

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

AMANDA GOMES DA SILVA

**A PERFORMANCE DA MEMÓRIA NAS ENTREVISTAS DO PROGRAMA *ENSAIO*,
DE FERNANDO FARO**

Porto Alegre

2016

AMANDA GOMES DA SILVA

**A PERFORMANCE DA MEMÓRIA NAS ENTREVISTAS DO PROGRAMA *ENSAIO*,
DE FERNANDO FARO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cassilda Golin Costa

Co-orientadora: Prof.^a Me. Anna Cavalcanti

Porto Alegre

2016

AMANDA GOMES DA SILVA

**A PERFORMANCE DA MEMÓRIA NAS ENTREVISTAS DO PROGRAMA *ENSAIO*,
DE FERNANDO FARO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cassilda Golin Costa

Co-orientadora: Prof.^a Me. Anna Cavalcanti

Conceito final:

Aprovada em: de dezembro de 2016

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Prof. Me. Luciano Alfonso da Silva

Orientadora: Prof.^a Dra. Cassilda Golin Costa

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

GOMES, Amanda

A performance da memória nas entrevistas do programa Ensaio, de Fernando Faro / Amanda GOMES. -- 2016.

100 f.

Orientadora: Cassilda Golin COSTA.

Coorientadora: Anna de Carvalho CAVALCANTI.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Memória. 2. Entrevista. 3. Música popular brasileira. 4. TV cultura. 5. Programa Ensaio. I. COSTA, Cassilda Golin, orient. II. CAVALCANTI, Anna de Carvalho, coorient. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública deste Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *A performance da memória nas entrevistas do programa Ensaio, de Fernando Faro*, de autoria de Amanda Gomes da Silva, estudante do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, desenvolvido sob minha orientação.

Porto Alegre, 25 de novembro de 2016.

Orientadora: Prof^a Dra. Cassilda Golin Costa

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, à minha mãe, Helena, sem cujo amor, fortaleza, base e curiosidade sobre os mistérios da vida eu não chegaria até aqui.

Agradeço à minha irmã, Alexandra, pelo bom humor e pela leveza que está sempre disposta a me passar. E ao meu irmão, Gilberto, por trazer o universo musical para a nossa casa e me presentear com um DVD do Chico Buarque no meu aniversário de 17 anos, incentivando minha predileção pela música popular brasileira.

Agradeço aos meus sobrinhos, Carlos Henrique, Júlia e Pedro Henrique, por serem minhas fontes de alegria e amor.

Agradeço à minha orientadora, Cida Golin, por ser luz na minha formação acadêmica, pelos inúmeros ensinamentos, por me mostrar a beleza e a importância da memória, pela leitura atenta e sábia, pela escuta e pela paciência durante o percurso de produção desta monografia. E à minha co-orientadora, Anna Cavalcanti, pelos direcionamentos científicos, pela sensibilidade, delicadeza e força que me passou desde o início desta pesquisa.

Agradeço à minha amiga, Suelem Lopes, por estar sempre ao meu lado na graduação, por me *desterritorializar* e *reterritorializar* tantas vezes e por viver comigo passagens inesquecíveis do período universitário.

Agradeço à minha amiga, Lígia Petrucci, pelas essenciais e sensíveis trocas acadêmicas e musicais no decorrer deste estudo.

Agradeço à minha amiga, Tânia Cardoso, pela leitura apurada e pela percepção poética acerca desta escrita.

Por fim, agradeço especialmente à Lillian Aidar, cujas lembranças são parte fundamental deste trabalho, pela disponibilidade, pelos esclarecimentos sobre o programa *Ensaio*, pela entrevista concedida, por me apresentar ao Thales Lima e às suas histórias singulares, por dividir comigo o amor incondicional que cultiva por Fernando Faro e por me presentear com sua valiosa amizade.

ENSAIO. Olho. Boca. Dedos. Big-TV-closes de cara e voz, olho-cordas, mãos-ouvidos. A instigação comunicativa inventada por ele e sua mágica simpatia para flagrar bios e nervos sob os sons. Baixo, baixinho. O ideograma
Fernando Faro.

Augusto de Campos

Tudo sobrevive
E se mistura e escorrega como óleo negro
E esvurma um fel, uma saudade.
Disso sou feito.
Porque ninguém sai do nada.
Eu sou sequência e consequência de alguma coisa
De uma semente, de uma raiz, de um tronco.
Esse é o material que eu uso no meu trabalho na TV:
A vida.

Fernando Faro

RESUMO

Esta monografia estuda a memória produzida no e pelo *Ensaio*, da TV Cultura, um dos programas de entrevista mais longevos da televisão brasileira, que documentou, durante 47 anos, em quase 700 edições, alguns dos artistas expoentes da música popular brasileira. O objetivo geral do trabalho é descobrir de que modo o *Ensaio*, por meio da performance da memória acionada na entrevista, desvela o sujeito e a música popular brasileira. Para isso, analisar-se-á elementos característicos do exercício da memória em três programas gravados em períodos históricos distintos da produção. Assim, integram o *corpus* as entrevistas com Vinicius de Moraes e Toquinho (1973), Caetano Veloso (1998) e Gal Costa (2008). Com os objetivos específicos da pesquisa, pretendeu-se identificar aspectos da linguagem televisiva criada por Fernando Faro e as consequências que ela traz para o desenrolar dos depoimentos documentados pelo programa; verificar o formato do *Ensaio* como programa de entrevista que possui caráter ensaístico; explorar a maneira que o sujeito rememora a si e a música na entrevista a partir da estética do *Ensaio*; e destacar algumas informações históricas sobre a música popular brasileira rememoradas no programa. A fim de se atingir os objetivos específicos, durante o percurso de aprofundamento nos programas, e as respectivas descrição e análise do *corpus*, adotou-se uma metodologia que parte do referencial teórico estudado e consiste na análise de dois aspectos centrais: *a lembrança*, que abrange as rememorações biográficas, musicais e históricas presentes na entrevista-diálogo; e *o esquecimento*, que incorpora o erro, o silêncio, a pausa e a pergunta ausente, mas esteticamente presente, no *Ensaio*. Em busca de informações acerca da produção do programa, também se realizou uma entrevista em profundidade com Lillian Aidar, diretora do *Ensaio* de 2004 a junho de 2016, período em que o programa entrou em recesso. O trabalho se organiza em três capítulos. No primeiro, são apresentadas as teorias memorialistas de Henri Bergson (2006; 2011), Ecléa Bosi (1994; 2003), Paul Ricoeur (2007) e Maurice Halbwachs (2006). Para compreender qual ambiente de rememoração é construído no programa, observa-se, no segundo capítulo, o formato ensaístico acionado pelos conceitos de *performance* (ZUMTHOR, 2000; 2005) e de *diálogo possível* (MEDINA, 2002) na entrevista conduzida por Faro. A seguir, no último capítulo, proceder-se-á à análise da performance da memória na entrevista dos três programas por meio da lembrança, do esquecimento, do depoimento biográfico, do erro, do silêncio, da pergunta ausente e da rememoração na música e na fala. Por fim, identificou-se que o *Ensaio* compilou grande parte da história da música popular brasileira via as rememorações dos seus principais artistas; agenciando, desse modo, uma memória coletiva sobre a música do Brasil.

Palavras-chave: memória. Entrevista. Música popular brasileira. TV Cultura. Programa *Ensaio*.

ABSTRACT

This monograph studies the memory produced by the TV program *Ensaio*, of TV Cultura, one of the longest talk shows in Brazilian TV, documenting over 47 years, in almost 700 editions, some of Brazilian's popular music exponent artists. The general aim of this study is to discover in which way *Ensaio* unveils the subject and Brazil's popular music by means of memory performance triggered in the interview. Characteristic elements of memory exercise will be analyzed in three programs recorded in different historical periods of the production. The chosen *corpus* constitutes the interviews with Vinicius de Moraes and Toquinho (1973), Caetano Veloso (1998) and Gal Costa (2008). The specific aim of this research is to identify aspects of televised language created by Fernando Faro and the consequences it brings for the unfolding of documented testimonies; verify the format of *Ensaio* as a talk show possessing an essay format; explore the way the subject remembers himself and the music in the interview from the aesthetics of *Ensaio*; highlight historical information of Brazilian's popular music remembered on the show. In order to reach the specific aims, a methodology was adopted from the study of the theoretical references and consists of the analysis of two central aspects: *remembrance*, which covers the biographical, musical and historical remembrance in the interview-dialog; and *oblivion*, which incorporates mistakes, silence, pauses, and the absent question, though aesthetically present, on *Ensaio*. In search of information about the show's production, an interview was made, in depth, with Lillian Aidar, director of *Ensaio* from 2004 to June 2016, period in which the show went into recess. This research is organized in three chapters. In the first chapter, the memorialist theories of Henri Bergson (2006; 2011), Ecléa Bosi (1994; 2003), Paul Ricoeur (2007) and Maurice Halbwachs (2006) are introduced. In order to understand the remembrance ambience built on the show, it is observed, in the second chapter, the essay format triggered by the concepts of *performance* (ZUMTHOR, 2000; 2005), and *possible dialog* (MEDINA, 2002) in the interview conducted by Faro. In the last chapter, an analysis of memory performance will be made by means of remembrance, oblivion, biographical testimony, mistakes, silence, the absent question, and remembrance in music and speech. It was identified that *Ensaio* compiled a great part of Brazilian's popular music history through the remembrance of its main artists, gathering, in doing so, a collective memory of Brazil's music.

Keywords: memory. Interview. Brazilian's popular music. TV Cultura. *Ensaio* program.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO DA MEMÓRIA	12
1.1 A recriação do passado	12
1.1.1 O esquecimento	16
1.2 Memórias individuais a serviço da <i>memória coletiva</i>	17
1.2.1 A <i>memória coletiva</i> entre musicistas e amadores	21
1.3 A rememoração na música e na fala	23
1.3.1 A voz como instrumento da rememoração	25
2 MEMÓRIA E MÚSICA NA HISTÓRIA DO PROGRAMA <i>ENSAIO</i>	28
2.1 Apontamentos biográficos sobre Fernando Faro	29
2.2 A linguagem inventada por Faro	32
2.3 A música popular brasileira recortada pelo programa	37
2.3.1 Distinção entre <i>música popular brasileira</i> e MPB	38
2.4 O formato do <i>Ensaio</i>	41
2.4.1 A entrevista como <i>diálogo possível</i> no <i>Ensaio</i>	41
2.4.2 O caráter ensaístico do programa	45
3 ANÁLISE DA PERFORMANCE DA MEMÓRIA NO <i>ENSAIO</i>	47
3.1 Os três tempos do <i>Ensaio</i>	47
3.2 Metodologia utilizada na análise	48
3.2.1 Análise de uma amostra intencional	49
3.2.1.1 <i>MPB Especial</i> com Vinicius de Moraes e Toquinho (1973)	49
3.2.1.2 <i>Ensaio</i> com Caetano Veloso (1998)	56
3.2.1.3 <i>Ensaio</i> com Gal Costa (2008)	63
3.3 A rememoração no <i>Ensaio</i>	70
3.3.1 A performance da memória na entrevista desvelando o sujeito e a música	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	81
ANEXO I – Entrevista com Lillian Aidar	82
ANEXO II – DVD com os três programas analisados	99

INTRODUÇÃO

A presente monografia se dedica a analisar a memória produzida no e pelo *Ensaio*, da TV Cultura, um dos programas mais longevos sobre música popular brasileira, que foi produzido por mais de três décadas. O interesse pelo estudo do tema parte da predileção da autora pela história da música popular brasileira, o que a fez espectadora do programa e informada sobre o seu criador, diretor e entrevistador, o jornalista Fernando Faro. Ademais, sempre houve curiosidade em relação ao formato de entrevista adotado por ele, em que apenas a voz e a imagem do entrevistado são identificadas, o que gera um apagamento do entrevistador e, por conseguinte, da pergunta que é respondida pelo artista. No entanto, ao mesmo tempo em que a figura do entrevistador é marcada pela ausência, sua presença é constatada no instante de silêncio que ocorre na pausa entre a pergunta e a resposta, enquanto notamos a reação do convidado ao ouvir o que Faro lhe diz. Tal método é característico de sua linguagem televisiva.

Além disso, o *Ensaio* é reconhecido por reunir uma verdadeira coleção de imagens e sons da música popular brasileira e de alguns dos seus intérpretes, cantores e instrumentistas mais notáveis desde 1969. Poucas atrações televisivas são capazes de reunir um acervo com cerca de 700 programas gravados. Uma parcela menor ainda consegue documentar diferentes fases da música do Brasil em 32 anos de gravação de programas inéditos. São raros, todavia, os trabalhos acadêmicos interessados em versar sobre ele. Julga-se necessário, portanto, contribuir para uma reflexão teórica e empírica acerca do programa.

O *Ensaio*, durante 47 anos de existência, além desses feitos, reuniu artistas de gêneros musicais distintos, desde as maiores estrelas da MPB até astros regionais, jovens talentos e antigos ídolos obsoletos. Sem preconceito contra gêneros e estilos musicais, Faro sempre foi benquisto no meio artístico, e suas amizades facilitaram o contato com musicistas, cantores e compositores nacionais. Nesse sentido, ele lançou um olhar atento sobre o artista, documentando suas memórias e experiências para que se pudesse acessar, através delas, a história musical do país. Considerando que Faro sabia da importância que sua produção tinha, uma vez que retrata alguns tempos da criação musical no país, ele parece não ter sido acometido pela simples ânsia de tudo guardar. Mas pela necessidade consciente de produzir arquivos para documentar memórias e conservá-las (RICOEUR, 2007).

Dada a sua vastidão documental, grande parte do acervo do *Ensaio* já foi digitalizada e relançada em coleções de CDs, DVDs e livros. O programa, que já ajudou a evidenciar a fase inicial da MPB em 1960, nos anos 2000 foi capaz de notar novos movimentos musicais, servindo, ao mesmo tempo, como dispositivo de resgate histórico e de atualização. Em abril de 2016, entretanto, Faro, que sempre esteve à frente do programa – mesmo insistindo em se manter nos bastidores –, faleceu. Com isso, foram interrompidas as gravações de *Ensaio* inéditos. Até o presente momento, novembro de 2016, diversas edições do programa estão sendo reprisadas no mesmo dia e horário de sempre: domingo, às 21h, pela TV Cultura. A emissora ainda não se manifestou quanto à perspectiva de continuidade do *Ensaio*, o que acentuou a motivação da autora no início do percurso deste trabalho.

O estudo que se inicia tenciona, em vista disso, descobrir de que modo o *Ensaio*, por meio da performance da memória acionada na entrevista, desvela o sujeito e a música popular brasileira. Para tanto, analisar-se-á a memória presente em três programas gravados em três períodos históricos distintos da produção. Assim, integram o *corpus* as entrevistas com Vinicius de Moraes e Toquinho (1973), Caetano Veloso (1998) e Gal Costa (2008). Com os objetivos específicos da pesquisa, pretendeu-se identificar aspectos da linguagem televisiva criada por Faro e as consequências que ela traz para o desenrolar dos depoimentos documentados pelo programa; verificar o formato do *Ensaio* como programa de entrevista que possui caráter ensaístico; explorar a maneira que o sujeito rememora a si e a música na entrevista a partir do formato do *Ensaio*; e destacar algumas informações históricas sobre a música popular brasileira rememoradas na entrevista do programa.

