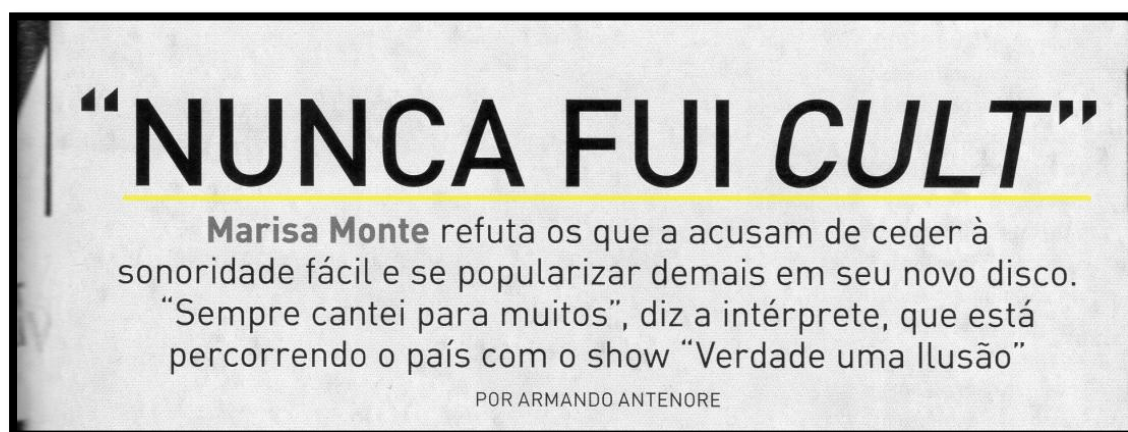
Entretanto o entrevistador reconstrói os dizeres dessa canção no seu enunciado, como uma resposta, uma contrapalavra, chamando à reflexão o seu interlocutor, ao transformá-los em uma indagação, como observado na figura 25.

Por ser o responsável pela organização e reescrita do texto para a sua posterior publicação, o entrevistador assume uma posição privilegiada em relação à entrevistada e, conseqüentemente, realiza uma seleção que reflete tanto seu estilo verbal quanto o direcionamento temático do enunciado.

Como afirma Bakhtin (2003), o sujeito ao dispor do conteúdo, “enforma-o” e o submete o seu “desígnio artístico”. Dessa maneira, o acabamento vai sendo construído para corroborar o dizer do autor.

Vemos essa seleção já no título da matéria, no qual o entrevistador a partir de um enunciado da entrevistada, “Nunca fui *Cult*”⁹ (figura 26), aponta para uma resposta a um senso comum de que ela seja uma representante da “boa música brasileira”. O que também é mostrado, logo em seguida, na linha fina tanto pela escolha das citações diretas quanto do verbo “refutar”.

Fig. 26



⁹ O uso do termo Cult suscitou a hipótese de que seriam uma contrapalavra ao discurso da revista Cult, concorrente direta da Bravo!, entretanto, no ano de 2012, Marisa Monte não deu entrevista para essa revista e utilizou este enunciado em outras mídias muito antes desta edição.

Ao optar por este enunciado da cantora para a chamada (*figura 26*), o entrevistador produz um efeito de sentido para a composição do texto, uma vez que, por essas escolhas, dá indícios do direcionamento temático que será adotado na entrevista e que constituirá o próprio acabamento estético do texto – a colocação de Marisa Monte como popular e a discordância do enunciador em relação a isso.

A fonte selecionada para a publicação da entrevista, o encadeamento das perguntas, a escolha de cores contrastantes para a diagramação, a própria seleção do léxico, como será mostrado a seguir, são detalhes que vão ajudando a compor o acabamento estético deste texto.

Assim como, durante a entrevista pingue-pongue, as inferências de modo pessoal feitas por meio da escolha dos advérbios, por exemplo, como “realmente”, “já”, “de fato” (*figuras 28 a 30*), assim como pelas escolhas fraseológicas, como quando ele enuncia “confesso que não entendi” (*figura 27*) ou “Crê realmente que a tristeza não resiste...?” (*figura 30*), permitem que o entrevistador consiga dar o seu encadeamento, forma ao tom do seu discurso, e projete a imagem pretendida para o leitor, posicionando-se frente à temática principal do texto proposta por ele.

Fig. 27

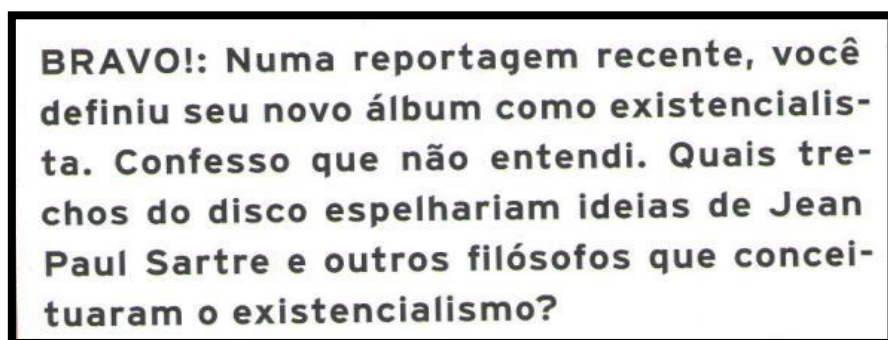


Fig. 28

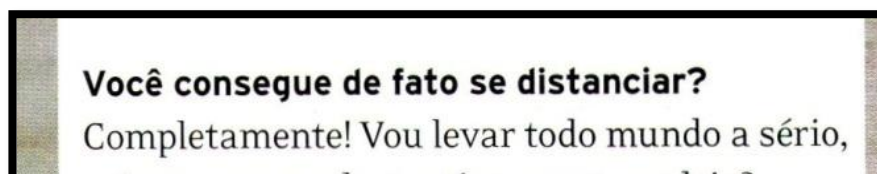


Fig. 29

Não, não soa. Já outros... "Seja feliz", "curta a vida"...

Fig. 30

E você acredita nas mensagens otimistas que canta? Crê realmente que "a tristeza não resiste", por exemplo?

O entrevistador dialoga com outras vozes sociais, representadas pela crítica, e as traz para o seu enunciado, procurando dar forma e conteúdo ao olhar que lança sobre o outro, como mostra a figura 31.

Fig. 31

Desta vez, porém, uma parcela da crítica avalia que a receita desandou. Em *O que Você Quer Saber de Verdade*, argumentam os descontentes, a balança pendeu demais para o popularesco. O álbum, sob tal ótica, resultou desastroso. As letras ecoariam mensagens previsíveis de autoajuda e a sonoridade ora remeteria à dos sertanejos universitários, ora dialogaria com a de Roberto Carlos na fase motel. O *cult* teria virado brega, como apontou Luís Antônio Giron, da revista *Época*.

Na verdade, como podemos observar, o sujeito jornalista, ao fazer suas perguntas e provocar a alternância das enunciações, apresenta uma contrapalavra ao discurso do não ser Cult.

Para apresentar uma resposta a essas vozes sociais, que o compõem, ele traz ao seu enunciado o discurso alheio - "Numa reportagem recente" ou "Os críticos que desgostaram..." - entretanto, são escolhas feitas por este sujeito discursivo, as

quais o tornam responsável perante os grupos sociais de que faz parte e a si mesmo.

E procura o posicionamento da entrevistada, que ela dê vazão aos seus pensamentos e assim se mostre ao leitor (“Eu comento meu trabalho e assino embaixo. O crítico escreve o texto dele e assina embaixo”). Como podemos notar nos trechos abaixo:

Fig. 32

BRAVO!: Numa reportagem recente, você definiu seu novo álbum como existencialista. Confesso que não entendi. Quais trechos do disco espelhariam ideias de Jean Paul Sartre e outros filósofos que conceituaram o existencialismo?

MARISA MONTE: Pensando bem, a palavra mais adequada é “existencial”, e não “existencialista”. Tentei produzir um CD que reflete so-

Os críticos que desgostaram do álbum não enxergam nenhuma profundidade nas canções. Reclamam exatamente do contrário: de que

você sucumbiu às fórmulas fáceis, enchendo o disco de mensagens otimistas e banais.

Não tenho a menor pretensão de criticar a crítica. Eu comento o meu trabalho e assino embaixo. O crítico escreve o texto dele e assina embaixo. Pronto, cada um é cada um! A amizade permanece igual. *(risos)* Construo o que posso, o que julgo mais bacana, com imensos carinho e dedicação. Muitos se arrepiam e me agradecem: “Nossa, que coisa maravilhosa!” E há aqueles que torcem o nariz: “Negócio chato, meu Deus!” Numa boa. Não preciso seduzir a torcida do Flamengo inteira. Encantar alguns já me satisfaz. Na verdade, a opinião do público e da crítica deixou de me surpreender. Aprendi que, quando falam de mim, fãs e desafetos estão falando de si mesmos, do modo como encaram as relações, os problemas, os sonhos. Sirvo apenas de pretexto.

Assim, o encaminhamento do diálogo que se estabelece entre o entrevistador e o entrevistado é fundamental para que o sentido do texto e os valores ideológicos sejam construídos e, desse modo, o embate – ser popular ou Cult – seja constituído, deixando a critério do leitor decidir qual é a imagem “real” da artista Marisa Monte: Cult ou popular.

O que faz que uma frase/texto seja tomada como enunciado é, portanto, algo que vai além da frase e do texto: a ação concreta do autor de conceber (intencionalidade) e executar (enunciação) um dado projeto enunciativo numa dada situação de enunciação, algo que não anula as formas da língua, mas vai necessariamente além delas. (SOBRAL, 2010, p.92)

Outros temas também são tratados na enunciação, como trabalho, família, mas é o conflito entre o que o entrevistador pensa sobre a cantora Marisa Monte – ser Cult – e o que a cantora pensa sobre si – não ser Cult – que vai dar forma ao acabamento estético deste texto e o tom do discurso do enunciador.

A posição discordante do entrevistador frente às declarações da cantora fica clara pelas opções feitas por ele para a forma arquitetônica do texto neste suporte.

A primeira imagem da entrevista (*figura 33*) mostra uma Marisa Monte pensativa, trajando um vestido de cores sóbrias, discreto e elegante, contrastando com as cores vivas da capa do CD (*figura 34*).

Fig. 33

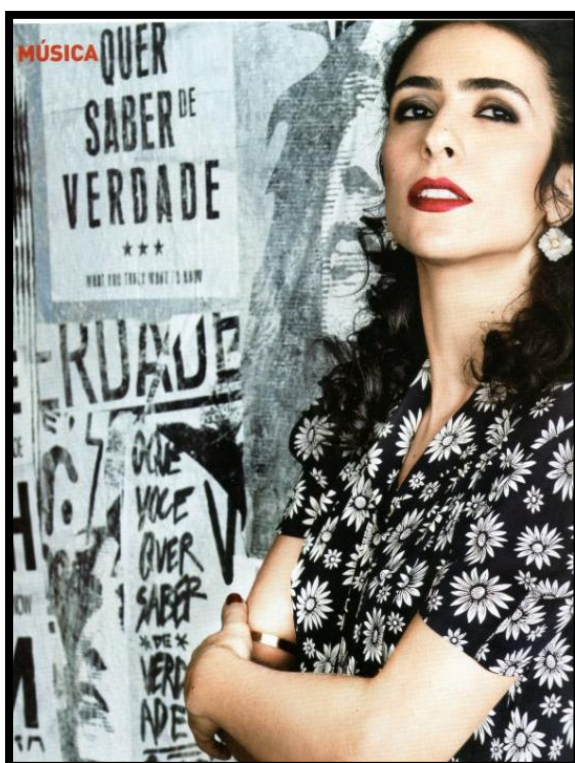


Fig. 34



A seleção da imagem central (*figura 35*) da entrevista pingue-pongue, que retrata a artista na apresentação de encerramento das Olimpíadas de Londres, em agosto de 2012, ao refletirmos sobre as relações enunciativas que são criadas ao longo da entrevista, levanta indícios de não ter ser acidental. Ela revela o estilo artístico da entrevistada, que é conhecida pelo leitor, apresentando toda a sua acuidade e força representativa na preparação de seus shows.

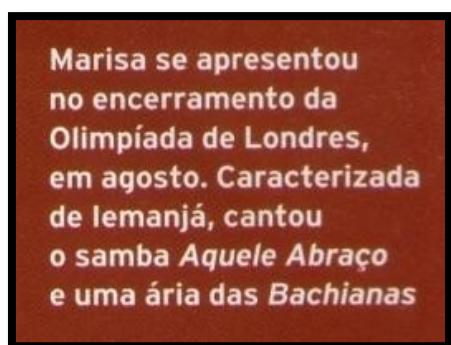
Nela, a cantora veste um vestido em tons de branco e azul, representando lemanjá e destacando a cultura e religiosidade nacionais. Essa imagem denota um jogo de luz e sombra, rico, plástico e de precisão artística, realizado pela artista.

Fig. 35



A legenda (*figura 36*) que compõe a imagem anterior destaca os feitos de Marisa Monte durante sua apresentação, na qual cantou o samba “Aquele abraço”, do cantor e compositor Gilberto Gil, que já alcançou um *status* de ícone da cultura popular brasileira, e uma ária das “Bachianas¹⁰”, de Heitor Villa Lobos, composição que exige conhecimento e estudo do seu intérprete¹¹.

Fig. 36



Com isso, ao citar, por exemplo, a participação da figurinista Rita Murtinho¹² (*figura 37*) e do artista plástico Guilherme Peters¹³ (*figura 38*), o enunciador vai apresentando o cuidado artístico na preparação do show, uma vez que ambos são artistas que vêm se destacando no cenário cultural de São Paulo. Desse modo, passa a ter requintes de espetáculo, e assim põe em dúvida o discurso de Marisa Monte e a imagem que esta pretende transmitir de si mesma, de alguém voltado para o popular.

¹⁰ **Bachianas brasileiras**, escritas entre 1930 e 1945, pelo maestro Heitor Villa-Lobos, é um conjunto de nove composições. Nelas, Villa-Lobos uniu material folclórico brasileiro às formas pré-clássicas no estilo de Bach.

¹¹ A cantora estudou canto lírico por muitos anos, iniciando seus estudos aos 14 anos, vindo a aprimorá-los depois durante a sua estada na Itália.

¹² Guilherme Peters começou a estudar artes em 2004 com aulas de pintura com a artista plástica Rachel Almeida Magalhães, e com o a artista plástico Dudi Maia Rosa. Participou de exposições como “40ª Anual de Arte FAAP”, de duas edições da amostra de performance “Verbo” realizada na Galeria Vermelho, da exposição “À Sombra do Futuro” realizada no Instituto Cervantes, foi um dos finalistas ao Prêmio EDP nas artes em 2010 e participou da publicação Caderno SESC Vídeobrasil em 2010.

¹³ Figurinista, cenógrafa e diretora de arte com mais de 20 anos de experiência. Já assinou os figurinos de cerca de 20 longas-metragens desde que começou em 1981. Alterna trabalhos para cinema em filmes como A suprema felicidade (2010), de Arnaldo Jabor, e musicais como Noviça rebelde, adaptação de Charles Möeller e Claudio Botelho, quando foi indicada ao Prêmio Shell de Teatro.

Fig. 37

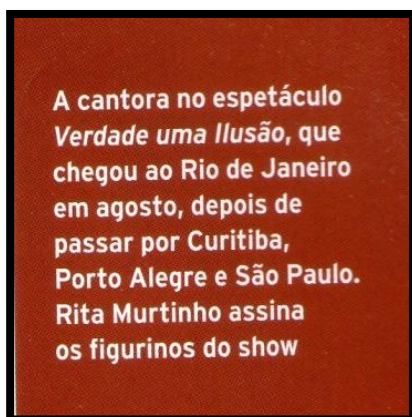
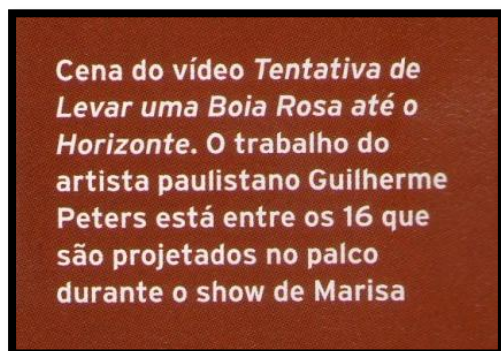


Fig. 38



O entrevistador se utiliza de outras vozes, individuais e coletivas, como quando enuncia durante a entrevista para construir o seu discurso no texto e projetar a imagem desejada, de alguém que estaria acima do popular.

Como podemos perceber no trecho:

Quando Marisa Monte entoou os versos iniciais da antiga canção, um jovem de camisa social comentou com a moça ao lado: "Que coragem a dela, não? Arriscar-se em italiano." (...) Quem nasceu em São Paulo certamente pescará o que o rapaz pretendia dizer com a observação. Parte da cidade associa o cancionista italiano a cafonice (...)

No entanto, à semelhança de 007, Marisa Monte parece ter permissão para matar. Trajando um vestido branco muito justo e elegante, não poupou meneio de corpo e gestos sensuais enquanto passeava pela letra. *Eu sou/ Do jeito que você me quer/ Te amo/ Como jamais amei.* (...) Tão logo a música terminou, os espectadores que lotavam o HSBC aplaudiram fervorosamente. Aquilo que, para certos ouvintes, corria o risco de soar piegas ou clichê, acabou não despertando ali a menor rejeição.

Desse modo, a imagem do entrevistado vai sendo cuidadosamente composta pela maneira como a enunciação se desenvolve e se apresenta. Ela é também construída pela impressão do entrevistador, como quando coloca “*No entanto, (...) Marisa Monte parece ter permissão para matar*” ou no trecho “Aquilo que, para certos ouvintes, corria o risco de soar piegas ou clichê, acabou não despertando ali a menor rejeição”.

A escolha das palavras e dos enunciados que terão destaque, os chamados “olhos” (figuras 39 e 40), podem indicar não apenas o tom que o entrevistador pretende dar ao discurso, mas dariam também indícios do seu estilo autoral.