Para se atingir os objetivos específicos, durante o percurso de aprofundamento nos programas e a respectiva análise do *corpus* desta pesquisa, adotou-se uma metodologia que consiste na análise de dois aspectos centrais presentes nos três programas: *a lembrança e o esquecimento*. A partir disso, observou-se outras características pertinentes na formulação de uma possível resposta ao problema que move este estudo. Mas para além de analisar as memórias produzidas no e pelo *Ensaio*, foi-se em busca de dados e informações sobre a produção do programa na realização de uma entrevista em profundidade com Lillian Aidar – cuja transcrição está anexada na íntegra à esta monografia e pode ser consultada (p. 82) –, diretora do *Ensaio* de 2004, quando Faro tornou-se diretor geral, a junho de 2016, período em que o programa entrou em recesso.

O trabalho se delinea em três capítulos. No primeiro, o estudo será balizado pelas teorias sobre a memória de Henri Bergson (2006; 2011), Ecléa Bosi (1994; 2003), Paul Ricoeur (2007) e Maurice Halbwachs (2006). A fim de compreender qual ambiente de rememoração é construído no programa, observa-se, no segundo capítulo, o formato ensaístico acionado pelos conceitos de *performance* (ZUMTHOR, 2000; 2005) e de *diálogo possível* (MEDINA, 2002) na entrevista conduzida por Faro. A seguir, no último capítulo, com base no referencial teórico estudado e em dois elementos centrais presentes nas rememorações, *a lembrança* e *o esquecimento*, proceder-se-á à análise da performance da memória na entrevista dos três programas por meio dos dois aspectos referidos, do depoimento biográfico, do erro, do silêncio, da pergunta ausente, da memória coletiva e da rememoração na música e na fala.

1 APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO DA MEMÓRIA

A memória é uma constante no programa *Ensaio*. Ora ela é produzida, com a realização de programas inéditos, ora é resgatada por meio da transmissão de gravações de outrora – reproduzidas em parte ou na íntegra. Isso porque o próprio artista convidado, ao falar de si e da música popular brasileira na entrevista e apresentar sua performance musical, está constantemente rememorando. Neste primeiro capítulo teórico, portanto, serão apontadas as interpretações que diferentes autores têm sobre a *memória* e o que a circunda, como a percepção, o esquecimento, a individualidade, a coletividade, a lembrança e a história.

O filósofo Henri Bergson (2006; 2011) e a psicóloga social Ecléa Bosi (1994) interpretam a memória pelo viés da percepção e como ela influencia a lembrança do recordador¹, respectivamente. Já o sociólogo Maurice Halbwachs (2006), entende a memória como construção coletiva. Além disso, o teórico, assim como o filósofo Paul Ricoeur (2007), empenha-se em diferenciar história e memória.

Para examinar os *sons da recordação*, Bosi (2003) analisa a fala e sua musicalidade. Nesse sentido, o medievalista Paul Zumthor (1993; 2000; 2005) defende a qualidade e a *performance* vocal da memória, retomando a fala e a música como elementos fundamentais para se decifrar a lembrança.

1.1 A recriação do passado

A experiência de rememorar implica outros fenômenos mneumônicos, como a percepção, que reúne, ao mesmo tempo, passado e presente. Com base nas teorias de Bergson (2006; 2011) e nas pertinentes observações de Bosi (1994; 2003), propõe-se analisar o que mais envolve a percepção atual e, conseqüentemente, como ela interfere na produção de memória. Em seguida, atentando para as distintas vertentes memorativas e para a crescente

¹ Adota-se, nesta monografia, o mesmo termo utilizado por Bosi (1994) para se referir aos seus entrevistados, àqueles que rememoram e cujas lembranças se pretende analisar.

importância da documentação, apresenta-se o caráter social da memória, o qual está interligado às referências que o sujeito obtém ao longo do tempo.

Conforme a releitura de Bosi (1994) sobre a obra de Bergson que se dedica à memória, o autor parte da fenomenologia da lembrança – que remete ao passado –, opondo-a à percepção atual – inevitavelmente fixada no presente. Para ele, a percepção atual nunca será pura, mas sim complexa e concreta, uma vez que precisa valer-se do passado que a conservou. “Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 2011, p. 86). Isso porque nossa memória “prolonga o passado no presente [...] [e] nossa ação disporá do porvir na exata proporção em que nossa percepção, avolumada pela memória, tiver contraído o passado” (BERGSON, 2011, p. 178). Assim, a percepção atual recorre à memória, ou seja, à reserva crescente que dispõe da totalidade da experiência adquirida do sujeito. Nesse sentido, Bergson (2006) distingue três termos que costumam acessar a memória nessa ordem: lembrança pura, lembrança-imagem e percepção. “A lembrança-imagem [...] participa da ‘lembrança pura’ que ela começa a materializar” (BERGSON, 2006, p. 155) até atingir, de fato, a percepção.

Para Bosi (1994), a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento. A analogia do *cone da memória*² formulada por Bergson (2006) denota a superficialidade da percepção atual frente às infindas camadas que se deve atravessar para acessar a memória. A par disso, Bosi (1994) concorda que, mesmo exigindo um pouco mais de esforço para serem alcançadas, “as lembranças estão na cola das percepções atuais como sombra junto ao corpo”³. Impedindo que se fale, desse modo, de *percepção pura* ou de uma percepção que não esteja impregnada de lembranças. A partir disso, “a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (BOSI, 1994, p. 46-47). Pelo poder que tem de despertar algo do passado que estava submerso nas águas profundas do ser, a memória – quando provocada por algo exterior, como o reconhecimento de uma imagem, de um som ou uma pergunta de outrem que nos remete a recordações – “aparece como força subjetiva e ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 2003, p. 36). Quando desencadeada, a rememoração tende à base do *cone da memória*, no qual estariam as recordações mais

² Bergson (2006) representa o acesso à memória com a imagem de um cone invertido, cujo vértice tange uma superfície plana, a qual seria o presente. Na base do cone, e distantes do presente, estariam armazenadas as nossas memórias que, para serem acessadas, demandam certo esforço próprio e alguma motivação externa.

³ Trecho retirado da obra *Oeuvres: édition du centenaire*, de Henri Bergson, escrita em 1959. Tradução de Ecléa Bosi (1994, p. 47).

distantes do tempo presente. Esse movimento de resgate do passado, quanto mais encorajado (por si mesmo ou pelo outro), mais incessante se torna. Afinal, como afirma Bosi (1994, p. 39), “lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito”.

Bergson (2006), por sua vez, supõe que há dois caminhos para se acessar o passado: através da *memória-hábito*, que repete, e da *imagem-lembrança*, que imagina⁴ e parece “ser efetivamente a memória por excelência” (BERGSON, 2006, p. 91). A primeira é adquirida pelo esforço e pela repetição de gestos ou palavras, é um processo decorrente das exigências da socialização do indivíduo, fazendo parte de seu adestramento cultural. A *imagem-lembrança*, entretanto, possui caráter não mecânico, mas evocativo. Esta é datada e refere-se a uma situação definida, individualizada. A *memória-hábito*, por sua vez, já se incorporou às práticas do cotidiano. Ricoeur (2007), todavia, questiona a oposição dicotômica que Bergson faz entre imagem-lembrança, a qual chama de *memória-lembrança*, e *memória-hábito*. Para aquele autor, hábito e memória são apenas dois polos de uma série de fenômenos mneumônicos.

Enquanto Marcos Palacios (2014) fala de uma certa *síndrome do tudo guardar* predominante em nossa era, Ricoeur (2007) se antecipa e sugere o reinado do arquivo. Ou seja, uma nova memória que é a memória arquivista ou a que se torna o material que a suporta, surgindo a *memória de papel*, a *memória sonora*, a *memória audiovisual*. A lógica provém do “sentimento da perda, [que] como no mito platônico, torna-se a contrapartida dessa institucionalização da memória” (RICOEUR, 2007, p. 414). O arquivo, para Ricoeur (2007), é o lugar físico que serve de destino para os rastros documentais dos recordadores. Mas para além dessa simples definição, o teórico afirma que o arquivo não é somente físico e espacial, é um lugar social em permanente produção. “Na cultura histórica que é a nossa, o arquivo adquiriu autoridade sobre quem o consulta” (RICOEUR, 2007, p. 179) e, para o autor, esse é um aspecto da *revolução documental*.

Tal como afirma Bosi (1994) na obra em que retrata a memória e a sociedade via lembranças de velhos⁵, para registrar a memória de outrem e estimulá-lo a acessar as

⁴ Vale ressaltar, no entanto, que, de acordo com Bergson (2011, p. 49), “imaginar não é lembrar”. Pois a lembrança, ao se atualizar, tende a “viver numa imagem, mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz” (BERGSON, 2011, p. 49).

⁵ Nesse trabalho, a psicóloga social entrevista oito idosos de São Paulo, dedicando-se a reunir depoimentos que remontam a memória ancorada na velhice. Ciente da importância dessas pessoas para se ligar ao passado, a

profundezas de suas lembranças, é basilar que o método de abordagem privilegie a formação de um vínculo de amizade e confiança com os recordadores. Se a memória “se configura e se articula pela forma como é narrada” (MOTTA *apud* GOLIN, 2015, p. 16), o único meio de preservar as lembranças, admite Halbwachs (2006), é fixá-las em uma narrativa, seja ela escrita ou oral. Por conseguinte, Pierre Nora (*apud* PALACIOS, 2014, p. 90) acrescenta que “a externalização da memória faz com que seja necessário criar arquivos [...] porque essas operações não são naturais”, como é, para o autor, o esquecimento. Para além de sua importância como arquivo, o vídeo permite o reconhecimento imediato por imagem e som, que consiste em

[...] ligar a imagem (vista ou evocada) de um objeto a outras imagens que formam com elas um conjunto e uma espécie de quadro, é reencontrar ligações desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos” (HALBWACHS, 2006, p. 55).

Afinal a imagem, conforme Ricoeur (2007), faz parte da constituição icônica da própria memória.

Se às investigações de Bergson “falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social” (BOSI, 1994, p. 54), Halbwachs, inspirado pela sociologia de seu mestre Émile Durkheim, tem como foco de seus estudos não só a memória, mas seu caráter social. Nesse sentido, admite-se que o sujeito, como ser social, tem em sua memória traços também presentes em sua família, classe social, escola, profissão, religião, enfim, em todos os seus grupos de convívio e referência. “Halbwachs acaba relativizando o princípio tão caro a Bergson, pelo qual o espírito conserva em si o passado em sua inteireza e autonomia” (BOSI, 1994, p. 54) quando nos faz atentar para a construção coletiva da memória.

Partindo da premissa de que a memória é trabalho e não sonho, Halbwachs (2006) julga que ela tem, excepcionalmente, um caráter livre, espontâneo e até mesmo onírico. De acordo com suas postulações, na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. Bosi (1994, p. 55), não obstante, afirma que “lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro”, visto que a lembrança desencadeada no instante atual se vale de imagens atuais. Quando se rememora a infância, faz-se por meio de uma realidade diferente daquela em que o período se deu. A autora acredita que “a menor alteração no ambiente atinge

autora se coloca como ouvinte e explora a riqueza memorativa daqueles que viveram por mais tempo e acumularam mais lembranças, concedendo-lhes o devido protagonismo em sua obra.

a qualidade íntima da memória” (BOSI, 1994, p. 55). Para ela, é a partir desse pressuposto que Halbwachs vincula a memória do indivíduo à memória do grupo, e essa à tradição, que é a *memória coletiva* de cada sociedade.

“Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa versão: ‘aí está alguém que não me deixa mentir’” (BOSI, 1994, p. 407). Por isso mesmo, é preciso admitir que nossas lembranças, e mesmo nossas perspectivas de vida, foram também inspiradas no que os outros nos dizem ou demonstram. Somos influenciados por outrem e incorporamos as ideias alheias ao nosso cabedal infinito.

Como luz de estrelas remotas, a memória opera com grande liberdade ao retomar acontecimentos e relacioná-los com o espaço e o tempo. Segundo Bosi (2003), os fatos rememorados se configuram entre si através de índices comuns. A autora, no entanto, reconhece que tais configurações se intensificam quando incide sobre elas o brilho de um significado coletivo. Ao referir-se aos eventos que alimentam a memória pública, Bosi (2003) alerta que as percepções podem ser cooptadas por estereótipos que partem de classes ou instituições, tais como a escola e a universidade, instâncias interpretativas da história, ou os *media*, instâncias reinterpretativas da história. “Parece que há sempre uma narrativa coletiva privilegiada no interior de um mito ou de uma ideologia” (BOSI, 2003, p. 17). A autora diz que se pode colher uma enormidade de informações factuais, mas alerta que o importante mesmo é delas fazer emergir uma visão de mundo.

1.1.1 O esquecimento

É no percurso da recordação que se encontram os obstáculos. A busca pela reconstituição das imagens de outrora assemelha-se a uma caça. O esquecimento, por conseguinte, é tão concatenado à memória que pode ser confundido com ela ou considerado uma de suas condições de existência. Consoante Ricoeur (2007), tal como a *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006), há o esquecimento coletivo, que atua silenciosamente sob a vida. Entretanto, o autor acredita que “mesmo a infelicidade do esquecimento definitivo continua a ser uma infelicidade existencial que convida mais à poesia e à sabedoria do que à ciência”

(RICOEUR, 2007, p. 435). Para o teórico, “o esquecimento é então evocado nas proximidades das disfunções das operações mnésicas, na fronteira incerta entre o normal e o patológico” (RICOEUR, 2007, p. 428), e pode ser também entendido como parte das distorções da memória.

Bergson (2011, p. 178), no entanto, postula que “nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento das coisas”. Para Ricoeur (2007), é ameaçada pela possibilidade de olvidar que trabalha a memória, a fim de retardar ou mesmo imobilizar o esquecimento. Nesse sentido, o esquecimento, em algum instante do relato memorativo, tende a ser inevitável, seguindo o mesmo percurso do envelhecimento e da morte. Conforme o autor, todavia, lembrar-se é, em grande parte, não esquecer. E o esquecimento é, em grande parte, avesso à memória.

Em tom desafiador, Ricoeur (2007) indaga se é possível encontrar o viés positivo do esquecimento. Para ele, nossa relação conturbada com o ato de olvidar provém da comparação entre esquecimento e reconhecimento. Este último é designado pelo autor como um “pequeno milagre da memória”, ou seja, um acontecimento feliz, frente ao desgosto de cair nas armadilhas do apagamento dos rastros da lembrança. Mas “ver uma coisa é esquecer outra. Narrar um drama é esquecer outro” (RICOEUR, 2007, p. 455), visto que *o reconhecimento* e *o esquecimento* possuem uma dimensão seletiva e entrecruzam-se em um embate inevitável.

Por fim, Ricoeur (2007, p. 511) chega a um questionamento pertinente: “Não é preciso, de algum modo, que o esquecimento, enganando sua própria vigilância, esqueça a si mesmo?”. Conforme Kierkegaard (*apud* RICOEUR, 2007), o esquecimento é a liberação da preocupação. Na opinião do teórico, se o homem, em vez de se preocupar em guardar o que vê na memória, “prestar uma atenção real aos lírios e às aves, se neles e na vida deles se esquecer, aprenderá, com esses mestres, por si mesmo, imperceptivelmente, algo de si mesmo” (*apud* RICOEUR, 2007, p. 511). O esquecimento, nessa perspectiva, ganha um sentido positivo e libertador. Em contrapartida, a *síndrome do tudo guardar* (PALACIOS, 2014) impõe amarras e pode até embotar o autoconhecimento.

1.2 Memórias individuais a serviço da *memória coletiva*

As memórias individuais, que mantêm vivas as lembranças ou as revivam por meio do acesso a arquivos e às recordações do próximo, são responsáveis por aproximar sujeito e passado. Elas também constituem a *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006) que é, em síntese, o conjunto de memórias que determinado grupo é capaz de reacender e guardar consigo até quando durar sua existência, evitando que as lembranças se percam no tempo. Porém, segundo Halbwachs (2006), a memória não pode ser confundida com a história, como se discutirá a seguir com o suporte das contribuições de Ricoeur (2007).

De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht (2010), o desejo subjacente a todas as culturas históricas seria a *presentificação* do passado, o resgate histórico que possibilita “falar” com os mortos ou mesmo “tocar” o objeto dos seus mundos. Entretanto, “a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [e] a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (SODRÉ *apud* PALACIOS, 2014, p. 90).

Comparando memória e história, Le Goff (*apud* RICOEUR, 2007) conclui que aquela ainda é reconhecida como uma espécie de matéria-prima desta. Halbwachs (2006), todavia, enfatiza que a memória não se confunde com a história, e que a expressão *memória histórica* não é muito feliz por associar dois termos que se opõem em alguns pontos. Um aspecto distintivo é que são plurais as memórias, enquanto a história é singular. Ademais, a memória é uma corrente de pensamento contínuo e nada tem de artificial, pois “não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p. 102). Por conseguinte, “a história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens” (HALBWACHS, 2006, p. 100); e, por isso, pode remeter à falsa impressão de que tudo se renova de um período a outro – daí sua possível artificialidade.

Ao fazer uma releitura da obra de Halbwachs sobre a *memória coletiva* em *A memória, a história, o esquecimento*, Ricoeur (2007) surpreende-se com a ruptura que a distinção entre *memória histórica* e *memória coletiva* causa na maneira que as lembranças se organizam. Esse teórico compreende que a memória individual e a *memória coletiva* possuem condições distintas, porém mútuas e cruzadas, o que cria um vínculo íntimo entre elas, as quais formam uma mesma tessitura de lembranças – diferentemente do que ocorre com a história. Para o teórico (RICOEUR, 2007, p. 130), “a história só pode pretender escorar, corrigir, criticar, ou até mesmo incluir a memória enquanto *memória coletiva*”. Ora, quando se tem o primeiro contato com a história na escola, o que é apresentado são acontecimentos

que, em sua maioria, são exteriores e distantes. Datas e episódios históricos que organizam a vida em sociedade, conforme Halbwachs (2006), só podem ser sinais exteriores aos quais o indivíduo se reporta sob a condição de sair de si.

Ricoeur (2007), por sua vez, salienta que o descompasso entre a história e a memória pode gerar até mesmo certa violência às recordações na juventude, visto que, no instante em que a memória histórica se avizinha da *memória coletiva*, sobressai a oposição entre indivíduo e nação – os quais são separados por muitos grupos dotados de memórias que não podem ser ignorados. Desse modo, a familiarização do sujeito com o passado histórico, para o referido autor, não ocorre na sala de aula, mas no seio familiar, com o intermédio da memória dos ancestrais. Tal aproximação é classificada por Ricoeur (2007) como vínculo *transgeracional*, quando os mais velhos da família despertam o interesse das gerações seguintes para o que foi o cenário de sua própria juventude. A memória *transgeracional*, obtida através das confissões, testemunhos⁶ e depoimentos dos recordadores mais experientes, seria justamente a responsável pela transição entre *história aprendida* e *memória viva*. Por conseguinte, Halbwachs (2006) nota que o papel das narrativas recebidas da boca dos familiares mais velhos amplia o horizonte temporal que a noção de memória histórica oferece. Afinal, as memórias individuais e coletivas são enriquecidas com o passado histórico, o qual se torna, progressivamente, o nosso. Em consequência disso, Ricoeur (2007) revela que nasce o desejo – utópico – de uma memória integral, capaz de unir memória individual, *memória coletiva* e memória histórica.

Segundo Halbwachs (2006, p. 23), “não é o indivíduo em si ou alguma entidade social que se recorda, [...] ninguém pode se lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação, [...] recorrendo aos outros ou a suas obras”. Nesse sentido, documentações como o vídeo são capazes de dar vida a um acontecimento, o qual toda vez que é acessado, revela um tempo já transcorrido, que pode ser conhecido por quem o assiste pela primeira vez e, ocasionalmente, reconhecido por quem revisita a época que viveu por meio do dispositivo audiovisual.

Ao pensar sobre a documentação do testemunho, Ricoeur (2007) conclui que ele não encerra sua trajetória com a constituição dos arquivos, mas ganha força e notoriedade em relação à representação do passado por narrativas, artifícios retóricos e colocação em

⁶ A fala como prova histórica de quem esteve ou participou de algum acontecimento que afeta a humanidade, tal como a guerra.

imagens. Em verdade, nesse caso, o depoimento pode ser interpretado pelo mesmo viés, visto que, ainda que possa estar ligado à sociedade ou à vida pessoal do recordador, ele se aproxima do teor confessional e histórico do testemunho quando é considerado importante o bastante para ser documentado.

Halbwachs (2006) explica que o sujeito, ao duvidar do que vê, demonstra que nele coexistem dois seres: o *sensível*, espécie de testemunha que depõe sobre o que viu; e o *eu* que duvida, pois pode ter formado uma opinião com base na sua experiência ou no testemunho alheio. O autor postula que isso ocorre porque o sujeito jamais está só, pois leva consigo e em si certa quantidade de pessoas. Ele reitera que, “mais do que isso, elas [as pessoas] me ajudam a recordá-las e, para melhor me recordar, eu me volto para elas, por um instante adoto o seu ponto de vista, entro em seu grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 31). Daí provém a ideia de uma *memória coletiva* construída na composição de memórias individuais, sem se confundir com elas, capaz de guardar depoimentos diversos baseados em imagens e lugares que interligam os sujeitos às suas lembranças.

Como adverte Halbwachs (2006), no entanto, cada memória individual é um ponto de vista sobre a *memória coletiva*, e mesmo as lembranças mais pessoais mantêm relação com diversos ambientes coletivos e suas transformações. Para o autor, essas duas memórias se interpenetram constantemente, visto que as lembranças podem se organizar em torno de uma só pessoa – enaltecendo um ponto de vista – ou ser distribuída dentro de uma sociedade – em grupos grandes ou pequenos. Esse movimento permite que a *memória coletiva* se renove e perpetue. Como a década de 1960, marcada pela efervescência cultural no mundo inteiro, inclusive em relação à música – no Brasil, eclodiam os festivais musicais televisivos voltados à música popular brasileira, que revelaram artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa –, e que permanece na *memória coletiva* e se torna conhecida das gerações posteriores a ela devido ao seu cultivo pelas memórias individuais presentes, por exemplo, no reforço das narrativas da escola e dos *media*. Afinal, de acordo com Halbwachs (2006, p. 71):

Digo que me lembro [de um episódio], mas que só [o] conheci através dos jornais ou pelo testemunho dos que nele estiveram envolvidos diretamente. Esses fatos ocupam um lugar na memória da nação – mas eu mesmo não os assisti. Quando os evoco, sou obrigado a me remeter inteiramente à memória dos outros, e esta não entra aqui para completar ou reforçar a minha, mas é a única fonte do que posso repetir sobre a questão.

Assim, as lembranças são repassadas de geração em geração e revividas por quem as rememora – mesmo sem tê-las presenciado pessoalmente. Halbwachs (2006, p. 62) declara que “qualquer recordação de uma série de lembranças que se refere ao mundo exterior é explicada pelas leis da percepção coletiva”. O mesmo teórico acrescenta que

[...] a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada (HALBWACHS, 2006, p. 61).

Ademais, “parece que a *memória coletiva* tem de esperar que os grupos antigos desapareçam, que seus pensamentos e sua memória tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem de sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar” (HALBWACHS, 2006, p. 130). De acordo com Ricoeur (2007), a lembrança é uma espécie de imagem, e a recordação, uma empreitada de busca. Logo, o exercício de estabelecer uma ponte entre o passado e o presente, a fim de tentar preencher os vazios e dar significado ao que se vive a partir do que já se viveu, é a tentativa de mapear o que do outro está em mim e o que atinge e muda a história, que é nossa.

Por mais estranho e paradoxal que isso possa parecer, as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são as que dizem respeito somente a nós, constituem nosso bem mais exclusivo, como se só pudessem escapar aos outros na condição de escaparem também a nós (HALBWACHS, 2006, p. 67).

Nesse sentido, o autor aponta novamente para a dicotomia entre a memória individual (interior) e a memória histórica (exterior). Ainda que a primeira tenda a ser complementada pela segunda, afinal “a história de nossa vida faz parte da história em geral” (HALBWACHS, 2006, p. 73), ambas constroem um conjunto necessário e mais valioso, pois agregam tanto a densidade da memória biográfica como a lógica esquemática e resumida da memória histórica na *memória coletiva*.

1.2.1 A *memória coletiva* entre musicistas e amadores

A música só acontece quando seus atores recordam notas, letras, melodias e gestualidades ligadas à técnica (que é exterior ao indivíduo) – como o posicionamento dos

dedos no violão ou mesmo a entoação correta do canto. No capítulo anexo ao seu livro *A memória coletiva*, Halbwachs (2006) aponta alguns aspectos peculiares da memória musical, especialmente a que se dá entre os musicistas, cuja atuação depende da força memorativa do grupo. Retomando sua teoria sobre a *memória coletiva*, Halbwachs (HALBWACHS, 2006, p. 219) declara que se pode considerar “que as lembranças dos músicos se conservam em uma *memória coletiva* a qual se estende, no espaço e no tempo, tão longe quanto sua comunidade”. Por isso, “a memória musical nos grupos de músicos é naturalmente mais extensa e bem mais segura do que nos outros” (HALBWACHS, 2006, p. 196).

A lembrança de uma palavra está ligada ao exterior, como aos hábitos fonéticos do grupo (a fala) ou mesmo a um material impresso. Mas a lembrança de um som qualquer (natural⁷ ou produzido⁸) é distinta, pois não há modelos puramente auditivos. Halbwachs (2006) acredita que a fixação dos sons musicais na memória feita apenas por meio da audição deixaria que muitas notas e melodias se perdessem no espaço “como as pérolas de um colar cujo fio se rompeu” (HALBWACHS, 2006, p. 195). Dada a dificuldade de se fixar as lembranças auditivas sem deixá-las escapar, aprendemos a lembrar de sons musicais reproduzindo uma sequência de *movimentos vocais*.

Desde cedo a criança é embalada por canções de ninar [...]. Nas ruas das grandes cidades [e mesmo no interior] as cantigas populares correm de boca em boca. [...] Não é preciso ter aprendido a música para guardar na memória uma boa quantidade de cantigas e melodias (HALBWACHS, 2006, p. 205).

A imersão em *paisagens sonoras*⁹ (SCHAFER, 2001) ocasiona o conhecimento de diversos sons, cuja rememoração se dá por meio da imitação vocal dos sons ouvidos. Segundo Halbwachs (2006, p. 212), “[...] enquanto as cores, as formas e outras qualidades da matéria estão ligadas a objetos, os sons musicais só têm relação com outros sons”. Portanto, o autor analisa que a lembrança e a conservação das obras musicais não serão garantidas por meio de imagens e ideias, visto que as sequências de sons não têm nenhum outro significado senão elas mesmas. Em consequência disso, o mundo para o qual a música nos transporta é o mundo

⁷ Todo aquele que emana da natureza e não tem a intervenção do homem.

⁸ Como a música, que é construída de acordo com a intenção de seu criador.

⁹ Sons e ruídos do cotidiano – motores, conversas alheias, canto dos pássaros, buzinas, etc. – que não escapam à percepção auditiva e constituem uma verdadeira *paisagem sonora*. Schafer (2001) explica que nossa audição biauricular não distingue certas ondas sonoras nem as ignora; por isso, convivemos quase sempre com um emaranhado de sons.

interior. Porém, o autor alerta que a música não nos isola no antro de nossas convicções, mas nos faz sair do estado de contemplação interna.

Para falar a verdade, a música é a única arte a que se impõe essa condição, porque ela se desenvolve toda no tempo, não se prende a nada que tenha permanência e, para retomá-la, é preciso recriá-la sempre. Como não existe nenhum exemplo em que possamos perceber mais claramente, não é possível guardar muitas lembranças com todas as suas nuances e em seus detalhes mais precisos, a não ser que utilizemos todos os recursos da *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006, p. 222).

Em verdade, a música vai sendo registrada, rememorada e recriada a cada interpretação ao longo do tempo e, como ela existe graças aos grupos que a criam e rememoram, a *memória coletiva* garante sua sobrevivência.

As lembranças estão povoadas de sons (BOSI, 1994). Porém, Ricoeur (2007) também detecta a importância do silêncio frente à memória, em uma tentativa de enxergar as duas instâncias no mesmo patamar. Halbwachs (2006), por seu turno, nota que, no início de um concerto, reina o silêncio. Para ele, nesse exato instante é delimitado um espaço no qual nenhum ruído penetra, nem mesmo qualquer lembrança dos ruídos de fora, porque musicistas e ouvintes esquecem as canções e melodias que, em geral, flutuam pela memória dos homens. É no ínterim que antecede a performance musical pela qual aguardamos que o silêncio, com sua aura religiosa reverente, surge desanuviando nossos pensamentos e abrindo espaço para que a música que iremos ouvir seja assimilada.

Os desafinados, ou seja, os indivíduos que não são musicistas e; portanto, são incapazes de reproduzir com maestria sequências de sons, podem reconhecê-las quando os outros a executam. Halbwachs (2006, p. 195) admite que, mesmo desconhecendo partituras musicais, é possível reconhecer e recordar qualquer série de notas, árias, motivos, melodias e até acordes de uma sinfonia por meio da escuta repetida e da execução de movimentos vocais.

1.3 A rememoração na música e na fala

Não só na música, no lembrar da letra e da melodia das canções, mas também na musicalidade da entoação e dos dizeres que retomam lembranças o exercício da rememoração está presente. Bosi (2003) relaciona a fala e a música e as define como expressões orais da

memória de vida que se aproximam mais da música do que do discurso escrito. Para a teórica, "há componentes musicais inerentes à expressão oral. Os sons compõem um reino flutuante e o pensamento decompõe a superfície da água em vagas e ondulações... frases, palavras..." (BOSI, 2003, p. 45-46).

Como postulou o compositor francês Joseph Gelineau, a música é portadora do silêncio e da adoração. Características oportunas para que se tenha acesso ao cabedal infinito das próprias memórias. "O tempo biográfico tem andamento como na música desde o *allegro* [trecho musical vivo e alegre] da infância que parece na lembrança luminoso e doce, até o *adagio* [trecho musical vagaroso e melancólico]" (BOSI, 2003, p. 24). Assim, de acordo com Bosi (2003), o canto e o ritmo da palavra não podem ser segmentados. Rememorar é suspender-se no tempo para ir ao encontro de um pensamento retrospectivo. A autora reflete: "Se a palavra (como signo escrito) é espacializadora, a fala parece mais próxima da música e da intuição do tempo" (BOSI, 2003, p. 47). Na concepção de Paul Zumthor (1993 *apud* GOLIN, 2005, p. 3), "no momento da transmissão vocal, o texto se fragmenta e tende ao inacabamento. A voz invade a letra e põe em xeque a lógica de um espaço fechado".