Fig. 39

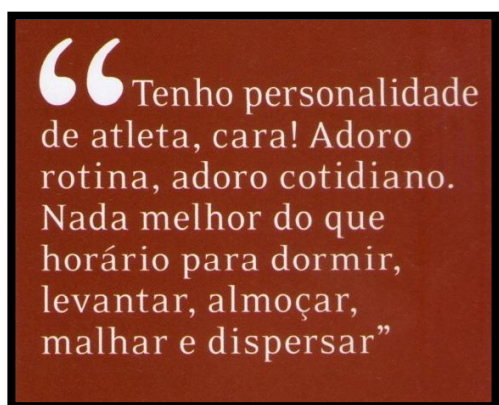
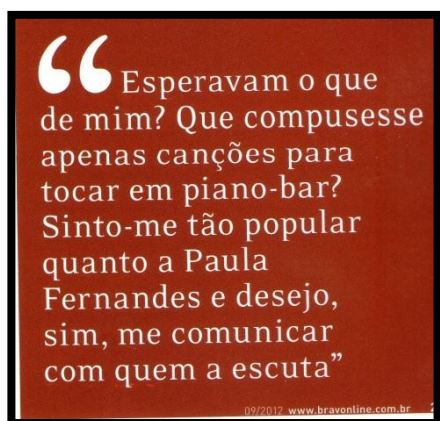


Fig. 40



Assim, o enunciado vai revelando por sua construção composicional, seu estilo autoral e direcionamento temático que não ser Cult “não é bom”, revelando um

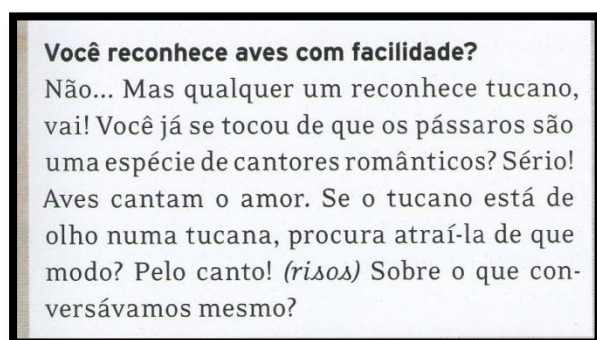
jogo social por meio das escolhas feitas pelo entrevistador e um possível caráter elitista do periódico.

É frequente neste tipo de texto uma preocupação em apresentar ao outro o lado pessoal do artista. Essa abordagem é percebida como uma característica do gênero entrevista pingue-pongue na esfera do jornalismo cultural, visto que o enunciado acaba refletindo a finalidade da esfera na qual está inserido.

Os sentidos, valores e ressignificação do discurso são constituídos a partir do sujeito e de sua relação dialógica com o outro, o qual espera uma resposta que abarque tanto o lado privado quanto o lado público, uma vez que este sujeito discursivo proporciona com a sua fala essa dicotomia perante o seu grupo social.

Como se pode observar na próxima figura, há uma demonstração da intimidade que se criou entre o entrevistado e a entrevistado, como se entre eles houvesse cumplicidade e entendimento em relação ao que se está enunciando. Esta situação fica bem presente ao trazer para o texto escrito marcas da oralidade que são transcritas entre parênteses, como “risos”, ou pela pontuação, como o uso frequente das reticências, inclusive das aspas, marcando o tom da fala.

Fig. 41



A vida privada, então, de Marisa Monte é aos poucos revelada. O conteúdo (sonhos/destino/saúde) assim como as escolhas lexicais (*você*) e fraseológicas feitas tanto pelo entrevistador (*O que você mais preza? / Destino?*) quanto pela entrevistada (*Apenas gostava e - sigo gostando - de cantar./ Fui responsável. Jamais me entreguei à preguiça ou a autocomplacência.*) são relevantes, pois trazem o valor ideológico e ressoam as vozes sociais, reforçando o caráter de intimidade, como quando ela diz “Sobre o que conversávamos mesmo”.

Fig. 42

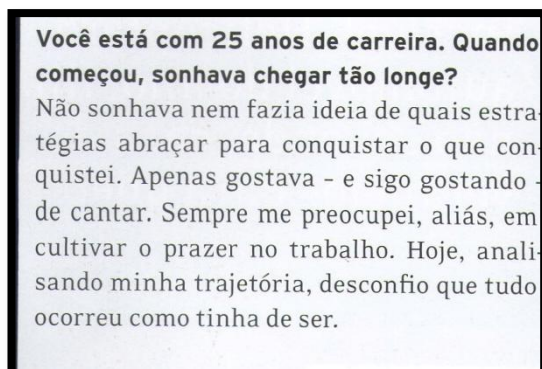
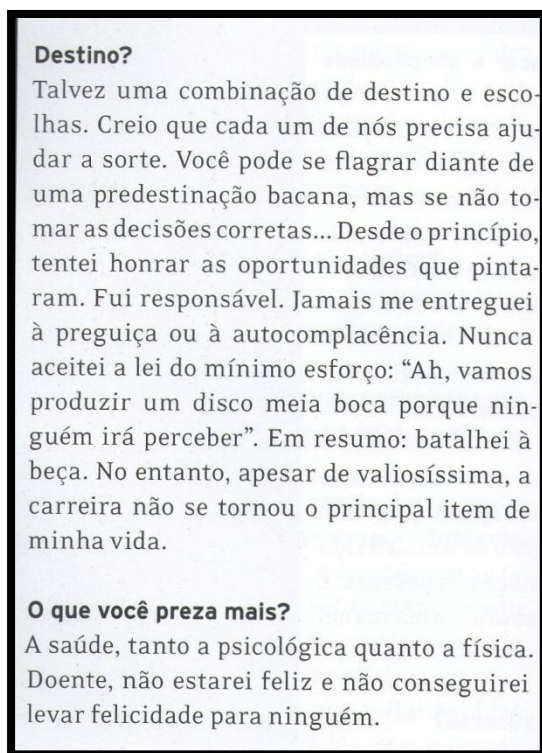


Fig. 43



O enunciado da entrevistada revela uma intencionalidade e a construção de articulações entre diversos discursos. Todo seu discurso é constituído nas interações presumidas com o leitor e com os valores que serão compartilhados, o que vemos quando ela afirma na figura anterior que “Creio que cada um de nós precisa ajudar a sorte”.

Vemos que, pela forma composicional dada, abarcando o público e o privado, a qual inclui o direcionamento temático (ser ou não cult), o conteúdo e a construção

composicional, é possível enxergar a preocupação tanto do entrevistado quanto do entrevistador com o olhar do outro e com as vozes sociais ali refletidas.

Pela análise do *cópus*, podemos perceber como a forma composicional, o acabamento estético, do gênero entrevista pingue-pongue, na esfera do jornalismo cultural, vai ganhando moldes a partir do direcionamento temático e do estilo autoral escolhidos pelo sujeito discursivo da revista.

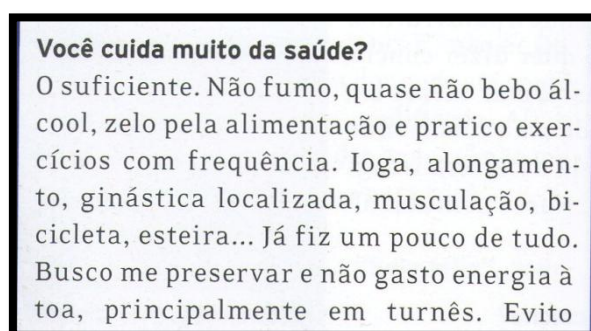
Apesar de a entrevista pingue-pongue caracterizar-se pela assimetria na relação entre os sujeitos, uma vez que o entrevistador pode organizar, editar e selecionar os enunciados que serão publicados, percebe-se em todas as entrevistas uma preocupação em preservar a imagem também dos entrevistados, possivelmente por serem figuras com um status social positivo já estabelecido.

Nota-se também que o entrevistado empenha-se, mesmo aparentemente demonstrando uma descontração, em manter o seu *ethos* e aproximar seus valores ideológicos do outro, como uma resposta as vozes sociais que permeiam todo o seu discurso. Para isso, tanto o entrevistado quanto o entrevistador dão materialidade aos seus valores através dos recursos lexicais e fraseológicos de que dispõem.

A própria questão da alteridade nesse texto é marcante pelas escolhas das imagens, das cores, dos enunciados, enfim, pela forma arquitetônica do gênero que revela as relações feitas pelo sujeito discursivo: nas interações que realiza com outros gêneros (Capa, Carta da Redação, Índice) dentro da revista, com gêneros externos (como canções, lugares) e dentro do próprio gênero, deslocamentos que permitem aos sujeitos um diálogo com o outro.

Outro ponto observado é a preocupação com o lado pessoal do entrevistado, que adentra um campo não comum a este gênero, sobretudo quando o entrevistador representa um discurso de autoridade. Como ocorre quando ele indaga sobre a saúde da entrevistada:

Fig. 44



Assim, temos novamente a questão do público-privado sendo abordada. Apesar de se propor a sobriedade, o entrevistador faz perguntas da esfera privada. Como diz Bakhtin, o gênero ao “entrar” em uma esfera precisa se adequar as especificidades dela e suprir suas necessidades.

Desse modo, a entrevista pingue-pongue por estar inserida na esfera do jornalismo cultural, acaba tendo que responder ao grupo social no qual está envolvido e que espera encontrar a fusão do sujeito público com o sujeito pessoal, uma vez que ambos configuram o mesmo sujeito e só o primeiro é conhecido.

2.3.3 Edição de dezembro de 2012

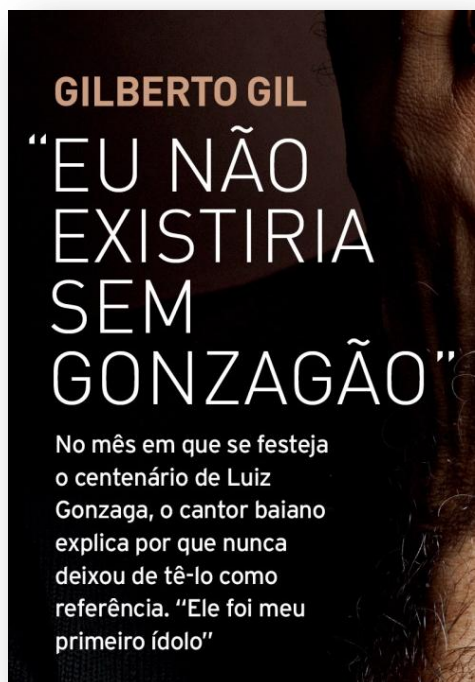
No ano de 2012, comemorou-se o centenário do nascimento de Luiz Gonzaga. Nascido em 13 de dezembro, em Pernambuco, Exu, ele ganhou notoriedade com as músicas "Baião" (1946), "Asa Branca" (1947), "Siridó" (1948), "Juazeiro" (1948) e "Baião de Dois" (1950), entre outras, tornando os ritmos baião, xote e xaxado conhecidos por todos.

Influenciou e ainda influencia artistas por sua genialidade instrumental e por suas composições, acompanhadas principalmente da sanfona, que mostraram ao país a alegria das festas juninas e dos forrós pé-de-serra, assim como as angústias do sertão nordestino.

Também em 2012, o cantor, compositor, multi-instrumentista Gilberto Gil completava 70 anos.

Por essa razão, a *Bravo!*, na edição de dezembro, traz o primeiro sob o olhar, a perspectiva do segundo, como é apresentado tanto na chamada de capa como na manchete da entrevista e reforça essa relação na utilização do discurso direto e indireto: “Eu não existiria sem Gonzagão” e “(...) explica por que nunca deixou de tê-lo como referência”.

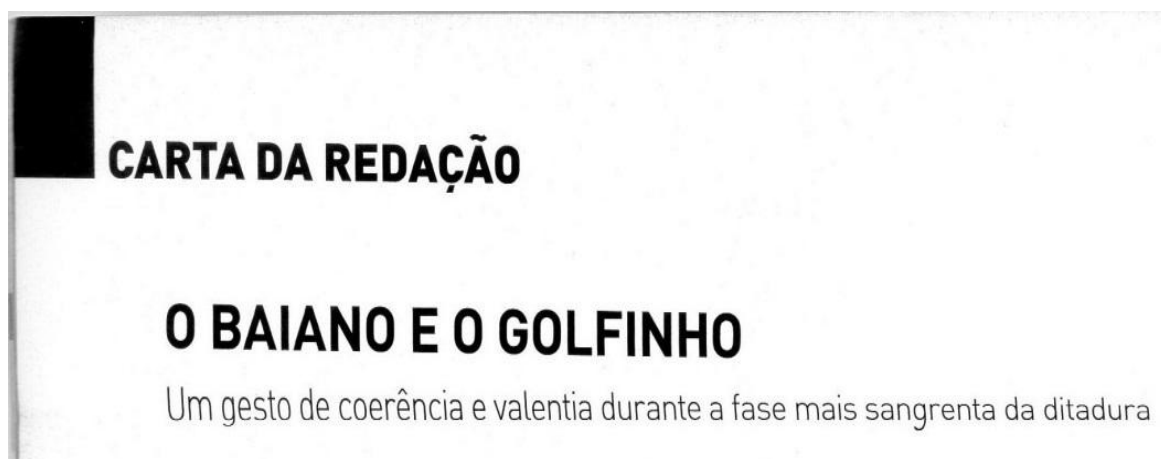
Fig. 45



É importante considerar, conforme propõe Barzotto (1998, p. 44), “o que está fora do tema central” porque “nessas margens, às vezes aparecem pistas relevantes para compreender o texto como um todo ou possíveis desdobramentos que impliquem a consideração de sentidos que estejam fora do texto que se lê”.

Assim, percebemos o deslocamento do olhar do entrevistador para Gilberto Gil, estabelecido nas relações criadas com outro gênero – a carta da redação - dentro do mesmo suporte. Há uma resignificação dos valores – o entrevistador se coloca no texto, por meio de relatos da sua vida, das suas impressões do encontro com o cantor.

Fig. 46



Como na entrevista feita com Fernando Henrique Cardoso, a forma composicional singular será marcada pelos relatos, adentrando o campo da memória. As recordações de Gilberto Gil de seus momentos com Gonzagão (*figura 48*), mas também as do entrevistador com relação a Gilberto Gil (*figura 47*).

Ao trazer suas memórias para a entrevista, o autor aponta uma singularidade deste gênero quando inserido na esfera da cultura: o acabamento estético ser marcado por um estilo mais literário, como podemos observar na figura 47.

Fig. 47

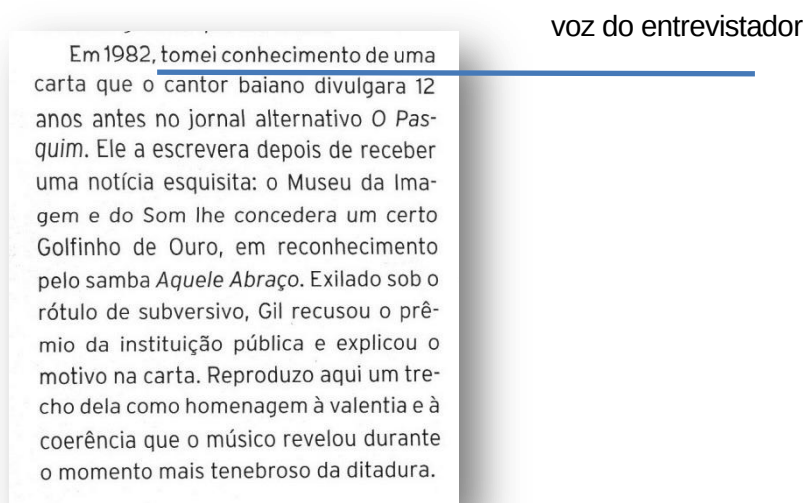
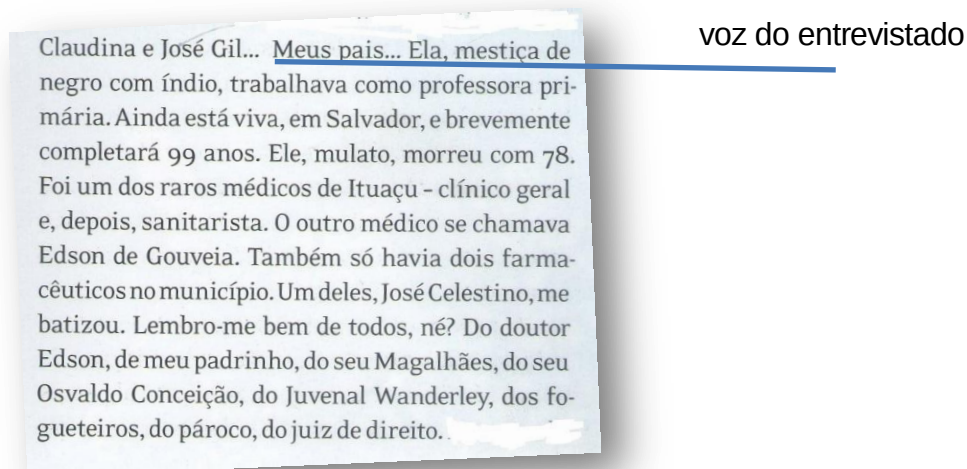


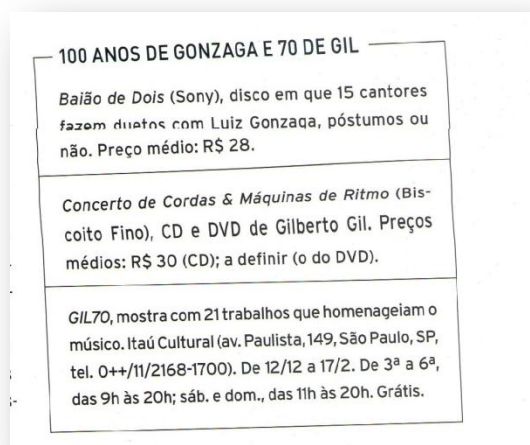
Fig. 48



Uma especificidade do gênero entrevista pingue-pongue é o diálogo entre gêneros, permitindo com isso que as relações dialógicas se construam e revelando um traço do trabalho estilístico-composicional do autor.

Nas entrevistas que circulam na esfera política há uma “invasão do gênero propaganda no espaço da entrevista” (Silva, 2007, p. 154); entretanto, nas entrevistas analisadas que se inserem na esfera da cultura, podemos observar a “invasão” de gêneros literários, tais como relato, a fotografia artística, tendo a propaganda um espaço inócuo, aparecendo apenas na última página, como na edição de dezembro.