Bergson (2011), por seu turno, enxerga na linguagem metafórica do artista a possibilidade de realizar a conjunção entre ato intuitivo e expressão, o que o discurso convencional não é capaz de obter. Sendo a linguagem o instrumento decisivamente socializador da memória (BOSI, 1994), na música e na fala do artista há um profundo desejo de tornar a verdade visível (BOSI, 2003), enlevando as coisas simples e as tornando habitáveis pela transcendência da memória.

Ao analisar o movimento interior que o memorialista desencadeia, Bosi (2003) se dá conta de que, na rememoração, o uso emotivo, sugestivo e musical pode, muitas vezes, sobrepujar o representativo. Nesse sentido, a fala não seria também gesto e canto?

Quem está atento à escuta da voz e do *pathos* do narrador oral, que revive os momentos cruciais de sua vida, consegue distinguir uma fala que, ao mesmo tempo, produz imagens e conota o sentimento do tempo enquanto *duração*. Não é, portanto, uma linguagem de coisas (no sentido estreito de função referencial), pois o que se lembra são momentos vividos, respostas pessoais, em suma, a melodia do passado interpretada pelo presente. Não é uma *linguagem de coisas* porque o autor da narrativa oral coincide existencialmente com o seu sujeito; a duração do relato coincide com o Tempo lembrado que assim é intuído por dentro (BOSI, 2003, p. 4).

A rememoração, dessa maneira, é composta pela melodia do passado interpretada no presente em uma performance cuja entoação coincide com o sentimento do tempo lembrado que é intuído por dentro. Para Bosi (2003, p. 46), a canção “se compõe na memória através do ritmo da língua: sucessão de palavras fortes e fracas, átonas e tônicas, alternância do tempo que vai e vem”. A autora destaca os elementos melódicos presentes na fala, em que a voz se altera em sucessões ascendentes e descendentes de entoação, subindo quando faz uma pergunta e descendo na afirmação, por exemplo. Outras curvas melódicas citadas pela autora são: *fermata* (alongamento de vogais), *staccato* (separação de sílabas no momento da fala) e *ritornelli* (ecos e rimas). Ela também cita três tipos de andamento ou tempo da narrativa: *allegro* (na infância), *presto* (na vida adulta) e *adagio* (na velhice).

1.3.1 A voz como instrumento da rememoração

A voz, veículo responsável pela exteriorização de palavras e sons, é o denominador comum entre fala e música. Ao mesmo tempo em que é pessoal, singular e concreta, conforme Zumthor (2000, p. 13), “a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central”. O teórico acredita que ela ocupa um lugar privilegiado, visto que está na base das culturas, “na fonte de energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 13). Ao mapear os pontos de encontro entre a voz, sua emissão (por meio da palavra e do canto) e a *performance* (ZUMTHOR, 2000) que a envolve, este capítulo empenha-se em desvelar o esforço memorativo presente nesses três fenômenos.

A canção pode ser permeada por ritmos que não se esgotam na melodia, mas também envolvem a voz, a linguagem e o gesto, as pulsações do corpo do intérprete, do ouvinte e de todos que acompanham a *performance*. Esta, para Zumthor (2000), está ligada ao corpo e ao espaço no qual ele se encontra, criando um laço que se valoriza por uma espécie de teatralidade, pertencente tanto àquele que a desempenha quanto àquele que a contempla, e em que o corpo, a voz e o gesto entram em consonância. Zumthor (2000) distingue *oralidade*, termo banalizado que remete à audição, e *vocalidade*, construída pela historicidade da voz, ou seja: “veículo de valores próprios e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes” (ZUMTHOR, 2005, p. 141). Para o teórico, a voz é portadora de

linguagem, articula sons que têm significados e dispõe no tempo diferentes usos, efeitos e escutas. A *vocalidade*, por seu turno, pressupõe um corpo envolvido no processo comunicativo, reunião que o autor intitula de *performance*.

Zumthor (2005) acredita que a noção de *performance* sugere um corpo, uma voz dotada de sentido que emana de maneira singular e potente para quem a escuta. Aspectos que podem ser mediatizados e transmitidos¹⁰. O teórico apropria-se do atual sentido anglo-saxão de *performance* e afirma que ela é “virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe (ZUMTHOR, 2005, p. 69). Desse modo, a *performance* é um ato de comunicação e “refere-se a um momento tomado como presente” (ZUMTHOR, 2000, p. 59), a partir do qual

renova-se [...] uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana poesia (ZUMTHOR, 2000, p. 46).

A voz, portanto, é capaz de resgatar o passado, registrar e dar continuidade ao presente. Ela está necessariamente ligada à gestualidade e é constituída por uma entonação (ZUMTHOR, 2000); desse modo, interliga-se também à *performance*. Para o teórico, a voz possui plena materialidade e deve ser interpretada como um lugar que se define por uma relação, uma distância, uma articulação com o outro. A voz se situa entre o corpo e a palavra. Além disso, ela “é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo” (ZUMTHOR, 2000, p. 98), pois permite que o sujeito expanda sua interioridade. Em vista disso, a recepção do discurso *performatizado* pelo sujeito – que é, simultaneamente, ouvinte e espectador – se mistura à transmissão, constituindo um ato único de participação de quem o observa e de quem o executa, ou seja, a *performance*. De acordo com Zumthor (2000), estamos em uma nova era da oralidade, em que “as formas de expressão corporal são dinamizadas pela voz [...] no seio de uma cultura na qual [...] [ela], em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial de energia coletiva” (ZUMTHOR, 2000, p. 73). Sobretudo porque há a reintrodução da voz no funcionamento essencial da sociedade.

¹⁰ Deve-se atentar para a distinção entre *performance plena* e *performance mediatizada*. À esta última falta *tatibilidade*, pois “vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato [...] que existe quando há a presença fisiológica real” (ZUMTHOR, 2005, p. 70). Entretanto, como todos os outros aspectos da *performance* definida por Zumthor estão presentes no *Ensaio* – há um espectador (ouvinte), há um artista (intérprete) presentificado na e pela potência de uma voz que dá vida à canção –, julga-se coerente a utilização do termo nesta pesquisa.

Pensando sobre a importância da voz na história, Marcia Ramos de Oliveira (2006) resgata a figura do *aedo*, poeta-cantor, existente na Grécia dos séculos VIII-VII a. C., capaz de conservar e transmitir a história pela poesia (palavra) e pelo canto (som). Segundo Jaa Torrano (*apud* OLIVEIRA, 2006), naquela época, anterior à constituição da pólis e à adoção do alfabeto, o *aedo* representava o máximo poder de comunicação, visto que o homem, por meio da audição, poderia:

[...] transcender suas fronteiras geográficas e temporais, [...] entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornariam audíveis, visíveis e presentes. [...] um poder que só lhe é conferido pela memória através das palavras cantadas (TORRANO *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 245).

O *aedo* agrega, portanto, segundo Oliveira (2006), o poder da palavra e a função de cultor da memória a partir da tradição de uma cultura oral disseminada desde a Grécia Antiga. A audição, diferentemente da visão e do tato, como enfatiza a autora, remete a informações involuntárias, ao consciente e ao inconsciente. Desse modo, a palavra, enunciada ou cantada, é, graças à voz, consumação do outro e interioridade manifesta. Afinal, “o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (ZUMTHOR *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 248).

Na modernidade, a invenção das máquinas de gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. Desse modo, musicistas e poetas – ou os *aedos* modernos – têm sua voz registrada e acessível a qualquer instante. “O microfone, por exemplo, aumentou o espaço vocal e reduziu as distâncias auditivas” (ZUMTHOR *apud* GOLIN, 2005, p. 5). Conforme Zumthor (1993), no seio da tradição, a voz é dotada de autoridade particular, visto que, inspirada pela memória – que lhe concede perceptibilidade –, o discurso por ela pronunciado é mais eficaz do que qualquer outro. Isso porque a voz do recordador “penetra mais fundo na lembrança e aí fermenta, confirma ou revolve os sentimentos vividos, alarga misteriosamente a experiência que eu, ouvinte, creio ter de mim mesmo, de ti e desta vida” (ZUMTHOR, 1993, p. 150).

Para Zumthor (1993), a memória é palavra viva. O autor diz que a perfeita voz da memória visa a evitar rupturas irremissíveis e o despedaçamento da frágil unidade das lembranças. De acordo com ele, atingir um discurso significa atravessar a espessura e a resistência das palavras. Ademais, o teórico enfatiza que a tradição memorialista é enriquecida quando transmitida e encarnada pela voz. Segundo ele, “o corpo, sob a forma de

intervenção vocal, explícita ou interiorizada, é decisivo nesta ação de produzir sentido; pensa-se com o corpo, ele dá a medida do mundo, é o seu referente” (ZUMTHOR *apud* GOLIN, 2005, p. 7). Nesse sentido, a voz envolve a *performance*, que, por meio da entonação e do gesto, dá sentido à memória. Entretanto, a voz também conecta mundos e indivíduos, preservando e recuperando as lembranças que, porventura, caíam no esquecimento: “Dizendo qualquer coisa a voz *se* diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós” (ZUMTHOR, 2000, p. 100). Símbolo de interioridade exposta, ou do desvelamento de si, a voz é detentora de grande importância na rememoração desde a tradição oral antiga. Isto porque é através dela que as lembranças deixam de pertencer a apenas um sujeito e passam a fazer parte da *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006).

2 MEMÓRIA E MÚSICA NA HISTÓRIA DO PROGRAMA *ENSAIO*

O *Ensaio* é um programa televisivo de entrevista que surgiu em 1969 e teve seu último programa inédito em 26 de junho de 2016¹¹. Ele é composto somente pela imagem e voz do artista entrevistado – com ausência da imagem e voz do entrevistador –, que registra *performances* e depoimentos biográficos, resgatando memórias individuais, as quais passam a pertencer à *memória coletiva* da música popular brasileira. Dessa maneira, a memória produzida na entrevista do *Ensaio* é acionada e permeada por vozes que falam e cantam enquanto rememoram.

A fim de dar continuidade a essa lógica narrativa, o segundo capítulo do trabalho se dedica à apresentação do objeto da pesquisa através de lembranças dos que participaram do programa e, por conseguinte, de falas e apontamentos biográficos do seu criador, o jornalista, dramaturgo e produtor musical sergipano Fernando Abílio de Faro Santos (1927-2016). Na sequência, por ser o tema do *Ensaio*, julga-se necessário situar o termo *música popular brasileira* no estudo. Em seguida, pretende-se analisar o formato do programa a partir da entrevista como *diálogo possível* (MEDINA, 2002), da linguagem nele presente e do seu caráter ensaístico.

¹¹ Quando foi ao ar o *Ensaio* gravado com o cantor e compositor João Cavalcanti.

Em busca de uma genuína aproximação da trajetória pessoal e profissional de Fernando Faro que possibilitasse melhor compreender a concepção e a realização do *Ensaio*, a autora da monografia foi até a sede da TV Cultura, em São Paulo, no dia 10 de agosto de 2016. O primeiro intuito da visita à emissora foi conhecer pessoalmente o estúdio em que o programa era gravado, as pessoas que compunham a equipe técnica e realizar uma entrevista com o próprio Faro. Porém, com a decorrência de seu falecimento, em 24 de abril deste ano¹², surgiu a ideia de entrevistar Lillian Aidar, que trabalhou com ele por cerca de 34 anos – desde que iniciou sua carreira na televisão, em 1982, como estagiária do programa *Variety 90 Minutos*, dirigido por Faro ainda na TV Bandeirantes, na década de 1980.

No *Ensaio*, ela trabalhou como produtora entre 1992 e 1993, e se tornou diretora do programa em 2004. O longo período em que Lillian e Faro conviveram – 10 anos na TV Bandeirantes e mais 24 anos na TV Cultura, na qual realizavam juntos os programas *MóBILE* e *Ensaio* – decorreu em muitas memórias, que ela guarda como se fossem verdadeiros tesouros seus. Ademais, por permanecer 12 anos como produtora do *Ensaio* e outros 12 anos ao lado de Faro na direção do programa, Lillian possui lembranças que se referem tanto à trajetória profissional e pessoal do diretor como à lógica de organização, gravação e edição adotada por Faro no *Ensaio*. Em razão disso, a visita à TV Cultura de São Paulo e a entrevista com Lillian¹³ são fundamentais para o presente trabalho, sobretudo neste capítulo.

2.1 Apontamentos biográficos sobre Fernando Faro

O *Ensaio* traz para a televisão brasileira um formato inovador e autoral. Portanto, atrelada ao seu advento, está a biografia de Fernando Faro, que idealizou e está por trás de cada detalhe do programa, no qual acumulou as funções de criador, diretor e entrevistador. Isto posto, é preciso traçar alguns dados biográficos do homem que, quando criança, deixou a

¹² Faro esteve internado no Hospital Oswaldo Cruz, na capital paulista, desde 26 de janeiro por conta de uma desidratação. Após cerca de três meses, o quadro se agravou e evoluiu para infecção pulmonar, ocasionando sua morte, aos 88 anos.

¹³ Na ocasião, foi possível conhecer também o responsável pela iluminação do *Ensaio* – que é tão peculiar e caracteriza a fotografia do programa com a luz em alto contraste, tornando-o reconhecível de imediato por seus espectadores – desde 1990, Thales Lima, que almoçava com Lillian no restaurante da TV Cultura quando a autora da pesquisa foi encontrá-la e que fez questão de participar de boa parte da conversa antes e depois da entrevista com Lillian. Ele também acompanhou a autora em um passeio pelos estúdios onde acontecem as gravações dos programas da emissora.

cidade natal, Aracaju, para morar com a mãe e o avô no município de Laranjeiras, em Sergipe, após a morte do pai.

Quando jovem, Faro mudou-se para São Paulo a fim de estudar Direito na Universidade de São Paulo (USP). Porém, desencantado com a frieza do curso, deixou-o e aderiu à escrita jornalística. Ele iniciou sua carreira nos extintos jornais *A noite* e *Jornal de São Paulo*, em que fazia críticas de cinema e teatro. Em 1950, teve uma breve passagem pelo rádio e, em 1951, estreou na TV Paulista, acompanhando de perto a instauração da televisão no Brasil. A carreira televisiva de Faro sempre esteve vinculada à música. Na TV Tupi¹⁴ de São Paulo, na qual trabalhou como diretor musical na década de 1960, dirigiu os programas *Hora de Bossa* (1961), uma espécie de musical, apresentado pelo cantor Geraldo Cunha, com artistas da Bossa Nova; e *Divino, Maravilhoso* (1968), um programa de vanguarda inspirado na estética tropicalista que foi apresentado pelos cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil e contou com a participação de outros artistas adeptos ao Tropicalismo, como Os Mutantes e Gal Costa.

Desde que conheceu os métodos televisivos, Faro os questionou e os transgrediu. O diretor se incomodava com a imposição de uma *persona* ao sujeito, impedindo que ele fosse ele mesmo frente às câmeras. “Há um modelo de apresentador, então você é aquele modelo: ‘Boa noite, senhoras e senhores, estamos aqui...’. Cheguei e disse: ‘Não está certo!’” (FARO, 2002)¹⁵. Em 1963, Faro criou o programa *MóBILE*, que permaneceu na TV Tupi até 1967 e, em 2008, estreou na TV Cultura, continuando na emissora até 2016. O *MóBILE*, cujo nome foi inspirado na obra do pintor e escultor norte-americano Alexander Calder, já em sua introdução, uma voz alertava que o programa não era habitual, pois não tinha começo, meio nem fim:

É como se fossem peças soltas que a gente vai juntando. Não fazem um sentido. Não têm uma história. Ele começa quando você começa a assisti-lo. E, ao sabor do acaso, ele vai se modificando, tomando outra forma, ganhando outro sentido. Como se fosse um móBILE (trecho do texto introdutório do programa *MóBILE*).

¹⁴ A primeira emissora de TV do Brasil, cuja inauguração se deu em setembro de 1950, em São Paulo, e deveu-se ao jornalista Assis Chateaubriand. A TV Tupi permaneceu no ar até 1980.

¹⁵ Em entrevista concedida a Alexandre Pavan para o site *Gafieiras*. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entradas/fernando-faro/1/>>. Acesso em 14 de agosto de 2016.

A construção do referido programa se dava a partir do ambiente no qual o entrevistado era inserido. Faro¹⁶ narra um episódio ocorrido com o ator Décio Pignatari durante a gravação do *Móbile*:

Aí eu punha um cenário com uma mesa, uma máquina de escrever e um quadro negro. Empurrava ele e dizia assim: “Décio, você tá no ar, faz alguma coisa”. Então ele ficava, assim, alguns minutos aturdido. Olhava uma câmera ligada, a outra câmera ligada. Quando a gente vai fazer uma entrevista com um cara na televisão, ele não é mais ele. Ele é um modelo de entrevistado, entende? Eu queria acabar com ele [com o modelo]. E, nesses instantes, ele [Décio] era ele.

O trabalho de Faro pode causar estranhamento, mas a sua insistência em mostrar a desordem, o improvisado e o erro – próprios da vida e presentes na arte – humanizou, de certo modo, a televisão, aproximando-a do público. Seguindo o mesmo percurso, surge, em 1969, também na TV Tupi, o *Ensaio*, que permaneceu lá até 1973. Já em 1971, Faro passou a integrar também a equipe da TV Cultura, na qual dirigia teatros e musicais. Nessa emissora, de 1972 a 1975, ele dirigiu e apresentou um programa musical com o mesmo formato do *Ensaio*, mas que se chamou *MPB Especial* por conta de exigências jurídicas que o impediam de manter dois programas ao mesmo tempo com o mesmo nome em duas emissoras televisivas diferentes. Somente 15 anos depois, em 1990, houve a reestreia do *Ensaio* na TV Cultura com o nome original.

Faro era criterioso na escolha das pessoas às quais confiava o seu trabalho. Uma das mais significativas cumplicidades – senão a maior – estabelecidas entre ele e sua equipe de trabalho foi com Lillian Aidar, que trabalhou ao lado do diretor na TV Cultura e o acompanhou em suas atividades até abril de 2016, pouco tempo antes de sua morte¹⁷. A afinidade entre os dois tornou-se tão forte que se estendeu para a vida¹⁸. Faro (2007, p. 116) a

¹⁶ Em entrevista concedida a Mauricio Valim para o site *Tudo sobre TV*. Disponível em: <<http://www.tudosobre.tv.com.br/histortv/depo/faro/>>. Acesso em: 28 de maio de 2016.

¹⁷ Segundo Aidar (2016a), no período em que esteve internado no hospital, Faro não deixou de participar da produção do *Ensaio* e seu quarto virou uma espécie de escritório onde aconteciam verdadeiras reuniões de pauta relacionadas ao programa.

¹⁸ Lillian acompanhava Faro em quase tudo o que ele fazia. Além de organizar as festas de aniversário em que o jornalista reunia grande parte dos amigos, ela também o acompanhou em diversas viagens de trabalho. Como a que fizeram a Angola, em 1980, em função do projeto *Kalunga*, idealizado por Faro, que se negava a embarcar no avião se Lillian não fosse junto. Naquela ocasião, o produtor musical levou, pela primeira vez, uma grande quantidade de renomados artistas da música popular brasileira àquele país africano. Na programação do evento histórico estavam os espetáculos de Dorival Caymmi, Martinho da Vila, Djavan, Clara Nunes, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Chico Buarque, Francis Hime, entre outros.

considerava sua “mão direita – e a esquerda também”. Aidar (2016a)¹⁹, de tanto ouvir as histórias do passado que o Baixo²⁰ contava, afirma que pôde *viver* coisas que não conheceu. Para Faro (2002), a preservação da memória é sobrevivência, e seu trabalho sempre buscou conservá-la. No entanto, ele julgava não ter exatamente o que se costuma chamar de boa memória: “Eu lembro de coisas e quero guardá-las. Mas acontece o seguinte: fui testemunha e participei” (FARO, 2002), o que, de certo modo, dispensa a cronologia exata e permite a *cronologia da emoção*.

Nessa perspectiva, é possível retomar uma indagação pertinente: “Não é preciso, de algum modo, que o esquecimento, enganando sua própria vigilância, esqueça a si mesmo?” (RICOEUR, 2007, p. 511). Talvez Faro tenha passado a vida respondendo a essa questão. Sobretudo na sala de aula, durante sua experiência como professor nas Faculdades São Marcos e na Universidade de Campinas (Unicamp), em que se jubilou como professor da cadeira de História da Música Popular. Isso por que ele confessava aos alunos que não guardava datas, mas vivências e sentimentos – o que pode ser muito mais eficaz para a aproximação entre a história e o indivíduo. “Quando dou aula, digo: não sou professor. Não vou dizer para vocês: ‘Aconteceu nos anos...’” (FARO, 2002). O Baixo acompanhou de perto grande parte da história da música popular brasileira, cuja memória fez questão de manter viva no *Ensaio*.

2.2 A linguagem inventada por Faro

Foi em 1958, quando era editor-chefe de um telejornal da extinta TV Paulista e acompanhava a caçada da polícia a dois bandidos famosos: Antônio Rossini, o “Promessinha”, e Jorge Tavares, vulgo “Jorginho”, que Faro se deparou com uma ideia de linguagem televisiva – principalmente em relação à entrevista – distinta da que costumava ser apresentada. Na época, Jorginho, braço direito de Promessinha, que era chefe do bando

¹⁹ Em entrevista concedida à autora da pesquisa em sua ida a São Paulo. É importante acrescentar que as lembranças recolhidas e documentadas nesse material o tornaram fonte de informações afetivas e quantitativas sobre o *Ensaio*, permitindo que o conteúdo da entrevista seja referenciado diversas vezes.

²⁰ Por conta da sua baixa estatura, Faro ficou conhecido como “Baixo”, apelido dado a ele pelo diretor artístico da TV Tupi em 1950, Cassiano Gabus Mendes (1929-1993), que o levou para trabalhar naquela emissora na década de 1960. Nem um pouco intimidado com isso, o diretor musical passou a usar o mesmo termo para se dirigir aos amigos, a quem chamava de “Baixo” e “Baixa”.

criminoso frequentemente noticiado na mídia, foi finalmente capturado pela polícia e preso durante um jogo de bolinha de gude no bairro de Vila Ema, em São Paulo. Faro (2010)²¹ conta que a história iniciou no instante em que ele soube da prisão de Jorginho e foi, juntamente com um cinegrafista que trabalhava com ele, à delegacia tentar falar com o detido.

Chegando lá, Baixo deu-se conta de que possuía somente um microfone e, ademais, não poderia entrar na cela para fazer a entrevista. A alternativa foi entregar, por entre as grades, o microfone nas mãos do bandido cuja imagem estava sendo retratada pela câmera posicionada do lado de fora da cela e cuja voz era a única a ser capturada. Quando voltou aos estúdios do telejornal, Faro verificou o material apurado e concluiu que, em verdade, suas perguntas não faziam falta na narrativa da matéria, pois tudo o que importava para a compreensão do público estava ali: na voz do entrevistado. Segundo ele, naquele mesmo ano, nasceu a ideia de criar um programa televisivo no qual pudesse abdicar da sua imagem e voz na tela, como entrevistador, a fim de enaltecer a presença e a fala do convidado. Algum tempo depois do episódio, no fim da década de 1960²², Faro tornou-se diretor musical da TV Tupi e pôs a ideia em prática no formato do programa *Ensaio*.

Entre interpretações musicais e memórias que se misturam ao cancionário popular do Brasil, os musicistas são revisitados e documentados por Faro e seu vocabulário televisivo. Na entrevista do *Ensaio*, os resquícios da voz do entrevistador oculto causam uma certa sensação de presença – ainda que mediada pela televisão –, a qual o espectador está sempre na iminência de testemunhar. Tal estética caracteriza o *Ensaio*, programa no qual “a informação quem dá é o entrevistado. O resto é ruído” (FARO, 2007, p. 41).

Porém, no programa, mesmo que a imagem e a voz de Faro sejam ocultadas da tela, sua presença permanece e é fortalecida à medida que o convidado silencia para o ouvir e se dirige a ele ao responder suas indagações. Tanto a *presença de uma ausência* quanto a *ausência de uma presença* são perceptíveis no programa. Embora se abstenha da presença óbvia na tela no instante da entrevista, o diretor permeia o *Ensaio* inteiro; e, assim, a documentação da música popular brasileira – que ele mesmo ajuda a consolidar cedendo

²¹ Em entrevista concedida a Aloisio Milani e Sergio Cohn. Disponível em: < <http://docplayer.com.br/4705963-Fernando-faro-criador-do-programa-Ensaio-da-tv-cultura.html>>. Acesso em: 2 de novembro de 2016.

²² É importante ressaltar que, entre 1965 e 1972, a televisão brasileira viveu sua fase de maior interação com a música popular através de programas – como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Bossaude*, todos produzidos pela TV Record – e uma sequência de memoráveis festivais da canção, realizados na maioria pela TV Record de São Paulo e pela TV Globo do Rio (SEVERIANO, 2013). E Faro, na TV Cultura, participava dessa efervescência musical por meio do *MPB Especial* e do *Ensaio*, aproveitando os muitos artistas que despontavam e documentando suas histórias.

espaço na mídia para os artistas. Portanto, ele instituiu uma linguagem singular e uma estética inovadora na televisão brasileira, que, além de designar aos próprios convidados a função de narrar o programa, incorporou o silêncio, a pausa e o erro.

Quando fala, Baixo reza. Seus silêncios cheios de mistério levam o interlocutor para a missa. Não se sabe o que pesa mais ali: se as palavras ou as pausas. Aidar (2016a) revela que ele era calmo e incapaz de levantar a voz, pois tinha um jeito muito delicado de conduzir a produção. “Se você fizesse alguma coisa errada [...] ele te dava outro caminho, ou ele consertava a coisa que você tinha feito errada de forma que servia para ele também. Então o erro virava acerto” (AIDAR, 2016a, p. 1). Faro (2010) admite o erro como aspecto constituinte do *Ensaio* e não algo a ser ocultado na edição. Nas gravações do programa, quando o artista errava e pedia para repetir a cena, Baixo prontamente permitia, mas não retirava o erro na edição. Para ele, mais interessante do que a revisão da fala era a própria repetição, ela é que era a novidade. “Às vezes, o cantor falava: ‘Desafinei, dá para voltar?’. Dava. Eu voltava, mas ficava o erro” (FARO, 2010). Aidar (2016a, p. 9) declara que Faro pedia mesmo para deixar a “sujeira”: “Errou? Deixa. Parou para tomar água? Deixa. Tossiu? Deixa. Porque a linguagem é dele. Ele entendia aquilo como sendo parte do programa, então pedia para a gente não limpar”.

A lógica narrativa do programa não era pautada por *script* nem era exatamente padronizada. “Foi sempre tudo muito livre, muito solto [...] o artista chegava lá [para gravar] sem nada pronto [,] [...] não sabia o que ia tocar e Faro não sabia o que ia perguntar” (AIDAR, 2016a, p. 6). Entretanto, o que poderia dar errado era o estilo de trabalho do Baixo que, no momento da gravação, conduzia a entrevista com maestria e já havia premeditado as músicas as quais pediria que o artista apresentasse. Conforme Aidar (2016a, p. 6), o diretor dizia a ela: “Não, Baixa, tudo bem. Na hora a gente faz”.

Com o avançar do tempo e da idade de Faro, a diretora conta que era conveniente estabelecer alguns tópicos para fazer com que ele lembrasse das pessoas e não se perdesse na entrevista, mas ele nunca precisou de perguntas ou roteiro prontos. “Ele criou essa linguagem [...] não era improviso, mas conhecimento” (AIDAR, 2016a, p. 7). Atento, Faro alertava que “o *Ensaio* tem um pouco desse ‘à vontade’, mas não deixa de ser um estudo sobre o compositor, sobre a música. Um estudo de cores, de enquadramento” (FARO, 2002).

Com a mesma equipe técnica há 20 anos, as gravações do *Ensaio* eram silenciosas, porque todo mundo sabia o que fazer e como fazer. “Ninguém gritava, todos falavam baixo... O que não é o normal da TV! Do estresse, daquela coisa” (AIDAR, 2016a, p. 16). O tempo suave de Faro diferia do tempo frenético da TV. “Ninguém corria, tudo era ao seu tempo, sintonia deliciosa” (AIDAR, 2016b)²³. Baixo dirigia com o olhar. Às vezes, só fazia um gesto para o operador de câmera e eles se entendiam, o que é evidente em sua fala na época em que o *Ensaio* completara 41 anos de existência: “A equipe é tudo. Hoje, por exemplo, quando eu vou fazer um programa, os operadores de câmera já sabem como eu gosto. Os iluminadores já sabem a luz que eu quero. A equipe é o miolo da coisa” (FARO, 2010).

Pela calma no estúdio e pelo esforço de Faro para fazer o convidado se sentir à vontade, os artistas tendiam a falar o que ele perguntasse. “Era aquela coisa assim: você está na sua casa e a gente está batendo papo. Então, esquece as câmeras, esquece tudo... Nós estamos num sofá” (AIDAR, 2016a, p.16). Fugindo do vertiginoso ritmo de trabalho comum das grandes emissoras de TV, a gravação do *Ensaio* não era pensada como uma espécie de *show*, mas como uma conversa de tom informal. Em vista disso, o musicista Pipo Pegoraro²⁴ (2016) relembra sua participação no programa como: “Instantes entre a memória, o intenso, o misterioso e a calma”²⁵.

Por conseguinte, o *Ensaio* promoveu uma instigante relação com o telespectador, o qual ouvia a resposta, que era explícita, sem saber o que havia sido perguntado. Ademais, soltando fumaça de gelo seco no cenário de fundo preto com poucas luzes a iluminar exatamente a imagem premeditada, Faro mergulhava seus entrevistados na penumbra, recortando-os em contraluz. “Quando faço o *Ensaio*, tento me comportar como se fosse um alquimista. Então, mudo uma luz, uma posição. Coisinhas mínimas, mas como os alquimistas: quem quiser ver, verá” (FARO, 2002). O resultado parecia ser algo como um confessionário íntimo, intercalado por canções. Sem muitos efeitos de edição, o programa enaltecia a voz dos convidados e seus corpos com uma iluminação em alto contraste e enquadramentos do tipo *contra-plongée* (câmera embaixo), *close* e *big close*. “Eu li uma vez um negócio do [filósofo canadense Marshall] McLuhan, em que ele dizia que o plano geral, em TV, não mostra nada.

²³ Em entrevista a Lalo Leal no programa televisivo *Ver TV*. Brasília, DF: TV Brasil, 8 de maio de 2016b, 60min.

²⁴ Ele é também cantor e produtor musical, e participou do *Ensaio* em 2013.