Fig. 49



Na entrevista realizada com Gilberto Gil, a intercalação dos gêneros é marcante. Essas combinações, que denotam o acabamento estético dado pelo autor da *Bravo!*, revelam indícios da interação face a face entre entrevistador e entrevistado, mas, principalmente, das relações que se pretende criar entre autor e leitor.

A fotografia na entrevista pingue-pongue é parte essencial do gênero e tem por função dirigir o olhar do destinatário para o direcionamento temático do enunciado. Isso se torna mais nítido, conforme observamos pela análise dos dados, na esfera da cultura, cujos posicionamentos axiológicos-valorativos do locutor são expressos por meio do estético. Sendo assim, a escolha e a disposição desse elemento, tendo em vista a intenção do autor, configuram o estilo e acabamento estético do autor.

Como podemos observar, na abertura da entrevista com Gilberto Gil, em que não há uma grande foto como nas outras entrevistas, mas a intercalação de cenas, uma vez que Luiz Gonzaga também é também abordado.

Fig. 50

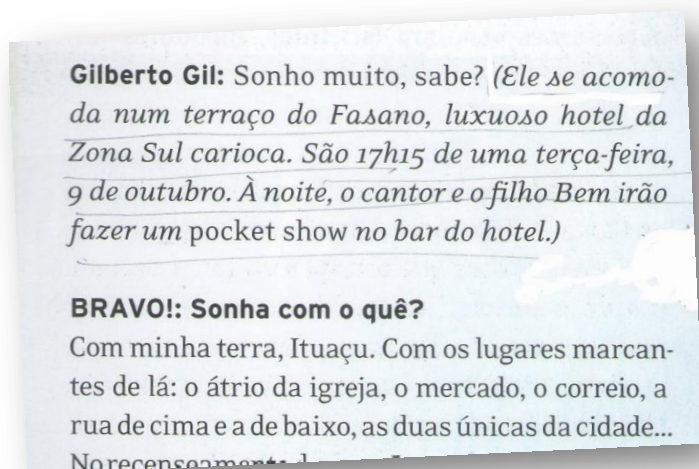


Gilberto Gil e Luiz Gonzaga são apresentados de forma aparentemente equivalente, entretanto o jogo de cores e expressões vai revelando o contrário ao leitor.

Assim como na entrevista de fevereiro, as fotografias de Luiz Gonzaga também são em preto e branco, indicando o enquadramento a partir da memória, corroborando a função da linguagem imagética, na obra estética: a de complementar, de forma valorativa, o enunciado do entrevistador. Já Gilberto Gil está em cores, mostrando que ele pertence ao real, concreto.

O papel social do entrevistado é marcado pelo tom dado às perguntas, cautelosas, como se por meio delas o entrevistador se mostrasse respeitoso, evitando o conflito – o que não acontece nas entrevistas anteriores em que há um embate. Aqui há até uma quebra na ordem da entrevista – quem começa o diálogo é o entrevistado e não o entrevistador:

Fig. 51



O efeito de intimidade no decorrer do enunciado é provocado pelos momentos em que há a tentativa de transposição da oralidade (*risos*), da linguagem coloquial, própria da interação face a face (*você*), para a entrevista pingue-pongue, marcando um indício da valoração axiológica do entrevistado, como vemos no trecho abaixo.

Ele se acomodou num terraço do Fasano, luxuoso hotel da Zona Sul carioca. São 17h15 de uma terça-feira, 9 de outubro. À noite, o cantor e o filho Bem irão fazer um pocket show no bar do hotel.

A questão da alteridade é bem delineada na entrevista pingue-pongue porque o sujeito discursivo vai se construindo enquanto “eu”, existente, real e representante dos valores que carrega consigo, a partir das memórias que são reconstituídas nesse deslocamento do diálogo entre entrevistador e entrevistados:

Gilberto Gil: (...) Gonzaga acabou se transformando em meu primeiro ídolo. Eu me esforçava para acompanhar a carreira dele.

Bravo!: O segundo foi João Gilberto?
Não. Foi Dorival Caymmi. (...)

Com que idade você saiu de Ituaçu?
Com 9. Fui cursar o ginásio em Salvador. Morávamos na casa de tia Margarida, professora como minha mãe.

Nunca mais voltou?
Voltei somente uma vez, para filmar cenas de ‘Tempo Rei’. (...) Enquanto estive em Ituaçu, nunca pude ver o Gonzaga pessoalmente. Só o admirava por foto. Mas um dia, já em Salvador, consegui avistá-lo de perto. Eu rondava os 10 anos. E o Gonzaga se apresentou na praça Castro Aves. Não... Foi na Sé. Ele fazia uma turnê (...). Observá-lo em cena me deixou enlouquecido. Aquilo parecia uma epifania. Fiquei com a impressão de que Gonzaga descera dos céus para pousar bem ali, diante de nós.

Como exposto no primeiro capítulo, é o estilo que permite ao autor da obra dar um direcionamento temático ao seu enunciado. As escolhas estilístico-organizacionais feitas vão refletir os valores que o sujeito discursivo carrega dos grupos sociais de que faz parte.

Por essa razão, a perífrase acaba se tornando um recurso recorrente nas entrevistas pingue-pongues para a construção do estilo, sendo frequente nas legendas (sanfoneiro) ou no próprio enunciado (“o Lua”, referindo-se a Luiz Gonzaga), uma vez que o uso dessa figura de linguagem permite que o entrevistador, ao escolher o léxico, produza significados.

Como podemos observar nas legendas abaixo:

Fig. 51

Nos anos 50, quando
fazia muito sucesso,
Gonzaga tinha uma
fazenda no interior
fluminense (*acima*).
Ao longo de toda
a carreira, o artista
sempre buscou defender
uns trocos como garoto-
propaganda (*pág. oposta*)

Fig. 52

Acima, Gilberto Gil
em 1987, com Luiz
Gonzaga, e em 2010,
com um discípulo
do sanfoneiro,
Dominguinhos. Na *pág.*
oposta, Gil e Caetano
Veloso em 1968, no
auge do tropicalismo

A valoração axiológica do entrevistador fica evidente nos destaques dados no enunciado porque buscam dirigir o olhar do leitor para o direcionamento temático pretendido – a questão da memória, como ao pôr expressões em vermelho, no olho, ressaltando o dizer do entrevistado:

Fig. 53

“OBSERVAR GONZAGA EM CENA ME DEIXOU ENLOUQUECIDO.
AQUILO PARECIA **UMA EPIFANIA**”

F

Fig. 54

"GONZAGÃO ERA COMO UMA PLANTA. ERA AGRESTE, NÉ? **INCULTO E BELO...** UMA FORÇA BRUTA"

Assim como nas outras entrevistas, a escolha do léxico também revela o olhar do autor sobre o outro e vai compondo o estilo da entrevista:

Fig. 55

Quando você e Luiz Gonzaga se conheceram?

Na época do tropicalismo. Alguém me levou até o apartamento dele. Esqueci quem exatamente. Foi à tarde, na ilha do Governador. Lembro que Gonzaga elogiou um de meus primeiros sucessos, *Proclamação*, que gravei em 1968 (*a música, de cunho político, critica os que prometem "tanta coisa pro sertão"*). Ele comentou: "Vocês, jovens que frequentaram a universidade, podem questionar a Igreja e os coronéis. Eu, não. Sou um homem simples. Preciso agradar todo mundo". Justificava, assim, as relações mais amenas que certos artistas do Nordeste estabeleciam com os poderosos. Pouco depois, ficou amigo de meus pais. Sempre que passava por Vitória da Conquista, ia visitá-los, tomar um café, comer um bolo.

Fig. 56

Gonzagão não fazia ideia da própria importância?

Não, não fazia. Era como uma planta. Era agreste, né? Inculto e belo... Uma força bruta. Misturava-se naturalmente à terra. Pertencia de maneira orgânica àquele universo árido que retratou. Não dispunha do afastamento crítico que os novos cantores preconizavam.

Daí dizer-se que acerca da organização linguística-textual, existe certa padronização seguida pelo gênero entrevista pingue-pongue, o qual, segundo Silva (2007, p. 168), "não autoriza o autor a alterar a sequência dos seus elementos

constitutivos”. Ou melhor, há indícios de que o gênero siga uma sequência, tendo em vista que o interlocutor ao ler a entrevista já espera encontrar o título, a introdução, a foto, o “olho”, pergunta e resposta. Sendo, portanto, elementos constitutivos do enunciado do entrevistador.

Como nas entrevistas realizadas com Fernando Henrique Cardoso e Marisa Monte, há aqui também um direcionamento da entrevista para o lado pessoal do artista, como vemos nas figuras 57 e 58.

Fig. 57

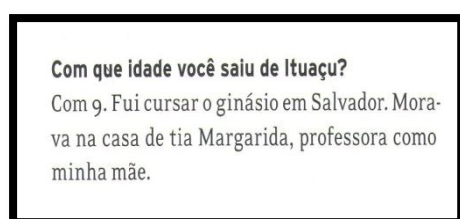


Fig. 58

Nunca mais voltou?

Voltei somente uma vez, para filmar cenas de *Tempo Rei* (documentário sobre o compositor,

lançado em 1996). Já não existe ninguém de minha família em Ituaçu. Logo após eu me estabelecer na capital, meus pais deixaram nossa cidadezinha por razões profissionais. Passaram uma temporada em Medeiros Neto, outra em Ibirataia e finalmente se instalaram em Vitória da Conquista. Tudo na Bahia, né? Enquanto estive em Ituaçu, nunca pude ver o Gonzaga pessoalmente. Só o admirava por foto. Mas um dia, já em Salvador, consegui avistá-lo de perto. Eu rondava os 10 anos. E o Gonzaga se apresentou na praça Castro Alves. Não... Foi na praça da Sé. Ele fazia uma turnê, patrocinada pelo colírio Moura Brasil, que cruzava o país inteiro. Observá-lo em cena me deixou enlouquecido. Aquilo parecia uma epifania. Fiquei com a impressão de que Gonzaga descera dos céus para pousar bem ali, diante de nós. Um negócio extraordinário!

Ao trazer esses fatos particulares para a entrevista, o entrevistador proporciona acesso a aspectos da vida do entrevistado que não são conhecidos, mas que são interessantes e desejosos pelo leitor, dando voz aos grupos sociais que o permeiam,

revelando uma especificidade do gênero entrevista pingue-pongue quando na esfera do jornalismo cultural.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, é importante retomar as questões mais relevantes desta dissertação.

Sabendo-se que, na verdade, a entrevista pingue-pongue é uma representação da interação face a face, um discurso citado, pode-se notar um recurso de estilo recorrente a transposição da linguagem coloquial utilizada durante a entrevista face a face a qual materializa uma valoração axiológica que se refere ao papel social do entrevistado.

Os estudos de Bakhtin e de seus argumentadores permitiram que refletíssemos os dados a partir das relações dialógicas que se estabelecem entre os sujeitos discursivos.

Ao iniciarmos a pesquisa e depararmos com o corpus, fomos percebendo alguns indícios que nos ajudaram a levantar hipóteses: haveria uma especificidade do gênero entrevista pingue-pongue quando na esfera da cultura no suporte revista?

Então, a partir das análises realizadas com as três entrevistas veiculadas pela *Bravo!* foi possível observar indícios que nos permitiram levantar a possibilidade de que haveria sim certas especificidades.

Pudemos observar também que a inserção de outros gêneros na entrevista pingue-pongue, assim como o diálogo recorrente entre gêneros dentro do mesmo suporte foram promovendo a construção das relações dialógicas e revelando a preocupação em dar um acabamento estético que responda as outras vozes sociais pelo entrevistador.

Também percebemos, ao refletir sobre os dados que possuíamos, que na esfera da cultura não há a presença marcante como em outras esferas do gênero propaganda, mas sim uma combinação de gêneros mais literários, como o relato, a música, o romance, entre outros.

A fotografia, as cores da página, qualidade do papel, a fonte das letras, o olho, o título, a disposição gráfica dos elementos do enunciado vão construindo o sentido e dando, ao mesmo tempo, materialidade ao trabalho estilístico-composicional do autor, uma vez que a obra estética apresenta a realidade por meio do artístico.

Outro ponto relevante observado foi a importância dada à vida privada do entrevistado, uma vez que isso não é notado em outras esferas, como a da política, por exemplo.

No momento em que o teor da entrevista pingue-pongue sai do limite do artístico e passa a envolver também a história de vida do entrevistado, a interação ganha uma característica mais intimista, menos formal, promovendo uma resposta ao leitor, que ânsia por encontrar na esfera da cultura, no suporte revista, um ambiente mais ameno e propenso à junção da vida pessoal e profissional do artista, já que são partes do mesmo sujeito discursivo.

Após essas conclusões, percebemos que caberiam muito mais estudos sobre o tema que pudessem analisar o movimento do gênero nas outras esferas, ampliando para uma abordagem comparativa e, desse modo, levassem a uma reflexão mais profunda e detalhada do assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. (Org.) Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: **Imagens de si mesmo no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto: 2005.

ARISTÓTELES. **A arte Retórica**. Lisboa, Imprensa Oficial – Casa da Moeda: 2005.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes: 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F.Vieira 11. ed. São Paulo, Hucitec: 2004.

BARZOTTO, V. H. **A materialidade do texto publicado em revistas periódicas. Leitura: Teoria e Prática**, Campinas-SP, v. 31, p. 27-49, 1998.

_____. V. H. **Leitura de revistas periódicas: forma, texto e discurso**. Tese de doutorado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp: 1998.

_____, VOLOSCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre a poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F.Vieira 11. ed. São Paulo, Hucitec: 2004.

BRAIT, B. **Bakhtin – Dialogismo e polifonia**. São Paulo, Contexto: 2009.

_____, B. **Bakhtin – Conceitos-chave**. São Paulo, Editora Contexto: 2012.

CAVALCANTI, J. R. **No “mundo dos jornalistas”: interdiscursividade, identidade, ethos e gêneros**. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp: 2006.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av. , São Paulo, v. 5, n. 11, abril de 1991.

CLARK, K. & HOLQUIST, M.. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva: 1998.

DANTAS, M. O ethos na argumentação: uma abordagem pragmática-retórica. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si mesmo no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto: 2005.

DELL'ISOLA, R. L. P. A textualização de gêneros da esfera jornalística. In: **Gêneros textuais: O que há por trás do espelho?** Belo Horizonte, MG, Fale: 2012.

DISCINI, N. Bakhtin: contribuições para uma estilística. In: **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Org.: Luciane de Paula e Grenissa Stafuzza. Campinas, SP, Mercado de Letras: 2010.

EGGS, E. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R. (Org.) **Imagens de si mesmo no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto: 2005.

FARACO, C. A. **Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares**. Porto Alegre, Revista Letras de Hoje, v. 46, n. 1, jan/mar de 2011.

FIORIM, J. L. (org.) **Introdução à Linguística I - objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2008. 226 p.

GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos, Pedro & João Editores: 2012.

GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais**. Trad.: Carotti, F. São Paulo, Cia. das Letras: 2002.

MACHADO, I. In: BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin – Conceitos-chave**. São Paulo, Editora Contexto: 2012.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas, Pontes Editora: 1997.

_____, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (ORG) **Imagens de si mesmo no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto: 2005.

MENDONÇA, M. C. **A identidade do sujeito-jornalista no gênero entrevista**. In: **XV ALFAL**. Montevideu: Universidade de La Republica. Montevideu, 2008.

_____. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos do discurso. In: **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos, Pedro & João Editores: 2012.

PIRES, V. L. **Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em bakhtin**. Revista Fragmentum, nº 3. Laboratório Corpus/UFSM, 2002.

PONZIO, A. O pensamento dialógico de Bakhtin e do seu círculo como inclassificável. In: **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Org.: Luciane de Paula e Grenissa Stafuzza. Campinas, SP, Mercado de Letras: 2010.

POSSENTI, S. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo, Martins Fontes: 1988.

SÁ, M. P. **O ethos no discurso jornalístico**. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/nad/anaisIIISimposioAD/pdfs/SA-MariadaPiedadeMoreirade.pdf> Acesso em: 9 de maio de 2011.

SILVESTRE, K. & BASSINELLO, P. A estética enquanto método. *In: Palavras e contrapalavras enfrentando questões da metodologia bakhtiniana*. São Carlos, Pedro & João Editores: 2012.

SOBRAL, A. A estética em Bakhtin (Literatura, poética e estética). *In: Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Org.: Luciane de Paula e Grenissa Stafuzza. Campinas, SP, Mercado de Letras: 2010.

_____. **Do dialogismo ao gênero. As bases do pensamento do Círculo de Bakhtin**. Campinas, SP, Mercado das Letras: 2009.

SILVA, N. R. **O gênero entrevista pingue-pongue**: reenunciação, enquadramento e valoração do discurso do outro. Pedro e João editores: 2009.

ANEXOS

ANEXO A - Edição de fevereiro de 2012.



Fernando Henrique e Ruth Cardoso em 1982, na cidade norte-americana de Berkeley. A professora dizia, brincando, que a imagem é falsa porque FHC nunca lavou louça



“RUTH SE SENTIA INTELLECTUALMENTE INSEGURA”

O EX-PRESIDENTE **FHC** FALA SOBRE O LEGADO ACADÊMICO, A ATUAÇÃO POLÍTICA E A VIDA DOMÉSTICA DA ANTROPÓLOGA **RUTH CARDOSO**, QUE TEM ENSAIOS REUNIDOS EM LIVRO

POR ARMANDO ANTENORE



À esquerda, Ruth com 2 anos.
Abaixo, a pesquisadora na década
de 1940, em Araraquara

As cenas ainda se espalham pela internet, em resquícios de telejornais e inúmeras fotografias: na Sala São Paulo, a grandiosa casa paulistana de concertos, o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva se aproximou de um prostrado Fernando Henrique Cardoso, que olhava o corpo inerte da mulher. A antropóloga Ruth Cardoso, de 77 anos, morrera um dia antes. Portadora de doença coronariana, sofreu uma arritmia cardíaca grave e desmaiou na cozinha do apartamento que dividia com o marido. Quando o socorro chegou, já não havia o que fazer. Eram 20h40 de uma terça-feira bastante fria. Na quarta, 25 de junho de 2008, ao longo do velório, Fernando Henrique não se cansava de acariciar a fronte de Ruth e tirou os óculos diversas vezes para enxugar as lágrimas. Mal





Fernando Henrique e Ruth na década de 1950. À época, os dois estavam noivos



OUÇA trechos da entrevista com FHC em bravonline.com.br

avistou Lula, permitiu que o sucessor lhe desse um abraço prolongado. O petista ficou na cerimônia por uns 30 minutos. Ao partir, consolou novamente o tucano e lhe disse: "Se precisar de mim, peça. Estou à disposição". Durante aquele breve período, os dois principais líderes políticos do Brasil contemporâneo baixaram armas e abdicaram das farpas que costumam trocar.