²⁵ Em entrevista à revista *Carta Capital*, em maio de 2016. Seção Ler, ver e ouvir – *Bravo!*.

Só o *close* – o *big close* – pode mostrar alguma coisa” (FARO, 2012)²⁶. Segundo o diretor, essa lógica também era perceptível nas obras de Pablo Picasso²⁷ e Salvador Dalí²⁸, nas quais se inspirou. A ideia de ter uma câmera posicionada perto do chão, por sua vez, surgiu para driblar a timidez do artista e mostrar o seu rosto, em uma gravação de 1970: “[...] o Faro colocou uma câmera embaixo para poder pegar a expressão do Chico [Buarque, que ainda cursava arquitetura e era iniciante na música], porque ele ficava o tempo todo de cabeça baixa” (Aidar, 2016a, p. 4).

Quando se assiste a um espetáculo, nem sempre é possível olhar o artista de imediato. O espectador pode não enxergar os detalhes naquele instante, por que tem à sua frente o palco e tudo que o compõe. Ou seja, o plano geral, que, como insiste Faro, não identifica ninguém. Para aproximar o artista do público e revelar além daquilo que o primeiro costuma aparentar sob os holofotes e as câmeras, o diretor procurava despi-lo das palavras e gestos que, porventura, pudessem mascará-lo.

No *Ensaio*, Faro mostrava os detalhes do corpo e dos instrumentos musicais do convidado. A estética incorporada por ele ganhou o apelido de *TV feijoadada*, uma vez que os *closes* e *big closes* nas mãos, olhos, cabelos, lábios, peitos, narizes, orelhas, dentes e pés delineavam as nuances do corpo do artista. Em verdade, o diretor compreendeu que o corpo fala e que sua linguagem é conveniente para a televisão. “Quando vejo um show, fico olhando a boca, os olhos, a orelha do artista. Aí pensei em aplicar isso na televisão. Foi o que fiz” (FARO, 2010). O plano geral era utilizado somente na abertura e no encerramento do *Ensaio* (AIDAR, 2016a). A intenção de Faro (2007) sempre foi trazer a câmera para bem perto do entrevistado a ponto de ele não ser mais ele para ser uma voz, um depoimento.

Faro refez, à sua maneira, o que em arte se designa como minimalismo. Do informal, do pequeno detalhe, tira com naturalidade uma informação nova ou um sentimento profundo do interlocutor. Poucos, raríssimos mesmo, conseguem levar o entrevistado – que está sob a tensão do olhar fatal da câmera – a olhar para dentro de si em pausas e longos suspiros reveladores. Faro tem esse dom e essa técnica por crer na técnica, por crer no contato físico (o espectador não vê, mas Faro toca no convidado, se necessário) (RIOS, 2007, p. 12).

²⁶ Entrevista concedida a Julio Maria para o impresso *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,se-precisar-eu-pergunto-diz-fernando-faro-produtor-do-programa-Ensaio-tv-cultura-imp-,819702>>. Acesso em: 29 de maio de 2016.

²⁷ Como na obra *Marie-Therese accoudee*, de 1939, que revela, em *close*, um rosto feminino.

²⁸ Perceptível na obra *The Mae West Room*, de 1938, cuja instalação de uma sala e seus móveis formam um imenso rosto de mulher.

Para além da preocupação em mostrar a humanidade do artista, o diretor sabia da importância memorativa do *Ensaio* para a música popular brasileira e que estava fazendo o que provavelmente seria o maior acervo do gênero (AIDAR, 2016a). Faro (2014)²⁹ enfatiza que o trabalho era levado a sério: “Sérgio Cabral [historiador brasileiro] me disse uma vez: Baixo, se alguém quiser escrever qualquer coisa sobre música popular, tem que ir ver seus programas”. De acordo com Aidar (2016a), cerca de 700 programas compõem o acervo que reúne por volta de cem *MPB Especial* e seiscentos *Ensaio*.

Se você [...] for fazer um estudo cronológico [...], você tem um século de música. Porque uma pessoa que ele entrevistou na década de 1970, por exemplo, está lembrando do passado dela, que foi na década de 1940, [...] na década de 1930 (AIDAR, 2016a, p. 5).

Por isso, como revela a diretora, os artistas sabiam que estavam entrando para a história da música popular brasileira ao gravar o *Ensaio*.

2.3 A música popular brasileira recortada pelo programa

Atento às multifaces da música do Brasil, Faro (2002) julgava que estilos musicais como axé, sertanejo, música caipira, samba, partido-alto e candomblé são parte da cultura do país. O engajamento do *Ensaio* em dar visibilidade a essas distintas frentes musicais fica evidente nas próprias palavras do diretor: “Do ponto de vista musical, o *Ensaio* é como se fosse um horizonte onde cabem Tonico e Tinoco, Hermeto Pascoal, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil... Essa diversidade, essa variedade. É assim que eu vejo a música brasileira” (FARO, 2010). Por isso, no programa estão documentados artistas cujos trabalhos partem de diferentes origens, mas ainda assim são nacionais. Para Aidar (2016a), Faro considerava *música popular brasileira* toda canção que tivesse referências, qualidade e pesquisa. Ela constata que raríssimos artistas não fizeram o *Ensaio*, porque Baixo era muito antenado: escutava diversos discos, conhecia novos artistas e intérpretes e gravava com aqueles que lhe agradassem, sejam eles conhecidos ou desconhecidos do grande público.

²⁹ Em entrevista para o *Ensaio Especial Fernando Faro*. São Paulo: TV Cultura, 27 de julho de 2014, 55min 6seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFe7JTKK6h8>>. Acesso em 13 de junho de 2016.

Portanto, o acervo audiovisual constituído pelo *Ensaio* em 32 anos de programa – de 1969 a 1973 na TV Tupi, de 1973 a 1975 e, depois, de 1990 a 2016 na TV Cultura – guarda informações preciosas não só de alguns dos mais consagrados artistas brasileiros, mas também dos artistas cuja carreira musical era incipiente. Conforme as fases estabelecidas por Jairo Severiano (2013), historiador e pesquisador de música popular brasileira, Faro documentou pelo menos oito gerações pertencentes à modernização (iniciada em 1958) da música popular brasileira. Foram registrados no programa o *Tropicalismo* (1967-1968) – embora o movimento não estivesse mais em vigor, resquícios da estética tropicalista ainda estavam presentes nas performances dos artistas nele envolvidos, como fica evidente no *Ensaio* que apresenta a cantora baiana Gal Costa e a banda Som Imaginário, em 1970 –, a *Renovação do samba* (1960-1970), a *Era pós-festivais* (anos 1970) – ou *geração do sufoco* (SEVERIANO, 2013) –, a *Blackmusic* (anos 1970), o *Neossertanejo* (anos 1970, 1980 e 1990), o *Pagode* (anos 1990 e 2000), o *Axé-music* (anos 1980, 1990 e 2000) e o *Rap* (anos 1990 e 2000). Porém, devido às épocas em que esteve no ar, à falta de verba da TV Cultura destinada ao programa para levar os artistas à São Paulo ou viajar para outros estados com a equipe e o material de gravação do programa, ou ainda ao critério de Faro, o *Ensaio* deixou de documentar movimentos e ritmos da música popular brasileira. O *BRock* (SEVERIANO, 2013), por exemplo, que ocorreu nos anos 1980, não está identificado no programa.

2.3.1 Distinção entre *música popular brasileira* e MPB

A fim de situar a MPB, e mesmo distinguir a sigla do termo *música popular brasileira*, cabe apontar os traçados históricos que teóricos interessados no assunto propuseram. A esse respeito, o musicista e escritor Carlos Sandroni (2004), no seu artigo intitulado *Adeus à MPB*, põe em questão o sentido do termo *popular* utilizado no Brasil ao se referir à música. A questão veio à tona quando o autor esteve na França e se deparou com vivas objeções dos franceses ao desígnio do gênero *música popular brasileira*, os quais afirmavam que esse é um tipo de música escrita, de compositor, e com objetivo comercial (SANDRONI, 2004), o que o impediria de ser, de fato, popular. Isso porque naquele país a *música popular* está diretamente relacionada ao folclore, à cultura popular e às músicas de domínio público.

A partir dessa distinção, Sandroni (2004) percebeu que a expressão *música popular brasileira* era, no mínimo, problemática, já que “não era tão universal quanto [ele] ingenuamente supunha” (SANDRONI, 2004, p. 1) na medida em que tenta acomodar uma série de autores, intérpretes e práticas musicais em um engendramento complexo. Em território brasileiro, *música popular* é uma expressão valorativamente neutra, dado que as práticas musicais às quais se aplica ora são consideradas manifestações da cultura nacional (SANDRONI, 2004), ora se referem às músicas de autores.

Para Sandroni (2004), até os anos 1940 usava-se correntemente a expressão *música popular* no país para aludir aos ritmos folclóricos. Na época, o poeta, escritor, musicólogo e folclorista Mário de Andrade foi um dos primeiros apreciadores do gênero, escrevendo o que talvez seja o primeiro *Ensaio*³⁰ a ele dedicado. No entanto, a gênese da sigla MPB ocorreu em 1950 e situa-se, em termos geográficos, no eixo Rio-São Paulo, polo de urbanização e modernização do país. A sigla representava “um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média e universitária” (VILARINO, 1999, p. 18-19). Até 1950, a folclorista Oneyda Alvarenga propõe que se adote a divisão entre o *folclore* e o *popular*. Depois, abdica da ruptura devido à constante midiaticização das canções:

Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o abandono da denominação “popularesca” (SANDRONI, 2004, p. 3).

O rádio e o disco, na disseminação das canções, acabam por unir a MPB – música popular urbana surgida em 1950 – à música folclórica – cantos, festejos, danças, jogos, religiosidade e brincadeiras populares. Afora suas diferenças, ambas se tornaram *música popular brasileira*. Mas não há no termo somente essa dicotomia, visto que também nele se encaixam: a Bossa Nova, de 1950; a Canção de Protesto, do início dos anos 1960; e o Tropicalismo, do fim dos anos 1960. Movimentos desencadeados pela “MPB, que [,] por sua vez [,] está inserida na música popular brasileira” (OLIVEIRA, 2006, p. 11).

Ademais, ao longo da década de 1960, as palavras *música popular brasileira* – usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união – passaram a designar

³⁰ ANDRADE, Mario de. *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*. In: Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos (SANDRONI, 2004). Nessa época, aquela expressão transforma-se em MPB, uma senha de identificação político-cultural – como se verá a seguir. Nos anos 1960, 1970 e 1980, para Sandroni (2004), a MPB servia, ao mesmo tempo, como categoria analítica (distinguindo-se da música erudita e da folclórica), como opção ideológica e perfil de consumo. Já nos anos 1990, a sigla passou a ser compreendida também como uma espécie de etiqueta mercadológica (SANDRONI, 2004) que buscava identificar nas lojas de discos um *gênero MPB* que diferia de outros – como o brega, o pagode e o sertanejo.

Ramon Casas Vilarino (1999) sinaliza a importância ideológica da MPB na medida em que servia – na composição das canções e na interpretação de suas melodias, letras e entoações – de alibi por meio de metáforas e impulsionava mudanças naquele cenário hostil que instaurou a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Neste período, as canções pertencentes à MPB foram capazes de, através do canto, dar voz a tantos gritos contidos e mesmo guardar as críticas à política vigente, consideradas rebeldias, cosidas às letras. Sobre a origem da sigla MPB, Vilarino (1999, p. 18) afirma:

A sigla MPB representa um movimento dentro da música brasileira, e sua trajetória de sucesso se inicia num momento em que uma nova ditadura se instaura a partir do golpe de 31 de março de 1964 e em que se recrudesce o conflito militar e ideológico em torno da Guerra do Vietnã.

O autor é fatídico quando diz que, diferentemente da *música popular brasileira*, a MPB, sigla que designava uma música propiciadora de reflexão e portadora de uma postura crítica, “migrava para espaços menos privilegiados, nos interstícios do sistema, naquilo que Gilberto Vasconcelos designou de frestas” (VILARINO, 1999, p. 91-92). Nesse sentido, as canções tornam-se “meio privilegiado para discutir os temas culturais e políticos, ultrapassando as questões meramente musicais e estéticas” (NAVES, 2001, p. 50). Entretanto, José Paulo Paes (1987) admite que da MPB, para além das canções de protesto, fazem parte canções cujo tema afasta-se da política – como é o caso das canções românticas.

Nem a velha sigla nem qualquer outro termo parecem capazes de unificar ou sintetizar as múltiplas identidades expressas nas músicas brasileiras veiculadas nas mídias. Nesse sentido, nesta monografia, opta-se por interpretar a MPB como um gênero musical pertencente à *música popular brasileira*, sem confundir o termo e a sigla.

Todavia, a música popular brasileira é enquadrada pelo *Ensaio* de acordo com o formato do programa, que, além de incorporar o silêncio, a pausa e o erro, grava, edita e transforma em programa televisivo aquilo que seriam as tentativas e experimentos entre intérpretes e musicistas antes da apresentação das canções a outrem. Portanto, se tem acesso não somente às execuções primorosas e indefectíveis da canção, mas sobretudo se acompanha o percurso das vozes e sons instrumentais que procuram consonância e harmonia e esbarram em desacertos. Assim, o programa ganha ares de bastidores, desvelando o artista frente ao público através de um diálogo intimista – em que se conta a história que está por trás da composição de uma música, por exemplo – impulsionado por Faro na entrevista.

2.4 O formato do *Ensaio*

2.4.1 A entrevista como *diálogo possível no Ensaio*

Baixo procurava estabelecer uma relação de proximidade com os seus entrevistados. Afinal, ele convivia no meio musical e, antes mesmo do momento da entrevista, já conhecia ou era íntimo de alguns artistas. Dada a amizade que, não raras vezes, nascia na entrevista, Faro (2014) afirmava que as perguntas surgiam de uma maneira natural e fluida. Portanto, a formalidade da entrevista dava lugar, em inúmeros momentos, à conversa, a qual, para Vieira (2004), é uma forma inclusiva e extensiva do diálogo.

Porém, José Marques de Melo (1985) postula que a entrevista se caracteriza por ser um gênero jornalístico. Cremilda de Araújo Medina (2002), no entanto, define entrevista como técnica jornalística e técnica das Ciências Humanas em que se obtém informações através de um diálogo entre entrevistado e entrevistador. Sendo assim, de acordo com a autora, o leitor, ouvinte ou espectador é capaz de distinguir quando está diante de uma entrevista. Porém, é possível que o indivíduo que se depare, à primeira vista, com o *Ensaio*, estranhe o seu formato por não identificar a imagem e a voz do entrevistador, em função do abafamento da pergunta que é feita e do silêncio que demarca a intervenção do entrevistador, apenas notar a sua ausência e, por conseguinte, sua presença.

Preocupado em ouvir o que seu convidado tem a falar, Faro designa a maior parte do programa para a fala daquele que o protagoniza. Medina (2002) acredita que as entrevistas que recompõem acontecimentos a partir das vivências do sujeito possuem autonomia narrativa, o que designa ao entrevistador um papel equidistante que vai apenas tecendo as declarações no momento da lapidação ou edição do diálogo. Ela elucida que “de tal peso são os conceitos emitidos pela fonte de informação, que se dispensa um narrador indireto” (MEDINA, 2002, p. 56). Nesse sentido, a autora considera gélida a entrevista que mantém a relação entrevistado–entrevistador por não conseguir atingir os limites possíveis da inter-relação ou do *diálogo*, que ela define como o reconhecimento de emoções já incorporadas na concretude de nosso subjetivismo. Incentivando uma entrevista mais humanizada, ou seja, atenta ao sujeito que vai se revelando a si e a outrem, a autora é peremptória: “Se quisermos trabalhar pela comunicação humana, proponha-se o diálogo” (MEDINA, 2002, p. 5).