O velório atraiu, igualmente, acadêmicos de múltiplas tendências e variados espécimes do Distrito Federal, alguns até mais antagônicos do que Lula e FHC. Navegantes das redes sociais, blogueiros e a mídia convencional enxergaram na comunhão temporária de adversários um símbolo daquilo que Ruth despertou enquanto viveu: a unanimidade. Conforme tais interpretações, a ex-primeira-dama e

uma das fundadoras do PSDB se notabilizou por conquistar, dentro e fora da universidade, o respeito e a admiração de gregos e troianos, seja sob a faceta de professora e orientadora, seja à frente do Comunidade Solidária. O programa do governo Fernando Henrique, engendrado pela antropóloga, estimulou as ações conjuntas entre ONGs, empresários, movimentos populares e o Estado com o objetivo de erradicar a pobreza.

Como poetas, romancistas, músicos e pintores, os intelectuais - e os políticos - sobrevivem à morte não apenas por conta do que produziram mas também graças à imagem póstuma que se constrói deles. A da pesquisadora ganhou os contornos iniciais justamente na Sala São Paulo. Em setembro de 2009, o desenho adquiriu maior nitidez com a criação do Centro Ruth Cardoso, que se impôs a meta de preservar e disseminar o legado da homenageada. Um ano depois, apareceu *Fragmentos de uma Vida*, perfil da docente que a editora Globo encomendou para o escritor Ignacio de Loyola Brandão. Agora, chega às livrarias *Ruth Cardoso - Obra Reunida*. A coletânea de 567 páginas, lançada pela Mameluco, agrupa todos os artigos acadêmicos da ex-primeira-dama. São 41 textos - o mais velho, de 1959; o mais recente, de 2004. A antropóloga Teresa Pires do Rio Caldeira, amiga e discípula de Ruth que leciona na Universidade da Califórnia, em Berkeley, se encarregou de organizar e apresentar o volume. Um time de quatro renomadas pensadoras a ajudou: Céline Sachs-Jeantet, Esther Império Hambúrguer, Eunice Ribeiro Durham e Helena Sampaio.

Quem vasculha o site do Centro, atravessa o perfil assinado por Loyola ou destrincha o prefácio da coletânea sai com uma impressão francamente positiva da professora. Sobram aprovações, faltam pontos de vista menos parciais. Espirituosa, discreta, sempre atenta às novidades, educadora nata, cosmopolita, vocacionada para a atuação em equipe, interlocutora brilhante, exímia dona de casa, mãe e avó carinhosas são as qualificações que vêm à cabeça de internautas e leitores. Uma *boutade*, cunhada pela própria Ruth, resumiria à perfeição o seu caráter, segundo



"EM CASAMENTOS LONGOS COMO O NOSSO, CRIA-SE UMA BASE AFETIVA QUE É ESTÁVEL, INDEPENDENTEMENTE DAS APARÊNCIAS, DOS ALTOS E BAIXOS, DAS OSCILAÇÕES PONTUAIS"

Loyola. "Isto não está de acordo com nossos padrões araraquarenses", proclamava, irônica, quando se flagrava diante de circunstâncias em que o recato e a ética despencavam ladeira abaixo. O gracejo, claro, se refere à cidade do interior paulista onde a acadêmica nasceu e se criou. Ela só trocava Araraquara pela capital do estado em 1946, aos 15 anos, para ingressar num tradicional colégio católico, o extinto Des Oiseaux.

COZINHAS COMUNITÁRIAS

Filha única de um guarda-livros com uma farmacêutica que dava aulas de botânica, química e biologia, Ruth Corrêa Leite Cardoso estudou ciências sociais entre 1949 e 1952. À época, as turmas que frequentavam o curso da Universidade de São Paulo somavam uma dúzia de alunos, se tanto. Foi também na USP que, em 1957, a jovem socióloga virou assistente do lendário Egon Schaden, catedrático de antropologia. Começou, assim, uma duradoura carreira no ensino superior. Perto de intelectuais da mesma geração, escreveu pouco e publicou menos ainda. Divulgou o grosso de seus ensaios nos círculos restritos da "alta cultura": mesas de reuniões científicas, jornais e revistas de pequena tiragem, seminários e debates. Sobressaiu-se bem mais como orientadora de pós-graduandos e como agente política em contínuo diálogo com a sociedade civil.

Muitos lhe conferem o mérito de introduzir no país a antropologia urbana - pioneirismo que assumiu junto de Eunice Durhan, Gilberto Velho e outros. Investigando as cidades, se interessou por detectar e analisar processos socioculturais emergentes, capazes de transformar o cotidiano, em especial o das áreas pobres. Não à toa, se debruçou sobre a rotina das favelas, a integração dos imigrantes japoneses no Brasil, as novas configurações da juventude, o feminismo, os meios de comunicação, o terceiro setor, as cozinhas comunitárias e a adoção de crianças pelas classes baixas.

Em fevereiro de 1953, se casou com FHC, que mais tarde despontaria como sociólogo. Os dois geraram Paulo Henrique, Luciana e

Beatriz. Não raro, a trajetória do marido exigiu renúncias da antropóloga. De 1964 a 1968, por exemplo, Ruth morou no Chile e na França, já que a ditadura militar empurrou Fernando Henrique para o exílio. O afastamento compulsório da USP fez a pesquisadora adiar o doutorado, só concluído em 1972. Na década de 1990, voltou a abandonar as pesquisas, agora premida pela eleição do cônjuge à presidência da república. Tornou-se primeira-dama a contragosto, mas acabou revitalizando a função, que exerceu durante oito anos (1995-2002). Até então, nenhuma intelectual alcançara aquele status no país. De modo idêntico, nunca a mulher de um presidente concebera e dirigira um programa social tão intrincado e abrangente quanto o Comunidade Solidária.

PANEGÍRICO

Semanas atrás, o jornalista e curador Marcelo Rezende, colaborador de **BRAVO!**, redigiu um artigo em que comenta o abrupto e prematuro falecimento de outro jornalista: Daniel Piza. A reflexão se encontra no blog do Instituto Moreira Salles. Ali, Rezende analisa o substantivo "panegírico": "Trata-se de um discurso, de uma louvação (...). É geralmente aquilo que os vivos decidem realizar quando estão diante da evidência concreta da morte". Tributos do gênero, pondera o autor, transcendem o mero elogio, uma vez que se escoram apenas no superlativo. O panegírico desumaniza o morto. Santifica-o, lhe esculpe feições de herói. Já o elogio "permite a contradição, o contraponto infeliz na existência de alguém e do personagem desse mesmo alguém". Certamente, Ruth Cardoso merece vários dos adjetivos risinhos que lhe imputam. Mas será que fazia jus aos exageros? Como ela própria avaliaria a mitificação latente nos panegíricos que inspirou?

Para discutir a questão e relembrar a professora, **BRAVO!** entrevistou Fernando Henrique durante três horas, em São Paulo. Uma parte da conversa ocorreu no instituto que leva o nome do sociólogo. A outra, no apartamento onde o ex-presidente - que completou 80 anos - viveu com a antropóloga.

Em 1954, com o primeiro filho, Paulo Henrique. Depois, nasceriam Luciana e Beatriz

O LEGADO INTELECTUAL

BRAVO!: Está em curso um movimento para consolidar a imagem de dona Ruth Cardoso como a de uma figura exemplar...

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO: *(Interrompendo o repórter)* Sim, mas nenhuma iniciativa partiu da família. As homenagens nasceram de maneira espontânea. São os amigos, os alunos e os colaboradores de Ruth que se atribuem a tarefa de reverenciá-la. Eu e meus filhos não pedimos nada a ninguém.

De que modo a ex-primeira-dama reagiria diante de tantos aplausos? O senhor já pensou no assunto?

Já. Imagino que reagiria bem, ainda que timidamente. Ruth não almejava os holofotes. Nunca sonhou, por exemplo, que implantariam uma cátedra com o nome dela na Universidade Columbia, em Nova York, como aconteceu há uns três anos. Aquela antropóloga toda aplicada, na verdade, não se preocupava nem sequer em arquivar o que escrevia. Não ficava lambendo a cria. Era mais desleixada do que eu nesse sentido - e menos autoconfiante. Padecia de insegurança.

Insegurança? Não dava a menor impressão.

De fato: os inseguros costumam parecer afirmativos. No fundo, Ruth ignorava o próprio valor. Não possuía uma autoestima muito elevada. A minha sempre se revelou maior. Tanto que, em casa, meus filhos brincam: "Pai, você precisa fazer uma lipoaspiração no ego!" *(risos)* É engraçado... As pessoas me chamam de vaidoso, de ambicioso, de sei lá o quê. Falam que, desde criança, eu queria ocupar a presidência. Bobagem! Pura fantasia! Quando jovem - e mesmo na maturidade -, jamais cogitei me eleger presidente. As coisas foram se desenrolando. Tampouco me considero vaidoso. Ou, pelo menos, não do jeito que o senso comum define a palavra. Tenho vaidade intelectual. Sob outros ângulos, porém, sou mais descuidado do que cuidadoso. Não cultivo vaidade física, pessoal. Nunca liguei além da conta para esse negócio de roupa, de elegância.

Dona Ruth se sentia insegura em que aspectos?
Apenas intelectualmente. No papel de mulher, de



mãe ou de professora, não. Desempenhava-os com tranquilidade e confiança. Só nutria dúvidas sobre sua competência como pensadora.

Por isso escreveu pouco?

É provável. Ela adorava lecionar. Preparava as aulas demoradamente, expressava-se bem em classe, zelava pelos alunos. Entretanto, sofria para escrever. Talvez até desconhecisse o prazer da escrita. Era muito crítica. E quem é muito crítico acaba se descobrindo autocrítico demais. Não por acaso, Ruth normalmente rejeitava o que produzia - rabiscava o texto, mexia e remexia nas frases, torturava-se. Também não ambicionava publicar. Tinha ideias relevantes, mas nem sempre julgava necessário estruturá-las num ensaio, construir teorias. Preferia ensinar, fazer observações de campo e agir socialmente.

O senhor, em contrapartida, escreveu bastante e publicou trabalhos de grande repercussão. Conviver com um intelectual tão fértil inibiu dona Ruth?

Não acredito. Tratava-se mais de uma exigência dela em relação a si própria. Mesmo porque nós

Acima, a antropóloga e o sociólogo em 1965, no Chile, onde moravam. Eles haviam deixado o Brasil por causa da ditadura



VEJA imagens de arquivo de Fernando Henrique e Ruth em www.bravonline.com.br

"DEPOIS DO EXÍLIO, RESISTI À DITADURA ESCRREVENDO ARTIGOS E PROMOVEDO CONFERÊNCIAS. RUTH TAMBÉM AGIA ASSIM. QUERÍAMOS PROTESTAR, MAS NÃO TINHAMOS A INTENÇÃO DE INGRESSAR NA POLÍTICA"

não competíamos. Pelo contrário: nos ajudávamos, um apoiava o outro. Encontro tanto casal disputando espaço... Nós, não. Eu, inclusive, mostrava a Ruth tudo o que escrevia: livros, ensaios e artigos de jornal. Ela os lia antes da publicação. E opinava, corrigia, discordava.

Não há o risco de se estar supervalorizando o legado acadêmico de dona Ruth por razões políticas?

De maneira nenhuma. Os que resgatam a contribuição de Ruth não têm relações diretas com o jogo partidário. Pegue a série de artigos recém-lançada. As organizadoras da coletânea são pes-

quisadoras de alto nível, que se conservam longe da política. Ninguém de bom senso negará a importância de Ruth para a modernização da antropologia no Brasil. Ela e a Eunice (*Durham*) constituíram o time de antropólogos que primeiro se interessaram pelo urbano. Tradicionalmente, a disciplina se dedica à análise dos povos ágrafos, que não dispõem da escrita. Ruth, no entanto, sempre achou mais pertinente esmiuçar o universo das cidades, talvez por ser de uma geração que viu o país se urbanizar.

A ex-primeira-dama influenciou o senhor como intelectual?

Abaixo, Ruth e FHC desembarcam no Chile com as filhas, em 1973. A família, desta vez, viajou a passelo



Sim. Vou lhe citar alguns exemplos. Eu estudei as teses de Claude Lévi-Strauss [antropólogo] superficialmente. Mas a Ruth as conhecia muito. Em 1962 e 63, frequentou seminários dele na França. Ela, então, me ensinava o que sabia. Conversávamos sobre Lévi-Strauss e outros autores que me são menos familiares: o Manuel Castells [sociólogo], o Michel Foucault [filósofo] e o próprio Alain Touraine [sociólogo], com quem tive aulas. Ruth ainda me alertou para a força dos movimentos sociais. Recordo que, lá pela década de 1970, grupos da periferia de São Paulo reivindicavam do governo avanços na área da saúde pública. Eu olhava aquilo e previa: "Não vai resultar em nada". Sob o meu prisma, os grupos pressionavam o estado à toa porque as exigências populares se perderiam no gabinete do burocrata. Ruth não raciocinava desse jeito. Ela já notava que existia a chance de aquelas ações causarem - como realmente causaram - mudanças mais profundas, mais políticas na estrutura do estado. Ou melhor: que daqueles grupos surgiriam vereadores, deputados e outras lideranças capazes de agir efetivamente dentro da máquina estatal. Influenciado pelo marxismo, eu acreditava que as transformações só iriam decorrer da luta de classes - do choque entre o proletariado e a burguesia. Ruth me corrigia: "Não, a luta não precisa ser apenas de classes. A luta também pode ser do povo contra o Estado".

Quer dizer que ela se opunha à predominância das interpretações marxistas na USP da época?

Exato. Eu, Ruth, Paul Singer [economista], José Arthur Gianotti, Bento Prado Júnior [ambos filósofos], Octavio Ianni [sociólogo] e outros participamos do famoso seminário sobre *O Capital*, de Karl Marx, que se iniciou em 1958. Ao longo de seis anos, nossa turma se reunia periodicamente para debater os diversos volumes do livro. Ruth, portanto, tinha intimidade com as teorias de Marx. Acontece que nunca adotou uma visão estritamente marxista. Ela ia na contramão de todos nós e não enxergava a luta de classes como o único motor da história. Daí se interessar tanto pelo conceito de sociedade civil - uma ideia extramarxista, digamos.

A ATUAÇÃO COMO PRIMEIRA-DAMA

Dona Ruth não desejava que o senhor virasse político. Por quê?

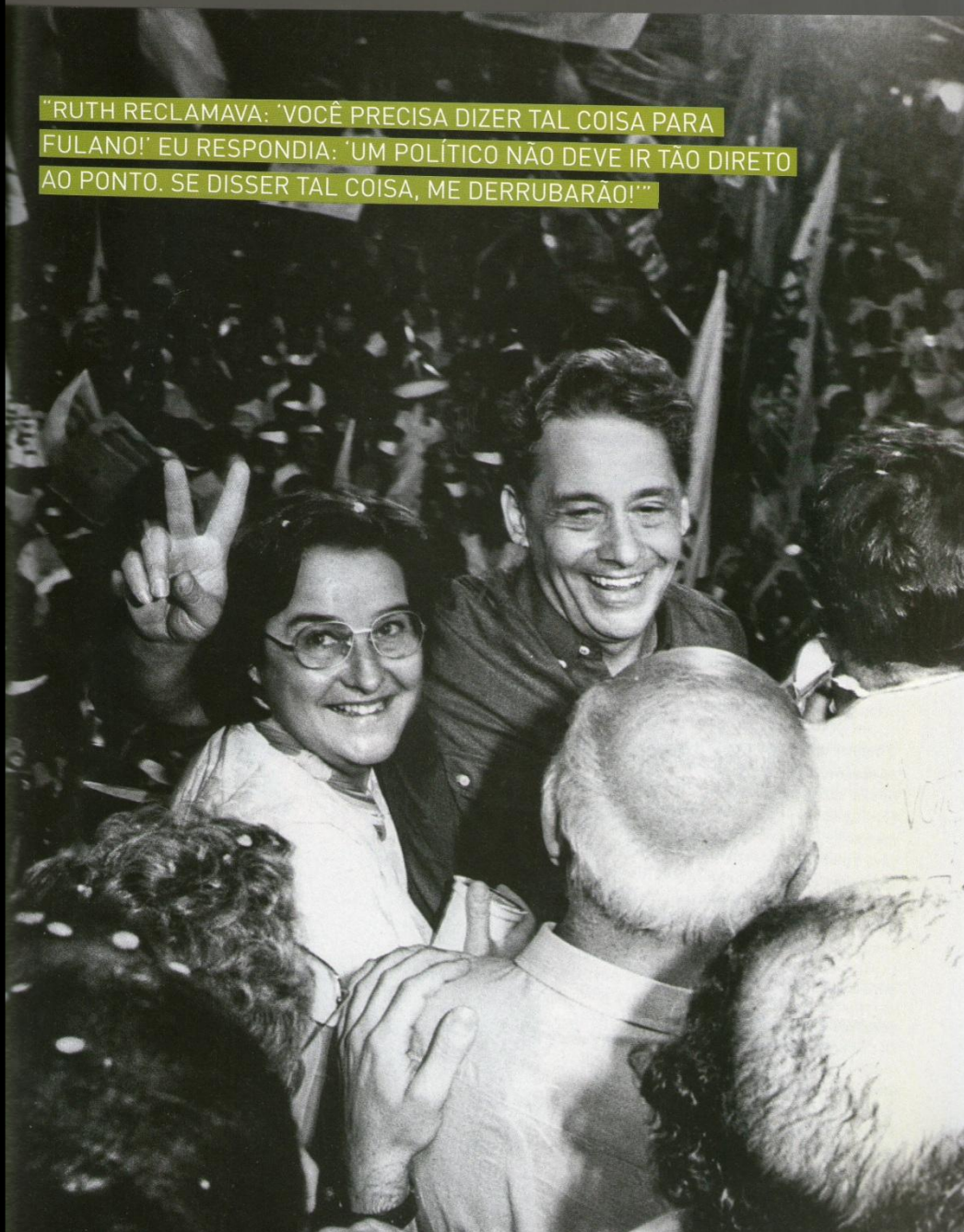
Na década de 1950, quando a gente se formou, havia o consenso de que a carreira acadêmica é uma espécie de sacerdócio. Deveríamos viver para o ensino e a pesquisa. Eu próprio considerava pecado receber dinheiro por qualquer atividade que não a de professor. Embora descendente de uma família com larga trajetória política (meu bisavô governou Goiás, meu tio-avô ocupou o cargo de ministro da guerra, meu pai se elegeu deputado), procurei evitar tal caminho na juventude. Não participei nem mesmo do movimento estudantil enquanto cursava ciências sociais. Os militares só me mandaram para o exílio após o golpe de 1964 porque eu defendia reformas na universidade - mudanças que os conservadores taxavam de subversivas. Não me expulsaram do país em razão de militância partidária ou algo do gênero. Logo depois que voltei, resisti à ditadura intelectualmente, fazendo pesquisas, escrevendo artigos em jornais de oposição e promovendo conferências. Ruth também se comportava desse modo. Queríamos protestar, mas continuávamos sem a intenção de ingressar na política propriamente dita. Ocorre que, com o passar dos anos, as circunstâncias me levaram para o Senado e, depois, para o Executivo. Ruth, sobretudo no início, discordava de minha resolução. Temia perder a privacidade. Arrepiava-se diante da ideia de nossa vida se tornar mais pública, mais institucional, repleta de pompa. Mesmo assim, nunca deixou de se engajar em minhas campanhas eleitorais. E, quando cheguei à presidência, desempenhou brilhantemente as funções que atribuiu para si.

Entretanto, não gostava que a chamassem de primeira-dama.

Ruth, na verdade, refutava o conceito muito norte-americano de que a primeira-dama ocupa um cargo. "Não, quem ocupa um cargo é o presidente da República", argumentava. "Ele, sim, tem obrigações previstas pela lei. A primeira-dama precisa apenas se manter autônoma e desempenhar os papéis que julgar adequa-

Em 1985, num comício durante as eleições para prefeito de São Paulo, FHC acabou derrotado

"RUTH RECLAMAVA: 'VOCÊ PRECISA DIZER TAL COISA PARA
FULANO!' EU RESPONDIA: 'UM POLÍTICO NÃO DEVE IR TÃO DIRETO
AO PONTO. SE DISSER TAL COISA, ME DERRUBARÃO!'"



dos. Cada uma deve agir como achar melhor, sem tarefas definidas.” Tanto que Ruth sempre defendeu a Marisa [*Leticia, mulher de Lula*]. As duas se portaram de forma bem diferente em Brasília. Marisa, todos sabemos, abdicou de qualquer protagonismo. E Ruth a apoiava: “Ela está se respeitando. Não trai a própria personalidade, não é exibida, não interfere no governo. Por que vou criticá-la?”

Como dona Ruth lidava com o gigantesco cerimonial da presidência?

Não apreciava nada daquilo, lógico, mas se conformava. Curiosamente, no final de meu segundo mandato, já demonstrava grande apreço pelas seguranças que a acompanhavam. Professora em tempo integral, quando resolvia ver um espetáculo, fazia questão de que as moças assistissem à peça também. Não deixava que a esperassem na porta do teatro. Depois, lhes indagava sobre a montagem e dava explicações sobre o dramaturgo, o diretor e o elenco. Às vezes, havia atores nus em cena – e as seguranças se horrorizavam. No enterro de Ruth, algumas viajaram para São Paulo e quiseram carregar o caixão. Criou-se uma relação de afeto.

O senhor dividia com dona Ruth os problemas do governo?

Não sei se o verbo correto é dividir, porque Ruth evitava se meter diretamente na minha administração. Ela observava à distância. Não bancava o pistolão em área nenhuma. Dirigia o Comunidade Solidária e ponto. Agora, nós conversávamos intensamente sobre quase tudo. Certos temas a seduziam menos. Economia, por exemplo – o câmbio, as estratégias do Banco Central. As atenções de Ruth se voltavam mais para a educação, a saúde e a cultura.

Ela discordava muito do senhor?

Ô! E abertamente! Em inúmeras ocasiões.

Mencione uma, pelo menos.

Ruth detestava os partidos clientelistas – aqueles que não abraçam propriamente uma ideologia, um programa, e só almejam mamar nas tetas do Estado. Os adesistas, né? Em virtude disso, ela jamais suportou determinados setores



"ELA REFUTAVA O CONCEITO MUITO NORTE-AMERICANO DE QUE A PRIMEIRA-DAMA OCUPA UM CARGO. 'NÃO, QUEM OCUPA UM CARGO É O PRESIDENTE DA REPÚBLICA'"

do extinto PFL e não aceitava o acordo que firmei com os pefelistas. Na teoria, Ruth tinha consciência de que apenas os ditadores governam sem alianças. Só que na prática... Ela reclamava: "Como assim?! Você precisa dizer tal coisa para fulano!" Eu respondia: "Um político não deve ir tão direto ao ponto. Se disser tal coisa, me derrubarão!" Quem está fora da disputa partidária analisa as situações e as pessoas sob a ótica dos estereótipos. No entanto, quando se aproxima delas, termina reformulando o julgamento. Vai soar estranho, mas em qualquer partido existem canalhas do bem e canalhas do mal, canalhas que traem e canalhas que não traem, canalhas inteligentes e canalhas obtusos, canalhas competentes e canalhas incompetentes. Para distinguir uns dos outros, é preciso estrada. Ruth, no começo, não dispunha de tanta vivência. Depois, foi aprendendo.

Em 1994, a futura primeira-dama criticou publicamente o senador Antônio Carlos Magalhães, um dos caciques do PFL. Associou-o à ditadura e às oligarquias.

Pois é... Ruth não se permitia intimidades com o ACM. Conhecedor das restrições dela, Antônio Carlos tratava de agradá-la. Ele podia ser uma serpente ou um encantador de serpentes. Dependia dos ventos. Com a Ruth, costumava exibir os melhores modos. Mas não adiantava. Certa vez, o convidei para tomar um café em casa. Tasso Jereissati [um dos líderes do PSDB] nos acompanhou. Ruth, que se encontrava no apartamento, resolveu preparar o café e se dirigiu à cozinha. Pronto: o Antônio Carlos subiu na tribuna do Senado e proferiu um discurso sobre o episódio. "A mulher do presidente abre mão de empregados e tem o desprendimento de fazer o próprio café."

Como dona Ruth encarava as privatizações que o governo do senhor incentivou? O processo sempre recebeu pesadas críticas. Agora, inclusive, um livro-reportagem que aborda o assunto se transformou em best-seller: A Privatária Tucana, do jornalista Amaury Ribeiro Jr.

Ela concordava com as privatizações. À época, todo mundo concordava. Somente um pequeno grupo de ultranacionalistas, não apenas do PT, se posicionava contra. Preconizava que iríamos sucatear as indústrias brasileiras. Imagine! Sobre o livro do rapaz...

O senhor o leu?

Não.

Pretende lê-lo?

Não. Vou ler livro de malandro? O autor trabalhava para os petistas [durante as eleições presidenciais de 2010, a Polícia Federal indiciou Ribeiro Jr. sob a acusação de que ele quebrou o sigilo fiscal de tucanos com o intuito de produzir dossiês; o jornalista nega]. O propósito da reportagem é criar uma cortina de fumaça, tirar o foco da herança deixada por Lula: as corrupções que pipocam no governo federal. Você leu o livro? Conte-me algo que aparece lá.

O repórter procura demonstrar que o ex-governador José Serra, do PSDB, e alguns parentes se beneficiaram financeiramente das privatizações. O Serra? Impossível! Coloco minha mão no fogo. Serra não teve nenhuma relação com as privatizações. Nada! Zero! Zero! E outra coisa: quem rouba uma hora se entrega. Nunca vi ladrão que, cedo ou tarde, não transpareça. Vamos verificar se algo mudará no padrão do Serra. Vamos verificar se a família dele ostentará riqueza...

No alto, o casal em 1995, durante a posse de FHC como presidente. As demais imagens mostram os dois também na década de 1990, em viagem pelo Pantanal (ao centro) e pela China

"COMO QUALQUER CASAL, ATRAVESSAMOS ETAPAS DE MAIOR E MENOR CUMPLICIDADE. ATÉ CRIAR NOSSOS FILHOS, NOS CONSERVAMOS BEM PRÓXIMOS. DEPOIS, HOUVE CERTO DISTANCIAMENTO. E, NOS ÚLTIMOS 15 ANOS, UMA REAPROXIMAÇÃO INTENSA"



A VIDA DOMÉSTICA

Dona Ruth apoiava com veemência as causas feministas. Como tal engajamento reverberava dentro de casa?

Desde o namoro, e até antes, nós transitávamos num círculo ilustrado, culto, que preconizava a equivalência entre homens e mulheres. Comparilhávamos, portanto, de ideias similares sobre o tema. Mas existia uma diferença importante em nossas posturas - a mesma que distingue o liberal do igualitário. O liberal aceita, tolera. O igualitário bota em prática. Eu, liberal, concordava teoricamente com as reivindicações do feminismo. Ruth, igualitária, tratava de fazê-las acontecer. Ela sempre quis, por exemplo, que todos da família ajudassem no trabalho doméstico. Para um homem da minha geração, assumir atribuições dessa natureza beira o absurdo. Mesmo assim, às vezes, eu tirava a louça da mesa após as refeições. Foi o máximo de concessão que me permiti. Ainda hoje, recolho a louça no meu apartamento ou no de amigos. À época da presidência, também recolhia. Já lavar os pratos me custa mais. Se necessário, lavo - só que me desagrada. Na década de 1980, passamos uma temporada em Berkeley [*Eatados Unidos*]. Há uma foto do período que me flagra lavando louça (*veja páginas 24 e 25*). Ruth garantia que a imagem é falsa, que aquele milagre jamais ocorreu. (*risos*)

Os filósofos Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir visitaram o Brasil em 1960. Na ocasião, o senhor os recebeu para um jantar. O que dona Ruth sentiu quando travou contato com uma lenda do feminismo?

Decepcionou-se. Simone nos pareceu tão bonita quanto distante, fria e dura. Antipática, enfim. Para piorar, tratava o Sartre - um tipo sorridente, carismático - como criança: "Não faça isso, não faça aquilo!" E titubeou diante da sopa de mandioquinha que Ruth preparou. Na hora da sobremesa, nos vingamos. Servimos goiabada com queijo, combinação que desagradou ainda mais a Simone. *Ela torceu o nariz e acabou engotindo o doce por mera educação.* Apesar de feminista e intelectual, Ruth prezava as tarefas de casa. Cozinhas bem, tricotava, costurava e adorava jardinagem. Só não entendia direito de contas. Não gastava

excessivamente, mas se atrapalhava com cheques e números. Não tinha noção de preço.

Na contramão de Lula e dona Marisa, que costumam demonstrar carinho em público, o senhor e dona Ruth se comportavam de maneira sóbria. Faltava romantismo entre vocês?

Não. Na intimidade, nos mostrávamos calorosos. A discrição se manifestava apenas publicamente - um recato que cultivamos desde a juventude. Além do mais, em casamentos longos como o nosso, cria-se uma base afetiva que é estável, independentemente das aparências, dos altos e baixos, das oscilações pontuais.

Em 2009, o senhor reconheceu como filho o adolescente Tomás, que teria nascido de uma relação extraconjugal. O rapaz já fez 20 anos. Recentemente, porém, testes de DNA demonstraram que o senhor não é o pai dele. Em que momento dona Ruth soube da história?

No momento em que o filho surgiu.

E qual a reação dela?

Ruim, né? Mas também compreensiva. Ruth conhecia a vida. Estava ciente de que o ser humano passa por períodos de variação.

O senhor cogitou se separar?

Não. Nunca me enxerguei sem a Ruth. Desculpe... Não gostaria de alongar o assunto, em nome da reserva que pautava meu casamento. Acrescento apenas que, a despeito do DNA, sigo mantendo um relacionamento muito bom com Tomás, tanto em termos afetivos quanto cívicos. Posso afirmar igualmente que Ruth morreu numa ótima fase de nossa união. À semelhança de qualquer casal, atravessamos etapas de maior e menor cumplicidade. Até criar nossos filhos, nos conservamos bem próximos. Depois, houve certo distanciamento. E, nos últimos 15 anos, uma reaproximação intensa - de tal maneira que a morte dela me afetou como um raio em dia de sol. ¶

OLÍMPIA

Ruth Cardoso - *Obra Reunida*. Organização e apresentação de Teresa Pires do Rio Caldeira. Editora Mameluco, 567 págs., R\$ 78.

O ex-presidente em seu apartamento, no bairro paulistano de Higienópolis. O retrato de Ruth que FHC mantém na parede é assinado pelo fotógrafo Mario Cravo Neto



MÚSICA



"NUNCA FUI *CULT*"

Marisa Monte refuta os que a acusam de ceder à sonoridade fácil e se popularizar demais em seu novo disco. "Sempre cantei para muitos", diz a intérprete, que está percorrendo o país com o show "Verdade uma Ilusão"

POR ARMANDO ANTENORE

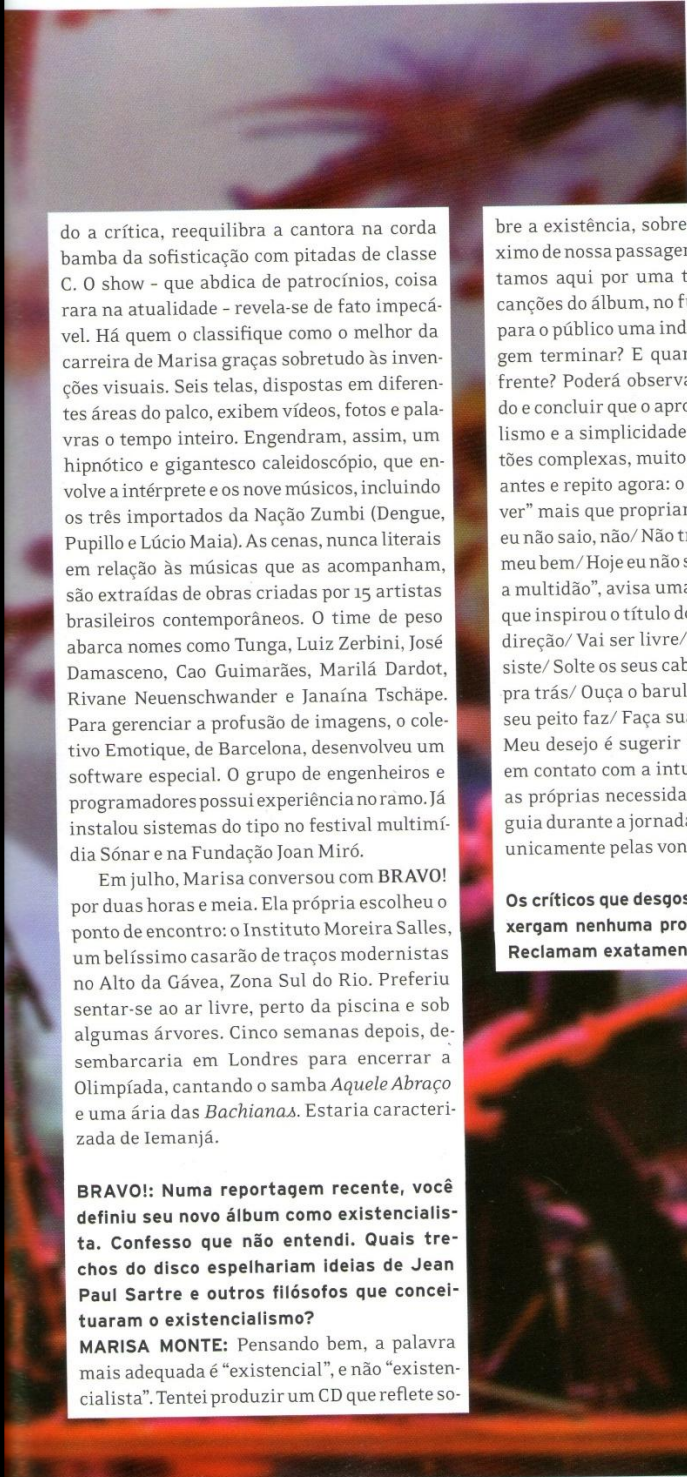
"**S**ono/ Come tu mi vuoi/ Ti amo/ Come non ho amato mai..." Quando Marisa Monte entou os versos iniciais da antiga canção, um jovem de camisa social comentou com a moça do lado: "Que coragem a dela, não? Arriscar-se em italiano..." Estávamos no HSBC Brasil, casa paulistana de espetáculos, e já escutáramos 13 das 24 composições que a artista carioca havia programado para a noite, a nona da turnê *Verdade uma Ilusão*. Quem nasceu em São Paulo certamente pescará o que o rapaz pretendia dizer com a observação. Parte da cidade associa o cancionista italiano à cafonice - um vício oriundo, talvez, da época em que a elite, herdeira dos bandeirantes e dos primeiros colonizadores, discriminava os imigrantes europeus, não raro paupérrimos e iletrados. No entanto, à semelhança de 007, Marisa parece ter permissão para matar. Trajando um vestido branco muito justo e elegante, não poupou meneios de corpo e gestos sensuais enquanto passeava pela letra de estrofes bastante simples. "Eu sou/ Do jeito que você me quer/ Te amo/ Como jamais amei", repetia, ainda em italiano, sob o amparo de violão, guitarra, baixo, bateria, teclado e um efusivo quarteto de cordas. Tão logo a música terminou, os espectadores que

lotavam o HSBC aplaudiram fervorosamente. Aquilo que, para certos ouvintes, corria o risco de soar piegas ou clichê acabou não despertando ali a menor rejeição.

Sono Come Tu Mi Vuoi fez sucesso há pouco mais de quatro décadas na voz de Mina Mazzini, uma lenda entre as cantoras da Itália. Marisa não garimpou a composição à toa. Com 19 anos (hoje tem 45), morou durante 11 meses em Roma, onde estudou canto lírico e se aprimorou no idioma local, que até então arranhava. À época, Mina já abandonara os palcos, ainda que continuasse idolatrada pelos fãs. Precursora do rock no país, migrou para as baladas românticas e ganhou fama de "mulher moderna", principalmente depois de namorar um ator casado e engravidar dele. Em agosto de 1978, renunciou às aparições públicas, mas nunca deixou de gravar.