Desse modo, é possível dizer que, no *Ensaio*, ocorre o *fenômeno da identificação* (MEDINA, 2002), porque a fonte de informação (entrevistado), o entrevistador e o receptor (espectador) são estimulados a entrarem em consonância e em uma mesma vivência. Isso não só pelo teor dialógico proposto por Faro, mas sobretudo pela ausência mesma dele e pela evidenciação do artista convidado e de sua fala. O *Ensaio* também aproxima-se da entrevista biográfica, a qual “não possui o caráter inquisitório do julgamento, ainda que sua prática se aproxime da confissão no sentido da curiosidade e da escuta” (GOLIN, 2002, p. 22). Para Walter Benjamin (*apud* BOSI, 2003), a rememoração no depoimento biográfico reedifica o passado por meio de fragmentos que o reconstituem no presente. Naturalmente, a extensão da resposta, e mesmo o detalhamento dos fatos (inventados ou não), são consequência da personalidade do entrevistado. Medina (2002, p. 6), entretanto, afirma que “quando ocorre uma entrevista dirigida por um questionário estanque ou motivada por um entrevistador também fixado em suas ideias pré-estabelecidas [...] ou no autoritarismo impositivo, o resultado frustra o receptor”. O modo como Faro conduzia a entrevista certamente propiciou tal abertura por parte do convidado. Nessa perspectiva, a cantora Blubell³¹ (2016), que estava receosa antes de gravar, constata que o momento mais marcante de sua participação no *Ensaio* foi quando Faro lhe perguntou sobre as músicas que ela ouvia na adolescência, e, ao citar o cantor e compositor George Gershwin, o diretor a fez cantarolar à capela. “Como eu queria que todo entrevistador me pedisse uma coisa dessas... Ficamos amigos” (BLUBELL,

³¹ Ela é também compositora, e participou do *Ensaio* em 2013.

2016)³². Conforme reitera a autora, na entrevista que se mostra flexível, o centro do diálogo se desloca para o entrevistado, o que o deixa livre, à vontade.

Edgar Morin (*apud* MEDINA, 2002, p. 13), por sua vez, diz que “o entrevistador deve corresponder a uma imagem simpática e tranquilizadora”. No *Ensaio*, Faro entrecruza entrevistas e performances musicais em um clima intimista e informal, sem receio de mostrar os erros de gravação, como a falha do microfone ou mesmo o convidado que esquece a letra de alguma música. No diálogo com o Baixo, o artista narra histórias e referências musicais, além de fatos biográficos que marcam sua carreira e sua vida. Ao diretor interessava saber: “De que matéria aquela pessoa é feita?” (AIDAR, 2016a, p. 4). Por isso, “ele procurava as origens das pessoas, a raiz, qual é a formação, o que a mãe escutou, o que o pai fazia... Ele era um apaixonado pelo ser humano” (AIDAR, 2016a, p. 4).

A aproximação de Faro com o entrevistado era tanta que, a certa altura, a barreira do estranhamento da câmera ou mesmo do receio das perguntas poderia ser eliminada. Todavia, Aidar (2016b) conta que o *backstage*, por vezes, foi amedrontador, Não raras vezes o artista, antes de se sentir à vontade, no primeiro momento, sentia muito medo. Mas Faro investia no toque da mão, gesto que, de acordo com Aidar (2016b), desarmava e acalmava as pessoas. Logo, as figuras do entrevistado e do entrevistador, no *Ensaio*, em nada se assemelham a sujeitos intocáveis e refratários. É justamente pela intimidade proposta ali, na entrevista, que surge o *diálogo possível*.

Quando, em um desses raros momentos, ambos – entrevistado e entrevistador – saem “alterados” do encontro, a técnica foi ultrapassada pela “intimidade” entre o EU e o TU. Tanto um como outro se modificaram, [...] elucidou-se determinada autocompreensão ou compreensão do mundo. Ou seja, realizou-se o Diálogo Possível (MEDINA, 2002, p. 7).

No momento da gravação do *Ensaio*, Faro ficava em um plano inferior ao do entrevistado. Para Lillian, era como se Faro dissesse ao convidado: “Eu estou sempre aqui te olhando, mas eu estou te olhando por baixo. Você está acima do meu ângulo de visão” (AIDAR, 2016a, p. 14-15). Isso porque o diretor desmitifica a figura do entrevistador, que já foi considerado tão importante quanto o entrevistado. O ato de entrevistar deve ser identificado como a *arte de ouvir, perguntar, conversar* (MORIN *apud* MEDINA, 2002). Precisamente a de perguntar, ato capaz de enriquecer ou arruinar o diálogo. Segundo Morin, (*apud* MEDINA, 2002, p. 13) “é necessário que o entrevistado sinta um ótimo de distância e

³² Em entrevista à revista *Carta Capital*, em maio de 2016. Seção Ler, ver e ouvir – *Bravo!*.

proximidade e, igualmente, um ótimo de projeção e de identificação em relação ao investigador”. O autor ainda classifica dois tipos de entrevista: a *entrevista-diálogo* e as *neofissões*. Neste último, “o entrevistador se apaga diante do entrevistado” (MORIN *apud* MEDINA, 2002, p. 13), no sentido de não representar mais uma figura formal ou profissional, senão um outro ser humano com o qual há identificação. Morin (*apud* MEDINA, 2002) declara que, nesse caso, o entrevistado não continua na superfície de si mesmo, mas parte rumo a um mergulho interior, o que permite o acontecimento da entrevista em profundidade.

Todavia, Medina (2002) esforça-se em classificar, para além dos tipos identificados por Morin, duas vertentes de entrevista: as que primam pela *espetacularização* e pela *compreensão*. Objetivando traçar um perfil que considere a subjetividade do sujeito, esta última “mergulha no outro para compreender seus conceitos, valores, comportamentos, histórico de vida” (MEDINA, 2002, p. 18). Ainda que, frente às câmeras, o indivíduo se vista com outras características que não lhe pertencem, fabricando outro corpo e metamorfoseando-se em imagem, conforme observa Roland Barthes (*apud* GOLIN, 2002, p. 110), o intuito de Faro se mostra, sobretudo, a favor de revelar o humano que existe por trás de cada persona construída pelo artista.

Naquela época [1969 e anos 1970], tinha um [só] microfone para o baixo, para a bateria, para o cantor, para o violão. E, hoje, você tem mesas, canais de som para essas coisas todas. Mas não acho que interfere tanto a questão do equipamento. E esse monte de coisas é para que você veja por trás disso, o sangue, a vida... (FARO, 2010).

Ora, segundo Faro, a “entrevista serve para conhecimento, para a gente conhecer as pessoas, saber do mundo, da alma [...] por meio das pessoas” (FARO, 2010). Porém, embora a entrevista no *Ensaio* seja dialógica e, portanto, tenda a proporcionar mais abertura para o discurso do convidado, Faro não descartava sua experiência como repórter e, à sua maneira, desenvolvia o encadeamento de perguntas, interferências, interrupções e reorientações de acordo com as respostas que recebia. O que, para Medina (2002), demonstra nada mais do que maturidade no desempenho do entrevistador. Conforme a autora, “mesmo tomando como referência uma situação ideal de empatia entre entrevistado e entrevistador, o que se coloca de imediato – em todas as entrevistas – é uma dinâmica de bloqueio e desbloqueio” (MEDINA, 2002, p. 30).

É nesse instante que a serenidade do Baixo intervém na entrevista. Para Medina (2002), pode-se chamar essa atuação de *toque criador*, o qual consiste na palavra, no gesto, na entrega despojada e no mínimo de confiança entre os sujeitos que interagem. O segredo para a obtenção do *diálogo possível* está “no equilíbrio entre inovação a serviço da expressividade e clareza a serviço da eficiência da mensagem” (MEDINA, 2002, p. 83). De acordo com a teórica, isso configura possibilidades criativas no enfrentamento da complexa relação humana estabelecida durante a entrevista.

2.4.2 O caráter ensaístico do programa

A fim de problematizar o caráter ensaístico ilocutório do *Ensaio*, o qual é evidente em seu próprio título, serão retomadas as constatações de Theodor Adorno (1986) para pensar o *ensaio como forma* e comparar o formato do programa ao ensaio literário. Além disso, as performances musicais apresentadas no programa são verdadeiros ensaios, como os que ocorrem antes dos espetáculos. Por isso, também deve-se considerar a presença do ensaio cênico, e não somente o formato ensaístico.

Adorno (1986) não distancia o ensaio dos modelos formais de organização, mas salienta suas infindas possibilidades e a amplidão que isso proporciona. Segundo ele, o ensaio evoca a liberdade de espírito e a forma ensaística contradiz brutalmente a ordem cartesiana³³, o que certamente pode ser uma virtude. Para ele, “a tenacidade com que esse esquema sobrevive seria tão enigmática quanto sua carga afetiva” (ADORNO, 1986, p. 16).

O ensaio refere-se a algo já criado. Nesse sentido, o ensaísta pensa a partir das obras dos outros (DUARTE, 2016) sem ter exatamente a pretensão de originar algo, mas seus esforços “espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 1986, p. 16). Faro, quando falava sobre a gênese de seus programas televisivos, salientava as inúmeras inspirações artísticas que teve. O que já lhe torna um ensaísta. Especificamente no *Ensaio*, porém, esse caráter é evidente nas performances musicais e na linguagem despojada do programa que, tal como um

³³ A primeira regra cartesiana afirma que se deve conduzir os pensamentos por ordem, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos.

ensaio, reflete o erro e o acerto. Admitir o erro na televisão é incomum e pode desgostar a alguns. Mas o ensaio começa com aquilo que deseja, “diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 1986, p. 17). Tal esquema não almeja uma construção fechada ou dogmática, e sim contínua. De acordo com Adorno (1986), o ensaio não quer encontrar o eterno no transitório, mas sim eternizar este último.

O ensaio [...] incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si (ADORNO, 1986, p. 28).

Em sua forma, postula o autor, o ensaio se rebela esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada. “O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada” (ADORNO, 1986, p. 35). Em uma tentativa de se definir os meandros componentes do ensaio, julga-se que ele não é norma, mas desvio. O esquema parece mais tateante que certo, mais investigativo que conclusivo, mais reflexivo que determinante, mais sugestivo que assertivo, mais experimental do que coercitivo (DUARTE, 2016). A forma ensaística obriga a pensar a coisa, “abala a ilusão desse mundo simples [...] que se presta comodamente à defesa do *status quo*” (ADORNO, 1986, p. 33).

Segundo Adorno (1986), o ensaio confere substância à experiência e é essencialmente linguagem. O teórico garante que o esquema se aproxima da lógica musical em sua arte rigorosa “para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva” (ADORNO, 1986, p. 43). Mas se, por um lado, “o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte” (ADORNO, 1986, p. 18), dela se distancia por não priorizar a aparência estética, mergulhando nos fenômenos culturais como em uma segunda natureza. Na concepção de João Barrento³⁴, o ensaio é um *gênero intranquilo* em que a conversação é essencial, visto que há mais dúvidas do que certezas. Ensaiar é experimentar (DUARTE, 2016), assumir o risco, admitir falhas, inconstâncias e suposições. Indisciplinado e contrário aos parâmetros de uma escrita em linha reta – com começo, meio e fim – o ensaio é subjetivo, mas ao mesmo tempo, não autorreferente.

³⁴ Exposta na obra *O gênero intranquilo: anatomia do Ensaio e do fragmento*, de 2010.

No ensaio cênico televisionado por Faro, a fala e a canção – que é parte da poesia oral e, como a fala, impensável sem o recurso da voz – encontram seu momento privilegiado na *performance* (ZUMTHOR, 2005), a qual não só é influenciada pelo formato ensaístico do programa, mas diz respeito ao que é ensaiado antes de se chegar ao palco, ao que ocorre na coxia. Nesse sentido, o *Ensaio*, em alguns momentos, se aproxima do show ao mostrar performances musicais, mas se distancia dele quando revela o seu avesso: os bastidores (ambiente propício ao erro). Ademais, no programa, a voz, ainda que mediatizada pela televisão, não perde sua força. Isso porque as canções e lembranças por ela evidenciadas não se colam ao presente, mas àquilo a que se pode chamar de *presente extra-temporal* (ZUMTHOR, 2005), o qual pode ser acessado e resgatado a qualquer tempo devido à gravação e ao arquivamento dos programas – recurso utilizado pela autora para fazer a análise do objeto de sua pesquisa. Em razão disso, se pode observar a autonomia do caráter ensaístico, que está intrínseca ao *Ensaio*.

3 ANÁLISE DA PERFORMANCE DA MEMÓRIA NO *ENSAIO*

3.1 Os três tempos do *Ensaio*

O *Ensaio* é dividido em três tempos: a estreia, na TV Tupi (1969-1973), e os dois períodos em que foi veiculado pela TV Cultura (1973-1975; 1990-2016). Como foi exposto no segundo capítulo (p. 31), todavia, entre 1973 e 1975, quando passou a integrar a programação da TV Cultura pela primeira vez, o *Ensaio* chamou-se *MPB Especial*. Os dois primeiros tempos do programa duraram apenas quatro e dois anos, respectivamente. O terceiro, entretanto, prolongou-se por 26 anos. Para melhor abranger os 32 anos em que o *Ensaio* esteve no ar (de 1969 a 1975 e de 1990 a 2016), optou-se por um *corpus* com programas representativos das décadas de 1970, 1990 e 2000. Os escolhidos, portanto, são: o primeiro *MPB Especial*, gravado em 1973 com Vinicius de Moraes e Toquinho; e os *Ensaio*s gravados com Caetano Veloso, em 1998, e com Gal Costa, em 2008. Todos veiculados pela TV Cultura. Afora as distintas temporalidades dos programas, que refletem a música popular brasileira em diferentes épocas, outros aspectos balizaram a escolha do *corpus*: a importância

dos três artistas no cenário musical brasileiro, as distintas vertentes das narrativas memorialistas desempenhadas por eles e a admiração que têm da autora.

No *MPB Especial* com o cantor, compositor e poeta Vinicius de Moraes e com o cantor e compositor Toquinho – que, em verdade, atua como parceiro e amigo que contesta e confirma as lembranças do primeiro – sobressai a *narrativa poética*. Durante 58 minutos e 31 segundos, Vinicius faz um apanhado de memórias de si e dos que com ele conviveram, desde o tempo do colégio até suas grandes parcerias musicais da época, como Pixinguinha e Tom Jobim, dois notáveis compositores e arranjadores da música popular brasileira.

Em 81 minutos e 32 segundos de entrevista, todavia, com o cantor e compositor Caetano Veloso, evidencia-se a *narrativa histórica*. No extenso diálogo com Faro, ao remontar a trajetória do samba, desde as rodas na Bahia até a expansão e transformação do gênero musical no Rio de Janeiro, o artista reúne informações históricas sobre a música popular brasileira que se misturam à sua biografia e à sua obra.

Já no *Ensaio* com a intérprete Gal Costa, que teve a duração mais curta entre os três, o que se destaca é a *narrativa cancional* por meio da sua voz e do seu cantar. Nos 49 minutos e 1 segundo de programa, parte do cancionário popular do país é rememorada em suas falas e interpretações. Entre os compositores das canções que ela recorda no programa estão: Dorival Caymmi, Ary Barroso, Chico Buarque, João Gilberto e Caetano Veloso.