Seu hit, embora presente no show, não integra o oitavo e novo álbum solo de Marisa, *O que Você Quer Saber de Verdade*. Mesmo assim, retrata bem o espírito do CD, lançado em outubro de 2011 e carro-chefe da turnê que começou em junho. É, afinal, uma canção de apelo popular, como as 14 do disco (a maioria assinada pela diva com os amigos de praxe) e como inúmeras das que interpreta desde 1987, quan-

A carioca Marisa Monte. "No fundo, quando falam de mim, fãs e desafetos estão falando de si mesmos"



do a crítica, reequilibra a cantora na corda bamba da sofisticação com pitadas de classe C. O show - que abdica de patrocínios, coisa rara na atualidade - revela-se de fato impecável. Há quem o classifique como o melhor da carreira de Marisa graças sobretudo às invenções visuais. Seis telas, dispostas em diferentes áreas do palco, exibem vídeos, fotos e palavras o tempo inteiro. Engendram, assim, um hipnótico e gigantesco caleidoscópio, que envolve a intérprete e os nove músicos, incluindo os três importados da Nação Zumbi (Dengue, Pupillo e Lúcio Maia). As cenas, nunca literais em relação às músicas que as acompanham, são extraídas de obras criadas por 15 artistas brasileiros contemporâneos. O time de peso abarca nomes como Tunga, Luiz Zerbini, José Damasceno, Cao Guimarães, Marilá Dardot, Rivane Neuenschwander e Janaína Tschäpe. Para gerenciar a profusão de imagens, o coletivo Emotique, de Barcelona, desenvolveu um software especial. O grupo de engenheiros e programadores possui experiência no ramo. Já instalou sistemas do tipo no festival multimídia Sónar e na Fundação Joan Miró.

Em julho, Marisa conversou com **BRAVO!** por duas horas e meia. Ela própria escolheu o ponto de encontro: o Instituto Moreira Salles, um belíssimo casarão de traços modernistas no Alto da Gávea, Zona Sul do Rio. Preferiu sentar-se ao ar livre, perto da piscina e sob algumas árvores. Cinco semanas depois, desembarcaria em Londres para encerrar a Olimpíada, cantando o samba *Aquele Abraço* e uma ária das *Bachianas*. Estaria caracterizada de Iemanjá.

BRAVO!: Numa reportagem recente, você definiu seu novo álbum como existencialista. Confesso que não entendi. Quais trechos do disco espelhariam ideias de Jean Paul Sartre e outros filósofos que conceituaram o existencialismo?

MARISA MONTE: Pensando bem, a palavra mais adequada é "existencial", e não "existencialista". Tentei produzir um CD que reflete so-

bre a existência, sobre como desfrutar o máximo de nossa passagem pela Terra. Afinal, estamos aqui por uma temporada apenas. As canções do álbum, no fundo, pretendem jogar para o público uma indagação: e quando a viagem terminar? E quando você chegar lá na frente? Poderá observar o caminho percorrido e concluir que o aproveitou? Sob o coloquialismo e a simplicidade de cada letra, há questões complexas, muito profundas. Já declarei antes e repito agora: o disco trata do "bem-viver" mais que propriamente do "viver". "Hoje eu não saio, não/ Não troco meu sofá por nada, meu bem/ Hoje eu não saio, não/ Não quero ver a multidão", avisa uma das músicas. Outra, a que inspirou o título do CD, convida: "Vai sem direção/ Vai ser livre/ A tristeza não/ Não resiste/ Solte os seus cabelos ao vento/ Não olhe pra trás/ Ouça o barulhinho que o tempo/ No seu peito faz/ Faça sua dor dançar". Percebe? Meu desejo é sugerir às pessoas que entrem em contato com a intuição, que identifiquem as próprias necessidades e as utilizem como guia durante a jornada, sem se influenciarem unicamente pelas vontades coletivas.

Os críticos que desgostaram do álbum não enxergam nenhuma profundidade nas canções. Reclamam exatamente do contrário: de que

A cantora no espetáculo *Verdade uma Ilusão*, que chegou ao Rio de Janeiro em agosto, depois de passar por Curitiba, Porto Alegre e São Paulo. Rita Murinho assina os figurinos do show

“Esperavam o que de mim? Que compusesse apenas canções para tocar em piano-bar? Sinto-me tão popular quanto a Paula Fernandes e desejo, sim, me comunicar com quem a escuta”



“Não necessito de nada muito sofisticado, muito raro, muito incrível. Helicóptero, automóvel do ano, ilha não sei onde, casa de veraneio? Para quê?”

lar! Esperavam o que de mim? Que compusesse exclusivamente canções para tocar em piano-bar? Sinto-me tão popular quanto a Paula Fernandes ou qualquer cantor que se ligue à MPB. E desejo, sim, me comunicar com quem escuta a Paula. Qual o problema? É uma ambição condenável? Agora, longe do palco, não assumo atitudes que, de acordo com o senso comum, uma cantora popular deveria assumir. Resultado: bagunço a cabeça da galera! “Peraí, a Marisa não se comporta como uma cantora popular, mas é uma cantora popular?! Não pode!” *(risos)* Cara, olha só que lindo!

O quê?

Um tucano! Vê o rabinho dele bem ali, em cima daquela palmeira?

Vejo.

Não, você não está vendo! *(risos)* Levante-se e venha observá-lo. *(Concordo em ir.)* Viu? Diz que tucanos comem ovos de passarinhos. Por isso, os ornitólogos os detestam.

Você reconhece aves com facilidade?

Não... Mas qualquer um reconhece tucano, vai! Você já se tocou de que os pássaros são uma espécie de cantores românticos? Sério! Aves cantam o amor. Se o tucano está de olho numa tucana, procura atraí-la de que modo? Pelo canto! *(risos)* Sobre o que conversávamos mesmo?

Sobre o fato de você buscar a simplicidade como artista.

Não busco a simplicidade. Eu sou simples! Trata-se de uma característica minha. Coisas singelas me põem feliz: admirar um tucano, secar o cabelo no sol, fazer um tricozinho, preparar ovo mexido para meus dois filhos, caminhar, bater papo com os amigos. Não necessito de nada muito sofisticado, muito raro, muito incrível. Helicóptero, automóvel do ano, ilha não sei onde, casa de veraneio? Para quê? Vivo confortavelmente, lógico, mas sem luxos, sem excessos. Não tenho como meta acumular capital. Julgo um privilégio extrair o sustento de uma atividade que oferece beleza e emoção às pessoas. É um dos meus grandes tesouros, uma maneira linda de me colocar no mundo.

Você não precisa nem do sucesso?

Depende de como se entende a palavra. Sob a minha ótica, sucesso quer dizer concretização. Significa transformar ideias em realidade. Tome o caso de uma colcha. Basta confeccioná-la, tirá-la da esfera imaginária para ter sucesso. Nesse sentido, óbvio que preciso dele.

E se ninguém apreciar a colcha?

Paciência. Continuo tendo sucesso. O êxito não se mede pela aprovação alheia ou pelo reconhecimento financeiro.

Cena do vídeo *Tentativa de Levar uma Boia Rosa até o Horizonte*. O trabalho do artista paulistano Guilherme Peters está entre os 16 que são projetados no palco durante o show de Marisa

você sucumbiu às fórmulas fáceis, enchendo o disco de mensagens otimistas e banais.

Não tenho a menor pretensão de criticar a crítica. Eu comento o meu trabalho e assino embaixo. O crítico escreve o texto dele e assina embaixo. Pronto, cada um é cada um! A amizade permanece igual. *(risos)* Construo o que posso, o que julgo mais bacana, com imensos carinho e dedicação. Muitos se arrepiam e me agradecem: “Nossa, que coisa maravilhosa!” E há aqueles que torcem o nariz: “Negócio chato, meu Deus!” Numa boa. Não preciso seduzir a torcida do Flamengo inteira. Encantar alguns já me satisfaz. Na verdade, a opinião do público e da crítica deixou de me surpreender. Aprendi que, quando falam de mim, fãs e desafetos estão falando de si mesmos, do modo como encaram as relações, os problemas, os sonhos. Sirvo apenas de pretexto.

Você consegue de fato se distanciar?

Completamente! Vou levar todo mundo a sério, seja quem me adora, seja quem me odeia?

E você acredita nas mensagens otimistas que canta? Crê realmente que “a tristeza não resiste”, por exemplo?

Se nos mantemos em sintonia com nossos sentimentos, se nos conservamos íntegros, aumentam as chances de esbarrarmos na felicidade. Além do mais, o ser humano possui uma capacidade incrível de recuperação. Claro que certas tristezas nos abalam enormemente. Ainda assim, acho possível superá-las – não no sentido de eliminá-las, mas de transformá-las. “Faça sua dor dançar”, não é? Ou melhor: compreenda que a dor pode até continuar presente, desde que modificada. Aliás, um verso como “faça sua dor dançar” não me soa tão fácil, tão banal. Soa para você?

Não, não soa. Já outros... “Seja feliz”, “curta a vida”...

Pô, não vale! *(risos)* Você está citando os versos isoladamente, sem considerar o resto da canção. “Seja feliz/ Com seu país/ Seja feliz/ Sem

raiz.” Tem umas brincadeiras, uns jogos de palavras, não tem? “Tão largo o céu/ Tão largo o mar/ Tão curta a vida/ Curta a vida.” Há duplo sentido, não há? Curtir a vida curta. Existe uma elaboração por trás da simplicidade.

Existe, mas talvez menor do que em discos anteriores.

Será? Suas ideias não correspondem aos fatos. *(cantarola, rindo)* Sempre gravei canções de letras muito simples. Pegue meu primeiro disco, *MM*. Trazia músicas simplíssimas, como *O Xote das Meninas*. “Ela só quer/ Só pensa em namorar” é, por acaso, menos simples do que “Tão curta a vida/ Curta a vida”? E *Lenda das Sereias*, que também integra o primeiro disco? Tem algo mais simples do que “Ela mora no mar/ Ela brinca na areia/ No balanço das ondas/ A paz, ela semeia”? Sabe o que acontece? Há uma confusão imensa entre a minha postura e o meu trabalho. Pauto-me geralmente pela discricção e me exponho na mídia apenas quando necessito divulgar um projeto. Em contrapartida, minha arte nunca abdicou de ser generosa, de ser para todos. Jamais compliquei. Gosto que me compreendam. Logo que apareci, ganhei a pecha de *cult*. E o rótulo, curiosamente, perdura até hoje. Eu, *cult*?! De forma nenhuma! Nunca fui *cult*! Desde o início da carreira, costumo atingir muita gente. A crítica diz que faço MPB, certo? E o que significa MPB? Música popular brasileira. Popu-

Pensa assim por influência da contracultura, dos hippies?

Não, parece que nasci desse jeito. *(risos)*

Você está com 25 anos de carreira. Quando começou, sonhava chegar tão longe?

Não sonhava nem fazia ideia de quais estratégias abraçar para conquistar o que conquistei. Apenas gostava - e sigo gostando - de cantar. Sempre me preocupei, aliás, em cultivar o prazer no trabalho. Hoje, analisando minha trajetória, desconfio que tudo ocorreu como tinha de ser.

Destino?

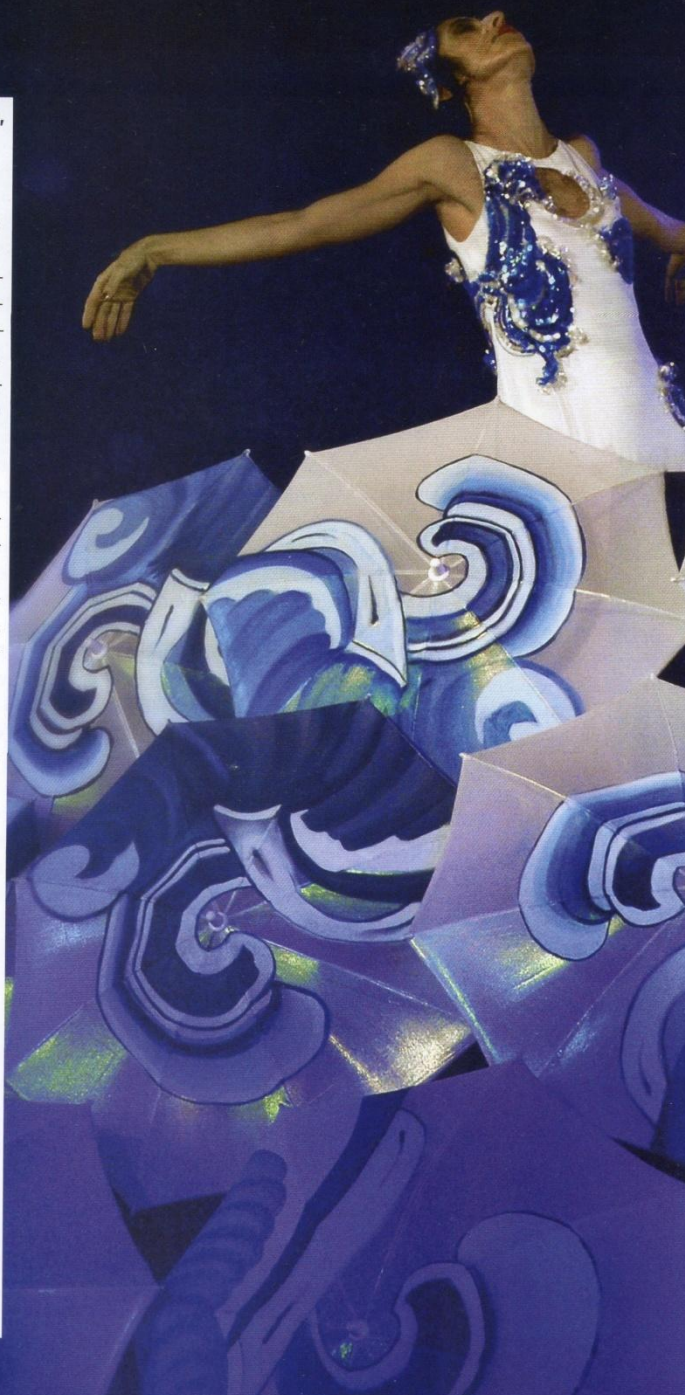
Talvez uma combinação de destino e escolhas. Creio que cada um de nós precisa ajudar a sorte. Você pode se flagrar diante de uma predestinação bacana, mas se não tomar as decisões corretas... Desde o princípio, tentei honrar as oportunidades que pintaram. Fui responsável. Jamais me entreguei à preguiça ou à autocomplacência. Nunca aceitei a lei do mínimo esforço: "Ah, vamos produzir um disco meia boca porque ninguém irá perceber". Em resumo: batalhei à beça. No entanto, apesar de valiosíssima, a carreira não se tornou o principal item de minha vida.

O que você preza mais?

A saúde, tanto a psicológica quanto a física. Doente, não estarei feliz e não conseguirei levar felicidade para ninguém.

Você cuida muito da saúde?

O suficiente. Não fumo, quase não bebo álcool, zelo pela alimentação e pratico exercícios com frequência. Ioga, alongamento, ginástica localizada, musculação, bicicleta, esteira... Já fiz um pouco de tudo. Busco me preservar e não gasto energia à toa, principalmente em turnês. Evito aquele papo de varar a madrugada na farra e acordar exausta para mais uma apresentação. Percebi logo cedo que a estrada



pode ser bastante insalubre se o artista confundir o ofício com uma festa eterna. O público de qualquer show está ali porque quer se divertir. Então enche a cara, prolonga a noite e tal. Mas os músicos não deveriam agir de maneira idêntica, já que amanhã terão novo espetáculo e, depois de amanhã, outro. Enfim... Se não virei doidona nas últimas duas décadas, não viro mais. Minha disciplina de atleta impedirá. *(risos)*

Você é mesmo disciplinada como um atleta?

Tenho personalidade de atleta, cara! Adoro rotina, adoro cotidiano. Nada melhor do que horário para dormir, levantar, almoçar, malhar e dispersar. Invento rotinas até quando me encontro na loucura de uma turnê. Gosto de repetição, de produção em série. Vou citar outra vez o exemplo da colcha. O artesão tece diariamente cada pedacinho dela, cada quadradinho. São milhões de fragmentos, e um parece igual ao outro. Só que, no fim da tarefa, aquela porção de quadradinhos semelhantes gera algo inteiramente novo: uma colcha!

Compreendi agora porque o tricô a deixa tão feliz...

O tricô e o artesanato de um modo geral. Preservo o hábito de me dedicar a trabalhos manuais desde a infância.

Criar filhos também exige obediência à rotina.

Por isso, me julgo uma excelente mãe. *(risos)* Sou parceira das crianças *(um menino de 9 anos e uma garota de 3, frutos de dois casamentos)*. Brinco sempre com elas, estudo, converso. Uma delícia! Pureza total! Super-refrescante! Depois que a caçula nasceu, decidi fazer terapia na tentativa de refletir um pouco mais sobre educação, maternidade, imposição de limites. E sobre o fato de, às vezes, por causa das viagens profissionais, me distanciar das crias.

Sente culpa?

Sinto-me como qualquer mãe que trabalha - uma advogada, uma médica ou a moça que deixa os filhos em casa para cuidar da minha. É uma questão com a qual precisamos lidar. Vou mostrando às crianças que meu afastamento momentâneo as torna mais independentes, mais maduras.

E os 45 anos, estão pesando?

Nem um pouco! Considero a velhice o preço justo que pagamos pela vida. O correr do relógio não me atormenta. Mesmo porque ninguém fica velho de repente. O negócio vai acontecendo devagarzinho. Dá tempo de a gente se acostumar. ¶

O SHOW

Verdade uma Ilusão, de Marisa Monte. Direção: Leonardo Netto e Claudio Torres. Até 16/9, no Vivo Rio (av. Infante Dom Henrique, 85, Parque do Flamengo, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2272-2901). De 28/9 a 7/10, no HSBC Brasil (r. Bragança Paulista, 1281, Chácara Santo Antônio, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5646-2120).

Marisa se apresentou no encerramento da Olimpíada de Londres, em agosto. Caracterizada de lemanjá, cantou o samba *Aquele Abraço* e uma ária das *Bachianas*

“Tenho personalidade de atleta, cara! Adoro rotina, adoro cotidiano. Nada melhor do que horário para dormir, levantar, almoçar, malhar e dispersar”

MÚSICA + CINEMA + LIVROS + ARTES VISUAIS + TEATRO + DANÇA

BRAVO!

MESE DA CULTURA EM DEZEMBRO DE 2012
bravonline.com.br • R\$ 14,90

3
il
4
VENDA PROIBIDA

LIBERTO GIL "EU NÃO EXISTIRIA EM ONZAGÃO"

...ões em que se festeja
...ntenário de Luiz
...zaga, o cantor baiano
...ica por que nunca
...ou de tê-lo como
...ência. "Ele foi meu
...eiro ídolo"

MÚSICA

A infância do pianista Nelson Freire,
que já dava concertos aos 5 anos

TEATRO

Renata Sorrah retoma a carreira nos
palcos interpretando sete personagens

ARTES VISUAIS

Conheça a obra-prima do pintor
holandês Vermeer que chega a SP

O BAIANO E O GOLFINHO

Um gesto de coerência e valentia durante a fase mais sangrenta da ditadura

Na década de 1980, quando minha geração já frequentava a universidade, o rock nacional vivenciou um boom. Titãs, Paralamas, Ultraje, Barão Vermelho, Iral e Legião Urbana seduziam jovens do país inteiro. Parte de meus amigos, inebriada pelos novos ares, cismou de rejeitar os medalhões da MPB, associando-os à "velha ordem". Confesso que não apoiei o levante. Nunca consegui maldizer o Chico, o Milton, o Caetano e o Gil – sobretudo Gilberto Gil, e não apenas por causa das músicas geniais que ele criou.

Em 1982, tomei conhecimento de uma carta que o cantor baiano divulgara 12 anos antes no jornal alternativo *O Pasquim*. Ele a escrevera depois de receber uma notícia esquisita: o Museu da Imagem e do Som lhe concedera um certo Golfinho de Ouro, em reconhecimento pelo samba *Aquele Abraço*. Exilado sob o rótulo de subversivo, Gil recusou o prêmio da instituição pública e explicou o motivo na carta. Reproduzo aqui um trecho dela como homenagem à valentia e à coerência que o músico revelou durante o momento mais tenebroso da ditadura.

"No papo eu me safo. Minto, reminto, remato, mato, morro, me entrego, me tomo todo e a bola sempre acaba no fundo das redes. Marco meu gol. (...) Escrever é diferente. A caneta na mão me dá outro babado. Responsabilidade. (...) Escrever pra mim é como submeter minha cuca a uma disciplina militar. Eu detesto isso, é sem swing, o fim da picada. Detesto.

Pois um golfinho de mares cariocas resolve tirar o meu sossego ajudado pela ingenuidade ou pela burrice de meia dúzia de pessoas que de repente resolvem achar importante o fato de eu aceitar ou

não um prêmio que me deram. A velha mania brasileira de se meter nos problemas domésticos do vizinho. Mesmo se o cara mora na Inglaterra.

Para mim, a essa altura, aceitar ou não prêmios ao trabalho que fiz no Brasil já não tem a menor importância, (...) e eu resolvi recusar para ver se vocês estão a fim de entender alguma coisa.

Pois é. Porque não acredito, como pensam meu pai & amigos do Brasil, que o golfinho me tenha sido concedido por aqueles que reconhecem meu trabalho, que realmente gostam de mim e não pelos que me menosprezam e ignoram. Ingenuidade. Embora muita gente possa realmente respeitar o que fiz no Brasil (talvez até mesmo gente do museu), acho muito difícil que esse museu venha premiar a quem, claramente, sempre esteve contra a paternalização cultural asfixiante, moralista, estúpida e reacionária que ele faz com relação à música brasileira. (...) Claro que eu não acredito nesse prêmio. Pelo que me é dado saber o museu continua o mesmo e portanto eu continuo contra e recusar o prêmio é só pra deixar isso bem claro. Se ele pensa que com *Aquele Abraço* eu estava querendo pedir perdão pelo que fizera antes, se enganou. E eu não tenho dúvida de que o museu realmente pensa que *Aquele Abraço* é samba de penitência pelos pecados cometidos contra 'a sagrada música brasileira'. Os pronunciamentos de alguns dos seus membros e as cartas que recebi demonstram isso claramente. O museu continua sendo o mesmo de janeiro, fevereiro e março: tutor do folclore de verão carioca. Eu não tenho por que não recusar o prêmio dado para um samba que eles supõem ter sido feito zelando pela 'pureza' da música popular brasileira. Eu não tenho nada com essa pureza. Tenho três LPs gravados aí no Brasil que demonstram isso. E que fique

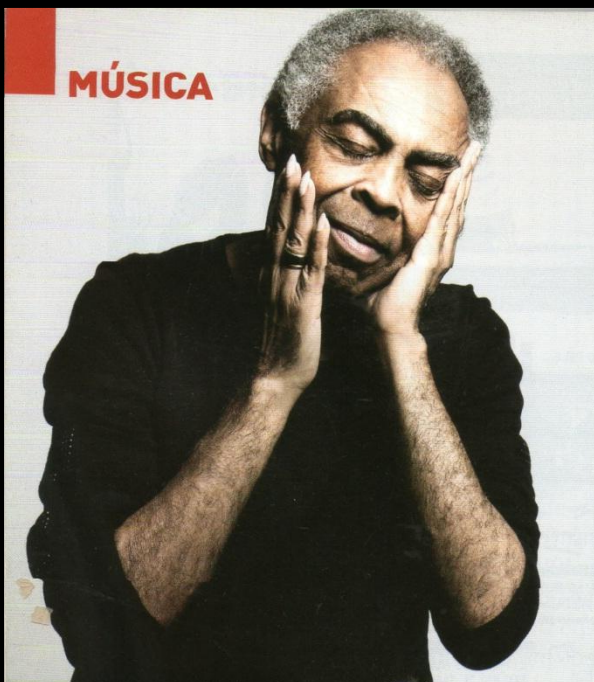
claro para os que cortaram minha orla minha barba que *Aquele Abraço* não significa que eu tenha me 'regenerado', que tenha me tornado 'bom crioulo puxado' como eles querem que sejam todos os negros que realmente 'sabem qual é seu lugar'. Eu não sei qual é o meu lugar, estou em lugar nenhum; não estou servindo a mesa dos senhores brancos, nem estou mais triste na senzala em que eles estão transformando o Brasil. Portanto, talvez Deus tenha me tirado de lá e me colocado numa rua fria e vazia onde pelo menos eu possa cantar como o passarinho. As aves daqui não gorjeiam como as de lá, mas ainda gorjeiam.

O que meu pai precisa saber é que o museu sempre esteve contra o meu jeito, que sempre achou desnaturado o meu som, que sempre achou o meu som desarmonioso, inautêntico e incorreto. Sempre esteve contra tudo que na música não tinha disco e na TV tinha um sentido aberto compatível com a liberdade de expressão de um povo novo e fogoso como o brasileiro. Pelo que sei, as aristocráticas ritanas prateleiras do museu não guardam até hoje um só programa do Chico, nem a mais linda que alguém pôde encontrar em qualquer televisão do mundo.

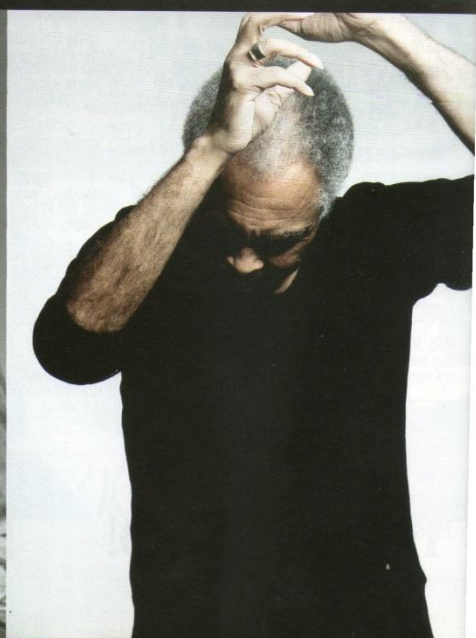
(...) Mesmo de longe eu posso compreender tudo. Mesmo na Inglaterra a exilada brasileira me declara *person grata* para as agências de notícias. Nenhum prêmio vai fazer desaparecer a situação. Vocês que me amam e me respeitam sabem que eu não os estou fundindo com o inimigo; vocês sabem quem são meus inimigos. Agora os seus pos estão bem definidos e quem não está comigo está contra mim."

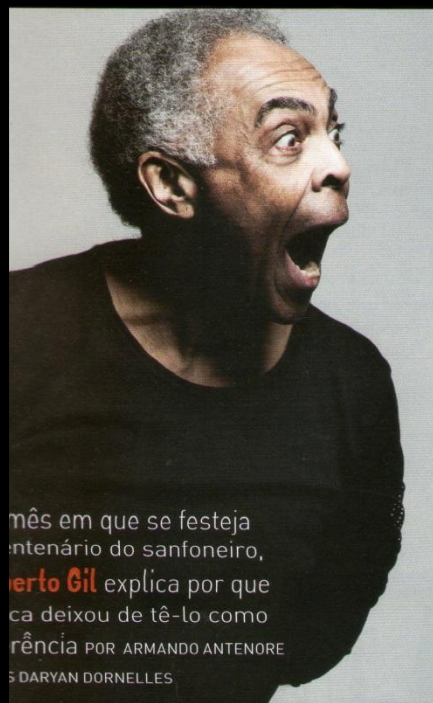
Armando Antenore
redator-chefe
AAntenore@abril.com.br

MÚSICA



“EU NÃO EXISTIRIA

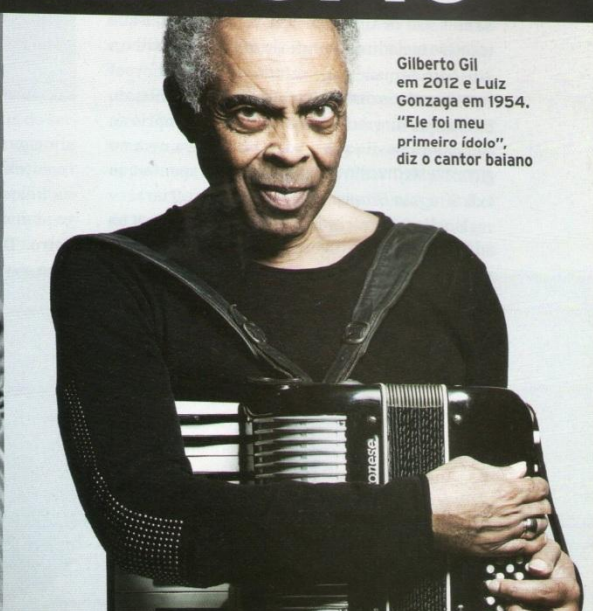




...mês em que se festeja
aniversário do sanfoneiro,
Gilberto Gil explica por que
já deixou de tê-lo como
referência POR ARMANDO ANTENORE
E DARYAN DORNELLES



SEM GONZAGÃO"



Gilberto Gil
em 2012 e Luiz
Gonzaga em 1954.
"Ele foi meu
primeiro ídolo",
diz o cantor baiano

Em 1971, Luiz Gonzaga do Nascimento caminhava por Fortaleza quando se deparou com uma loja de discos. O vendedor, plantado junto à porta, logo o reconheceu.

- Ô, seu Luiz, já ouviu *Asa Branca* na voz do Caetano?

- Ouvi, não.

- Quer escutar?

- Agorinha!

O vendedor tirou da prateleira o mais recente LP de Caetano Veloso e o colocou para rodar. À época, proibido de viver no Brasil pelo governo militar, o compositor baiano morava em Londres. A capa do vinil o exibe tristonho, de barbicha e com um ostensivo casaco de pele. Seis das sete canções que integram o álbum produzido na Inglaterra têm letras em inglês e autoria do próprio Caetano, inclusive a mais famosa de todas: *London, London*. A única que toge à regra é *Asa Branca*. Concebida por Gonzaga e o advogado cearense Humberto Teixeira em 1947, a música se tornou uma espécie de hino dos retirantes nordestinos. "Hoje longe muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim vortá pro meu sertão." O lavrador e sanfoneiro Januário dos Santos, pai de Gonzagão, costumava contar que tocava a melodia da canção bem antes de o filho a difundir. "Aquele nego safado me roubou!", vociferava, entre zombeteiro e indignado. O Rei do Baião, que morreu em 1989 e cujo centenário se comemora no dia 13/12, não confirmava nem negava o testemunho de Januário. Dizia apenas que extraíra *Asa Branca* "do folclore" e a recriara.

No disco londrino, Caetano interpreta a toada de maneira pungente. Leva sete minutos e 20 segundos para percorrer os 32 versos, intercalando-os com uma gêmea similar à dos cantadores sertanejos. Mal escutou a gravação, Gonzaga desandou a chorar. "Foi uma das maiores emoções que experimentei na vida", declarou tempos depois. "Aquilo fez aumentar imensamente minha admiração por Caetano e pelo amigo dele, o Gilberto Gil. Os dois moram dentro do meu coração." O pernambucano de Exu enfrentava, em 1971, um penoso ostracismo. O interior do Brasil ainda o reverenciava, mas as capitais já não lhe davam bola. Um golpe durís-



simo para alguém que desfrutara de gigantesco sucesso por quase duas décadas.

Em 1939, beirando os 27 anos, Luiz Gonzaga abandonou o Exército e se fixou no Rio de Janeiro. Dedicava-se à carreira militar desde 1930, o que lhe permitiu conhecer diferentes estados. Serviu no Ceará, no Piauí, no Mato Grosso e em Minas Gerais. Como Januário tocava e consertava sanfona de oito baixos primorosamente, cuidou de lhe ensinar os segredos do instrumento, que os conterrâneos também chamavam de "fole", "pé de bode", "concertina" e "harmônica". Pai e filho defendiam uns trocos se apresentando em forrós que pipocavam pela serra do Araripe, região semiárida onde Gonzaga nasceu e se criou, sem nunca frequentar escola. Alfabetizou-se na fazenda do primeiro pa-

Acima, Gonzagão durante a década de 1950, com o pai, Januário, também sanfoneiro. À dir., o cantor com os músicos Zequinha e Catamilha ainda nos anos 50, e já idoso, em 1973

trão, coronel Ayres, para quem realizava pequenos serviços.

Munido de uma sanfona Hohner branca, retomou a vida de músico profissional apenas quando chegou à então capital do Brasil. De início, "assassinava" tangos, boleros, polcas, choros, blues e foxtrotes em inferninhos do Mangue, bairro boêmio carioca. Depois, sobretudo por influência de dois cantores, o paraibano Zé do Norte e o alagoano Augusto Calheiros, decidiu resgatar e adaptar às predileções urbanas os ritmos e as danças tradicionais de sua terra natal, especialmente o baião. O gênero resulta de uma mescla entre o maracatu africano, a batida modal da viola repentista, o fado e o fandango portugueses. Não por acaso, Baião é também o nome de uma vila lusitana que remonta à Idade Média e fica no distrito do Porto.

Em março de 1941, Gonzaga gravou quatro temas instrumentais - duas valsas e uma mazurca, além de *Vira e Mexe*, que classificou de "chamego", afirmando se tratar justamente de um ritmo originário do Nordeste. Importaria outros até o final da década: o picadinho, o calango, a rancheira, o xote, a embolada e, claro, o baião. Foi só em 1945 que cantou pela primeira vez num disco. Dali para a frente, graças à engenhosidade de parceiros como Humberto Teixeira, Zé Dantas e João Silva, disseminou letras que retratavam tanto as belezas e as agruras do sertão quanto o banzo dos migrantes que o trocavam pelos grandes centros. O mercado nacional - ávido por novidades à brasileira, que suplantasse os gêneros estrangeiros - logo abraçou aque-

le cabra de trajes esquisitos, ora parecido com um boiadeiro, ora com Lampião. Houve um período em que a gravadora RCA Victor prensava quase exclusivamente "bolachas" de Gonzaga. "Uma fábrica inteira atendendo um único homem?!", espantou-se um curioso que examinava as listas de encomendas, segundo o livro *O Fole Roncou! Uma História do Forró*, de Carlos Marcelo e Rosualdo Rodrigues. Assim que despontou, o intérprete ganhou um apelido, Lua, criado pelo violonista Dino Sete Cordas.

A ascensão de Juscelino Kubitschek à presidência da República em 1956 impulsionou a industrialização e a modernização do país. Símbolo por excelência da era JK, a bossa nova aproximou o samba do jazz, virou febre e, paulatinamente, roubou espaço dos artistas de viés regional, tachados agora de regressivos. Em 1960, amargando a perda vertiginosa de público, Gonzaga saiu do palacete carioca onde morava e se mudou para um apartamento soturno na ilha do Governador. Mal imaginava que iria passar uma longa temporada distante dos holofotes, sem o respaldo da classe média e da crítica.

Entre os raros cantores jovens da época que ousaram salientar a importância de Lua, destacavam-se Caetano e Gil. Enquanto o movimento tropicalista chacoalhava a música brasileira, propondo o casamento da contracultura, das metrópoles desenvolvidas e das guitarras com a buzina do Chacrinha, a roça e os tamborins, os baianos tratavam de alardear que admiravam os Beatles, João Gilberto e Gonzaga. O Rei do Baião, explicavam em 1967 e 1968, devia ser





considerado um precursor do pop, à semelhança de Carmem Miranda. Afinal, com roupas extravagantes, turnês que ultrapassavam as fronteiras do eixo Rio-São Paulo e uma disposição imensurável para propagandar toda sorte de produtos (café, fumo, sapato, bicicleta, remédio, eletrodoméstico, cachaça...), antecipara estratégias que o showbiz acabaria tornando comuns.

Em abril e maio de 1969, pouco antes de também se exilar no bairro londrino de Chelsea, Gil fez um disco antológico, de inspiração futurista, que reúne três de suas composições mais preciosas: *Aquele Abraço*, *Cérebro Eletrônico* e *Volks-Volkswagen Blue*. O repertório inclui, ainda, um sucesso de Lua, escrito por Humberto Teixeira e Carlos Barroso. É *17 Léguas e Meia*, de 1949, que Gil transfigurou em rock psicodélico, como se anunciasse: a tradição e o contemporâneo podem, sim, dialogar.

Pelas décadas seguintes, ele continuaria divulgando, celebrando e atualizando o legado de Gonzagão. Gravaria, entre 1972 e 1978, algumas criações de artistas que se proclamavam discípu-

los do pernambucano: *O Canto da Ema* (de Ayres Viana, Alventino Cavalcanti e João do Vale), *Sai do Sereno* (de Onildo Almeida), *Tenho Sede e Eu Só Quero um Xodó* (ambas de Dominguinhas e Anastácia). Mais recentemente, assinou quatro álbuns em que proliferam hits do velho Lua ou forrós do próprio Gil: *As Canções de Eu Tu Eles* (2000), *São João Vivo* (2001), *Fé na Festa* (2010) e *Fé na Festa ao Vivo* (também de 2010). Agora, como parte das comemorações de seus 70 anos, o intérprete lança *Concerto de Cordas & Máquinas de Ritmo*, coletânea com músicas antigas dele mesmo ou de outros autores que lhe são caras. *Juazeiro*, pérola de Gonzaga e Humberto Teixeira, figura na lista.

Embora revigorado pelas bênçãos dos tropicalistas, o Rei do Baião demoraria para decolar novamente. Só conseguiria retomar a carreira de modo substantivo em 1976. A partir daí, se solidificaria como um monumento nacional. Antes da ressurreição, porém, não se esqueceria de prestar um tributo àqueles que o ajudaram nos tempos de vacas magras. Em 1971, gravou *O Canto Jovem de Luiz Gonzaga*. O LP agrupava trabalhos de novos com-

Nos anos 50, quando fazia muito sucesso, Gonzaga tinha uma fazenda no interior fluminense (acima). Ao longo de toda a carreira, o artista sempre buscou defender uns trocos como garoto-propaganda (pág. oposta)

compre você também o
CARNÊ VALE MAIS
do **BAU DA FELICIDADE**

COMPRE DE NOSSOS VENDEDORES,
REPRESENTANTES OU NAS
51 LOJAS DO **BAU**



LUIZ GONZAGA

— o Rei do Balão —
em sua própria cidade!

um presente de
MARTINI
para os seus fregueses!

MARTINI

Vai ser mais fácil
ainda vender
MARTINI!



Com certeza a Sr. vem
demonstrando a avaliação da
preferência popular por Martini.
— Branco Claro, Seco ou Rosso.
Martini realmente "acerta" com o
paladar brasileiro! Agora, com a
passagem de Luiz Gonzaga, o nome
Martini estará mais em evidência.
Martini fará novos amigos... será
mais solicitado do que nunca!
Não duvidemos, portanto, em
afirmar — VAI SER MUITO MAIS



positores, a exemplo de Antônio Carlos e Jocafr, Geraldo Vandré, Dori Caymmi, Nelson Motta, Gonzaguinha e Edu Lobo. Apenas Gil teve a honra de emplacar duas faixas: *Procissão* e *No Dia que Eu Vim-me Embora*, parceria de 1967 com Caetano Veloso.

Gilberto Gil: Sonho muito, sabe? *(Ele se acomoda num terraço do Fasano, luxuoso hotel da Zona Sul carioca. São 17h15 de uma terça-feira, 9 de outubro. À noite, o cantor e o filho Bem irão fazer um pocket show no bar do hotel.)*

BRAVO! Sonha com o quê?

Com minha terra, Ituaçu. Com os lugares marcantes de lá: o átrio da igreja, o mercado, o correio, a rua de cima e a de baixo, as duas únicas da cidade... No recenseamento de 1950, Ituaçu somava uns 800 habitantes, acredita? Oitocentos! Na realidade, nasci em Salvador, mas poucas semanas depois segui para o interior da Bahia, onde meus pais moravam. Claudina e José Gil... Meus pais... Ela, mestiça de negro com índio, trabalhava como professora primária. Ainda está viva, em Salvador, e brevemente completará 99 anos. Ele, mulato, morreu com 78. Foi um dos raros médicos de Ituaçu — clínico geral e, depois, sanitário. O outro médico se chamava Edson de Gouveia. Também só havia dois farmacêuticos no município. Um deles, José Celestino, me batizou. Lembro-me bem de todos, né? Do doutor Edson, de meu padrinho, do seu Magalhães, do seu Osvaldo Conceição, do Juvenal Wanderley, dos fogueteiros, do pároco, do juiz de direito. Ituaçu se lo-

caliza entre a caatinga brava, inóspita, dura, e a Chapada Diamantina. Por isso, se beneficia do clima serrano, mais ameno, mais fresco. E recebe influências tanto da cultura sertaneja quanto da cultura menos rígida que caracteriza a serra.

Diz o Google que a cidade fica longe de Salvador. São quase 500 km de distância.

Não sei exatamente a quilometragem. Mas recordo que levávamos dois dias para chegar à capital. Pegávamos um trem e um navio. Entrávamos de vapor na baía de Todos os Santos. Foi em Ituaçu que travei contato com a sonoridade e o universo disseminados pelas músicas de Luiz Gonzaga. Conheci os repentistas, os sanfoneiros, os violeiros, os cegos que cantavam enquanto esmolavam. Nas ruazinhas dali, escutei inúmeros dos gêneros que hoje agrupamos sob a designação de forró. Os músicos se encontravam, sobretudo, durante os finais de semana. Tocavam na feira, onde os negociantes vendiam laticínios, rapadura, carnes, feijão, arroz, farinha, verduras e derivados de cana. Uma feira animadíssima, que atraía muita gente da região. Devia ter 4 ou 5 anos quando descobri Gonzaga pelo rádio. Na mesma época, costumava ouvir Carlos Galhardo, Orlando Silva, Dalva de Oliveira, Bob Nelson e as irmãs Batista. O surgimento de Gonzaga, porém, me tirou do sério. "Ele canta como o pessoal de Ituaçu!", notei, maravilhado. "Ele é o nosso cantor!" Virei fã na hora, me identifiquei de imediato com aquela voz, aquele palavreado, aqueles ritmos. Gonzaga acabou se transformando em meu primeiro ídolo. Eu me esforçava para acompanhar a carreira dele.

O segundo foi João Gilberto?

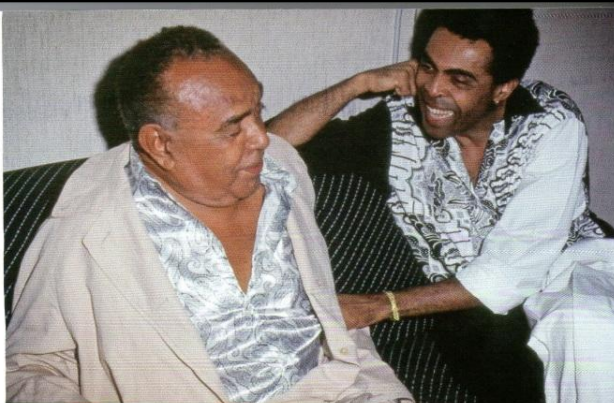
Não. Foi Dorival Caymmi. Depois, Cauby Peixoto, Angela Maria e, aí sim, João.

Com que idade você saiu de Ituaçu?

Com 9. Fui cursar o ginásio em Salvador. Morava na casa de tia Margarida, professora como minha mãe.

Nunca mais voltou?

Voltei somente uma vez, para filmar cenas de *Tempo Rei* (documentário sobre o compositor,



lançado em 1996). Já não existe ninguém de minha família em Ituaçu. Logo após eu me estabelecer na capital, meus pais deixaram nossa cidadezinha por razões profissionais. Passaram uma temporada em Medeiros Neto, outra em Ibirataia e finalmente se instalaram em Vitória da Conquista. Tudo na Bahia, né? Enquanto estive em Ituaçu, nunca pude ver o Gonzaga pessoalmente. Só o admirava por foto. Mas um dia, já em Salvador, consegui avistá-lo de perto. Eu rondava os 10 anos. E o Gonzaga se apresentou na praça Castro Alves. Não... Foi na praça da Sé. Ele fazia uma turnê, patrocinada pelo colírio Moura Brasil, que cruzava o país inteiro. Observá-lo em cena me deixou enlouquecido. Aquilo parecia uma epifania. Fiquei com a impressão de que Gonzaga descera dos céus para pousar bem ali, diante de nós. Um negócio extraordinário!

Você já tocava?

Estava aprendendo acordeão, justamente por causa da Lua. Com 2 anos e meio, disse para minha

Acima, Gilberto Gil em 1987, com Luiz Gonzaga, e em 2010, com um discípulo do sanfoneiro, Dominguinhas. Na página oposta, Gil e Caetano Veloso em 1968, no auge do tropicalismo

"OBSERVAR GONZAGA EM CENA ME DEIXOU ENLOUQUECIDO.
AQUILO PARECIA **UMA EPIFANIA**"

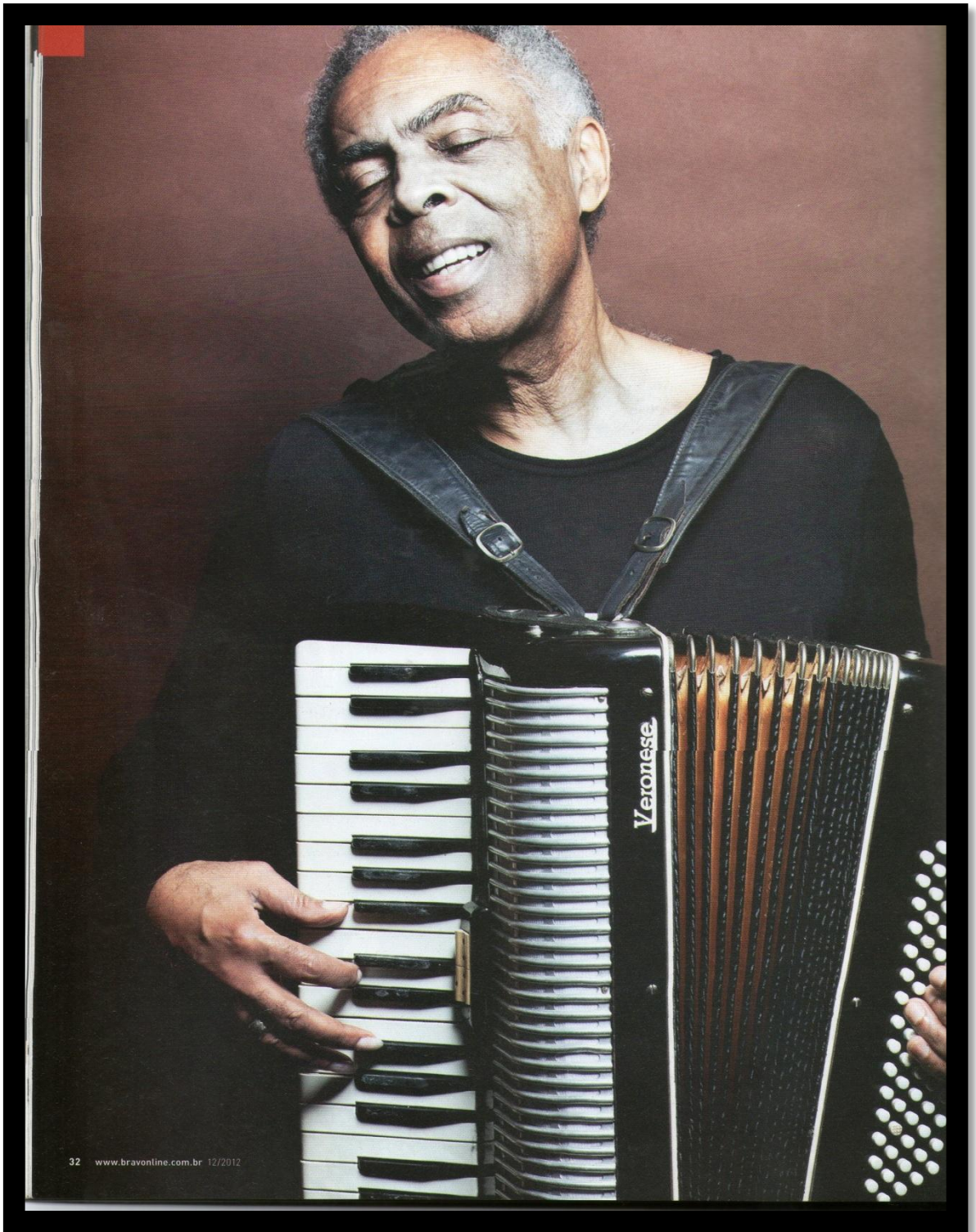
mãe: "Quando crescer, vou ser 'musgueiro'". Inventei um neologismo, né? "Musgueiro", uma corruptela de músico. Na ocasião, além de me interessar por programas das rádios Tupi e Nacional, ouvia minha mãe e minha avó Lídia cantarolarem em casa. Minha mãe, aliás, cantarola até hoje. Em Vitória da Conquista, integrava o coro da igreja. Talvez por viver tão rodeado de canções é que decidi me tornar "musgueiro". Mas em Ituaçu não aprendi nenhum instrumento, embora venerasse as cornetas e os tambores de brinquedo. Um pouquinho antes de me mudar para a capital, minha mãe se lembrou de meu antigo desejo e perguntou: "Você ainda quer virar 'musgueiro'?" Respondi que sim. Ela, então, me matriculou numa escola de música em Salvador. "Você não gosta do Gonzaga? Não é louco por baião? Pois vá estudar sanfona!" Eu obedeci, né? (risos) E me formei acordeonista. Pratiquei o instrumento entre os 10 e os

16, 17 anos - um acordeão da marca Veronese, com 80 baixos. Minha mãe resolveu comprá-lo do professor espanhol que me dava aulas.

Você o guardou?

Sim, mas raramente toco. Perdi o jeito. No final da adolescência, ganhei um violão Di Giorgio, também de minha mãe, e abandonei gradativamente o acordeão. Só o peguei de novo com seriedade em 2000, quando lancei o disco *Gil & Milton*. No álbum, há *Duas Sanfonas*, uma das canções que escrevemos juntos. Nós a apresentamos em shows tocando o instrumento. À semelhança do Wagner Tiso, do João Donato e de outros músicos da minha geração, o Milton Nascimento começou como acordeonista. Por isso, compusemos *Duas Sanfonas*. Peraí... Agora está me ocorrendo que toquei um pouco de acordeão em outro disco de 2000, *As Canções de Eu Tu Eles*.





"GONZAGÃO ERA COMO UMA PLANTA. ERA AGRESTE, NÉ? **INCULTO E BELO...** UMA FORÇA BRUTA"

Nos dois trabalhos, você usou o mesmo instrumento que ganhou de sua mãe?

O mesmíssimo! Com aquele acordeão, montei meu primeiro conjunto musical, Os Desafinados. O nome do grupo, claro, surgiu em decorrência da bossa nova. Éramos um baterista, um violonista e dois acordeonistas. A gente tocava para a elite, em aniversários e bailes.

Tocavam forró?

Muito de vez em quando. Àquela altura, as classes mais abastadas já não apreciavam os ritmos nordestinos. Então tocávamos *standards* norte-americanos e cubanos.

Você compunha no acordeão?

Improvisava uns temas, umas bobagenzinhas, mas compor realmente só depois de aprender violão. Se bem que, no tempo dos Desafinados, criei diversos jingles para um publicitário e radialista da Bahia, o Jorge Santos.

Recorda-se de algum?

Deixe-me pensar... Sim! Do jingle que anunciava os produtos da Milisam, loja de um sujeito chamado Milton Sampaio: "Milisam tem crediário popular/ Milisam tem roupa feita pra você comprar/ Sem sentir/ Compre de tudo pra vestir/ No crediário popular/ No plano espetacular da sua Milisam". (risos)

Quando você e Luiz Gonzaga se conheceram?

Na época do tropicalismo. Alguém me levou até o apartamento dele. Esqueci quem exatamente. Foi à tarde, na ilha do Governador. Lembro que Gonzaga elogiou um de meus primeiros sucessos, *Proclamação*, que gravei em 1968 (*a música, de cunho político, critica os que prometem "tanta coisa pro sertão"*). Ele comentou: "Vocês, jovens que frequentaram a universidade, podem questionar a Igreja e os coronéis. Eu, não. Sou um homem simples. Preciso agradar todo mundo". Justificava, assim, as relações mais amenas que certos artistas do Nordeste estabeleciam com os poderosos. Pouco depois, ficou amigo de meus pais. Sempre que passava por Vitória da Conquista, ia visitá-los, tomar um café, comer um bolo.

Gonzagão não fazia ideia da própria importância?

Não, não fazia. Era como uma planta. Era agreste, né? Inculto e belo... Uma força bruta. Misturava-se naturalmente à terra. Pertencia de maneira orgânica àquele universo árido que retratou. Não dispunha do afastamento crítico que os novos cantores preconizavam.

Ele compreendeu o tropicalismo?

Não sei... Nunca conversamos sobre o assunto. De qualquer modo, dá para afirmar que Gonzaga revelou-se tropicalista antes do tropicalismo. (risos) Por um lado, se inseria profundamente na cultura brasileira, negro-mestiça, afro-armonial, afro-mediterrânea. E, por outro, dialogava com os gêneros estrangeiros que apreendeu quando trabalhava em inferninhos. Era completamente antropofágico, percebe? O nosso Elvis Presley! (risos) Um artista *on the road*, que abriu caminho, que pavimentou a estrada para uma porção de gente. Não à toa, o som do acordeão aparece em vários dos hits atuais - o forró universitário, o forró sacana, a trilha da novela *Avenida Brasil*, as canções do Michel Teló...

Michel Teló não existiria sem Gonzaga?

Oxente! Eu não existiria sem Gonzaga! Imagine o Michel Teló, que pintou bem depois. (risos) ¶

O cantor com o acordeão que ganhou da mãe quando menino. Foi o primeiro instrumento que aprendeu a tocar

100 ANOS DE GONZAGA E 70 DE GIL

Baião de Dois (Sony), disco em que 15 cantores fazem duetos com Luiz Gonzaga, póstumos ou não. Preço médio: R\$ 28.

Concerto de Cordas & Máquinas de Ritmo (Biscoito Fino), CD e DVD de Gilberto Gil. Preços médios: R\$ 30 (CD); a definir (o do DVD).

GIL70, mostra com 21 trabalhos que homenageiam o músico. Itaú Cultural (av. Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/2168-1700). De 12/12 a 17/2. De 3ª a 6ª, das 9h às 20h; sáb. e dom., das 11h às 20h. Grátis.