3.2 Metodologia utilizada na análise

Antes de mergulhar na análise dos três *Ensaio*s, foi preciso conhecer os seus conteúdos e atentar para a edição proposta por Fernando Faro, autor daquela narrativa televisiva. Por isso, durante a primeira visualização dos programas, o objetivo foi notar as lembranças trazidas pelos entrevistados e, ao mesmo tempo, a tessitura delas criada pelo diretor. No segundo momento, observou-se os traços comuns presentes no *corpus* – que fazem parte do próprio formato do *Ensaio*, visto que se repetem em outros programas –, com o intuito de decidir o que neles seria investigado.

Nesse sentido, chegou-se a dois aspectos centrais: *a lembrança e o esquecimento*. O primeiro engloba o que foi dito, as lembranças biográficas (apontadas por Faro e mostrados na edição do programa), autobiográficas (relatos e depoimentos dos entrevistados), musicais e históricas presentes na entrevista-diálogo do programa. O segundo incorpora o erro, o silêncio, a pausa e a pergunta abafada ou ausente, mas esteticamente presente no *Ensaio*. Elementos que se referem ao formato do programa e à linguagem televisiva inventada pelo Baixo. Por conseguinte, a partir do referencial teórico estudado e do conceito de *performance* (ZUMTHOR, 2000; 2005), citado no capítulo 1, proceder-se-á à descrição e análise da *performance da memória acionada na entrevista*.

Porque o objeto de estudo é um material audiovisual, criou-se um método que facilita a compreensão do que dele é referido na monografia: todos os tempos dos excertos do *Ensaio* que foram citados e analisados estão identificados para que possam ser acessados e assistidos. Dessa maneira, na referência do trecho videográfico, constará a minutagem exata em que ele inicia – bem como consta na referência padrão a página do texto da qual o trecho foi retirado. Ademais, com o intuito de possibilitar a visualização do *corpus*, na última página desta monografia está anexado um DVD com as gravações dos três programas analisados.

3.2.1 Análise de uma amostra intencional

3.2.1.1 MPB Especial com Vinicius de Moraes e Toquinho (1973)

O *MPB Especial* gravado em 1973 com Vinicius de Moraes e seu parceiro, Toquinho, inaugurou a longa trajetória de Faro e sua linguagem televisiva na TV Cultura. Assim como esse, que foi reexibido em 1999 no aniversário de 30 anos daquela emissora, alguns programas foram reapresentados em ocasiões especiais e efemérides. Nesse sentido, além de produzir e documentar memórias, o programa faz de si próprio uma memória – digna de ser lembrada. Também em 1973, Vinicius e Toquinho gravaram juntos outro *MPB Especial*, com o Quarteto em Cy³⁵. A análise, entretanto, reporta-se ao primeiro *MPB Especial*, gravado

³⁵ Grupo de cantoras originalmente formado pelas irmãs Cylene, Cynara, Cybele e Cyva, nascidas na Bahia. No início dos anos 60, de passagem pelo Rio de Janeiro, Cyva, a irmã mais velha, conhece Vinicius, que incentiva

naquele mesmo ano, que registrou os atravessamentos entre o samba, o choro, a Bossa Nova e a poesia presentes na vida de Vinicius.

Os dois artistas gravaram seu primeiro disco juntos em 1971. Repetiram o feito em 1974, 1975, 1977 e 1979, ano em que o álbum *10 anos de Toquinho e Vinicius* marcou a trajetória da dupla. O programa inicia com Vinicius e Toquinho entoando uma série de movimentos vocais que compõem, por fim, a melodia de uma música. Os sons emitidos pelas suas vozes delineiam um percurso que aponta para a rememoração. Produzindo sons como “pipirí ourárourí raraiaá” (MORAES, 1973, 3min 32seg) e “divirí vidi viví ouê” (TOQUINHO, 1973, 2min 49seg), a dicção dos dois ora se encontrava, ora diferia. O que, em verdade, não importou na composição sonora, visto que ambos movimentos vocais remeteram à mesma melodia³⁶. Nessa espécie de performance melódica, eles driblaram, do início ao fim, o descompasso musical a que estavam submetidos. Isso os punha em um jogo de rememoração, exigindo que fossem em direção a camadas cada vez mais profundas e densas de suas lembranças a fim de conseguir executar a música.

Após a performance musical, o diálogo inicia com Vinicius (1973, 4min) voltando no tempo em que estudou no Colégio Santo Inácio, em 1924, no Rio de Janeiro, no qual iniciou uma amizade com os colegas Paulo e Haroldo Tapajós, dois irmãos que estavam começando a cantar e tocar, e com Maurício Joppert, que morava ao lado do colégio e costumava pular o muro para tocar saxofone e ser ouvido por quem estava na aula. Foi em parceria com esse trio que o compositor escreveu suas canções inaugurais: *Canção da Noite e Loura ou Morena*.

Seguindo o fio condutor das lembranças, o poeta conta que, ao entrar para a faculdade de Direito, em 1929, passou a conviver com um pessoal mais intelectual, que lia muitos textos e costumava debater sobre eles. Foi nesse período que ele teve o primeiro contato com a poesia moderna, encantando-se por ela. É possível perceber que, durante a entrevista, a câmera conduz o olhar do espectador. Como no instante em que Vinicius confessa: “antes eu lia só os poetas clássicos” (MORAES, 1973, 6min 5seg) e na tela surgem, em *close*, os seus cabelos, já encanecidos, que remetem à sabedoria daqueles clássicos de outrora que, naquele instante, também lhe pertencia. Ou quando, ao folhear sua própria Antologia Poética, Vinicius

as quatro a formarem um conjunto vocal. Com o auxílio de Carlos Lyra, o grupo foi batizado de Quarteto em Cy, em referência às iniciais dos nomes das integrantes.

³⁶ Quando se entoa “raraiaá” ou “lalaiá”, por exemplo, quase não há diferença perceptível na melodia dessas combinações de sílabas.

elege *Ausência* para declamar e, no momento em que fala o verso: “E eu sinto que em meu gesto existe o teu gesto e em minha voz a tua voz” (7min 20seg), a boca do poeta e o microfone são enquadrados em *close*. Tal edição, de certo modo, materializa e torna verdadeira a poesia e a própria voz que a entoa e é interiorizada. Nesse sentido, Faro enaltece a *voz poética* (ZUMTHOR, 1993), que é, ao mesmo tempo, profecia e memória, como se pode perceber nos dois últimos versos do referido poema: “E todas as lamentações do mar, do vento, do céu, das aves, das estrelas, serão a tua voz presente, a tua voz ausente, a tua voz serenizada” (MORAES, 1973, 8min 28seg).

Em unidade indissociável, a música e as palavras constituem a poesia de Vinicius, que julga o musicista, maestro compositor e arranjador Pixinguinha³⁷ como um dos seres humanos mais lindos que conheceu. Eles ficaram amigos entre 1951 e 1952, quando o poeta planejava uma série de reportagens para a TV Manchete, com compositores brasileiros, e foi entrevistá-lo em sua casa de Ramos, no Rio de Janeiro.

Ele [Pixinguinha] marcou comigo um encontro no boteco da esquina, na ruazinha lá que tinha o nome dele e cuja placa, depois, Lúcio Rangel roubou [risos]. [...] Mas cheguei lá e o bicho mandou abrir um litro de cachaça. Eu tomei cinco doses e ele liquidou o resto. E eu fiquei de *porrinho* e ele ficou perfeito, né [risos] (MORAES, 9min 32seg)!

O afeto mantido por Pixinguinha fez Vinicius guardar uma série de recordações do dia em que se conheceram. E, além disso, como lembrança puxa lembrança (BOSI, 1994), paralelamente à narrativa do encontro com aquele compositor, o poeta lembrou-se também da história da placa roubada por outro amigo seu. A admiração pelo artista também inspirou o chorinho *Chorando para Pixinguinha*, cuja composição Vinicius conta como se deu: “Exatamente em fevereiro de 1971, estávamos eu e Toquinho trabalhando lá em Mar del Plata, na Argentina, e eu contava muito ao Toquinho sobre o velho Pixinga, inclusive eu gostaria que eles se conhecessem” (MORAES, 1973, 13min 56seg). Se Vinicius pode ser considerado o mentor de Toquinho em sua carreira musical, este, durante a entrevista, está constantemente ativando a memória de Vinicius. Como quando lembra o compositor de cantar *Modinha*³⁸, de sua autoria: “Ah! Tem uma modinha, Vinicius, que você está se esquecendo de cantar, que é linda. Aquela... Mas como é que começa: ‘Não, não pode mais meu coração...’”

³⁷ Que morreu em janeiro de 1973, aos 75 anos.

³⁸ Canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

(TOQUINHO, 1973, 49min 57seg). Em seguida, o poeta lembra a música, que foi tema da peça teatral *Orfeu da Conceição*³⁹, escrita por ele.

No decorrer do programa, paralelamente às lembranças evocadas por Vinicius, há o fundo musical criado por Toquinho, que reproduz as músicas do poeta no violão e o ajuda a cantar, criando um ambiente sonoro que motiva o recordador a mergulhar nas águas profundas de suas memórias e fomenta a imaginação do espectador a adentrar naquilo que é narrado. Por isso, e por conta do ambiente intimista criado por Faro, Vinicius se sente à vontade para recordar e contar histórias íntimas sem constrangimento. Como a vez em que trabalhou com Toquinho no banheiro – fugindo do barulho que as crianças, brincando pela casa, faziam –, e, enquanto este tocava violão sentado no vaso sanitário, o poeta relaxava na banheira. Esse depoimento evidencia a entrevista em profundidade e mesmo as *neoconfissões* (MEDINA, 2002) estimuladas no *Ensaio*.

Faro provavelmente conhecia o círculo de amigos de Vinicius; por isso, pedia que ele falasse sobre pessoas específicas, como Jaime Del Valle, sujeito cuja linguagem era sempre poética (MORAES, 1973). O tino jornalístico de Baixo, que, como se viu no capítulo 2, era avesso a pautas e roteiros, sempre foi apurado. Por esse motivo, em vez de ficar preso a algo combinado, ele deixava a entrevista e as perguntas surgirem a ponto de dizer apenas uma palavra, como o nome de Jaime, e provocar uma cascata de lembranças no entrevistado. Mesmo com o abafamento da pergunta proferida por Faro, quando Vinicius diz: “Ah, você queria que eu falasse de Jayme Ovalle, né?! Figura maravilhosa...” (MORAES, 1973, 17min 39seg), intui-se que há muitas histórias sobre o referido sujeito para serem contadas. E o poeta o faz:

Um dia nós estávamos no hotel, eu e Fernando Sabino, e ele [Jayme] *interfonou* e disse; venham para cá, venham para cá urgente que eu estou no céu! Estou no céu! Aí eu não fui, mas Fernando foi. Tinha encalhado uma nuvenzinha no edifício, e tinha entrado pela janela dele e ele ficou achando que ele estava no céu [risos] (MORAES, 1973, 18min 30seg).

A narrativa de Vinicius ao contar o episódio está carregada de ironias e gracejos referentes às ações do amigo. Mas na lembrança, “o passado se oferece a nós como uma mina de metáforas com a ajuda das quais, indefinidamente, nós nos dizemos” (ZUMTHOR, 2000, p. 113). Nesse sentido, aquele que recorda toma o episódio para si, interpretando-o a partir de

³⁹ *Orfeu da Conceição* estreou em 1956, no Rio de Janeiro. Inspirado no mito grego de Orfeu, Vinicius escreveu a peça expondo a favela carioca e a realidade afro-brasileira da época.

suas próprias convicções, sem ser necessariamente fidedigno aos fatos. Por isso, o romantismo inocente de Jaime pode ter sido evidenciado em demasia por Vinicius, cuja linguagem também é poética.

Do mesmo modo que a lembrança, o esquecimento – que também constitui a memória – está identificado na linguagem televisiva de Faro. Diferentemente do registro por escrito, o depoimento gravado de modo audiovisual revela outras informações para além da fala objetiva, como as expressões faciais, as pausas e os silêncios. Ademais, o caráter ensaístico do programa dá margem para que o diretor opte por não suprimir dissonâncias, como o gaguejo, o vacilo e o erro, expostos no empenho de Vinicius para cantar a primeira canção que ele compôs após um período de sua vida em que optou pelo recesso musical em favor da poesia: “Quando tu passas por mim, passam coisas que eu quero esquecer... Não, não. A letra não é essa não. [erro] Quando tu passas por mim... [vacilo] Por mim passam palavras cruéis, passam saudades de um tempo...”⁴⁰ (MORAES, 1973, 27min 3seg). Após esquecer e lembrar a letra, Vinicius consegue cantar. Nota-se que o esforço memorativo que dá acesso às lembranças é, muitas vezes, desencadeado justamente pelo esquecimento, o que desnuda sua face positiva.

No *MPB Especial*, fica nítida a *memória-hábito* (BERGSON, 2011) quando Vinicius rememora suas canções. As que foram interpretadas mais vezes, em um processo de repetição de letras e melodias, geralmente são incorporadas às lembranças atuais e acessadas de modo quase automático. “Ah, do *Poema dos olhos da amada* eu me lembro: ‘Ó, minha amada, que olhos os teus. São cais noturnos cheios de adeus...’” (MORAES, 1973, 31min 21seg). Diferentemente do lapso que ocorre ao recordar a letra de *Quando tu passas por mim*, acima citada.

No ano de 1953, Vinicius conhece Tom Jobim, um dos parceiros com quem compôs algumas das canções mais famosas do cancionário popular brasileiro. De acordo com o poeta, a primeira vez que ele ouviu o maestro foi no clube da chave⁴¹, no posto 6 de Ipanema, na noite que antecedia sua volta para Paris, onde morava na época e atuava como diplomata. “E desde a porta eu senti aquele som, né. Aquele som diferente, ouviu? Aí eu fiquei escutando, sabe. E era o Tonzinho. [...] No piano, com o cabelo caído na testa” (MORAES, 1973, 34min

⁴⁰ *Quando tu passas por mim*, canção de Vinicius de Moraes.

⁴¹ O clube da chave foi criado por boêmios, que costumavam se encontrar para beber e, de vez em quando, cantar – Ary Barroso e Araci de Almeida estavam entre os que frequentavam o lugar. Foi chamado assim porque cada membro do clube tinha uma chave que dava acesso a um armário, onde costumavam guardar suas bebidas.

46seg). A partir do relato que descreve a posição em que se encontrava Tom no piano, pode-se deduzir que aquela noite permanece viva na memória do poeta como *imagem-lembrança* (BERGSON, 2011).

Somente em 1956, Tom e Vinicius começaram a trabalhar juntos, quando o poeta voltou de Paris para o Brasil com o intuito de levantar capital para fazer o filme *Orfeu Negro*⁴². À procura de um musicista para criar a trilha sonora do longa-metragem, Vinicius acaba chegando a Tom. O poeta narra como foi a história:

Um dia eu estava lá no Vilarino, [...] um barzinho que tinha no centro da cidade [do Rio de Janeiro] onde a gente tomava umas e outras, assim, entre o trabalho e a casa, né. Eu e o pessoal tínhamos até uma mesa, chamada “mesa grande”. Radialista, pessoal de... Compositores, estava todo mundo sempre lá. Aí eu estava conversando com o Aroldo Barbosa e com o Lúcio Rangel [...] contando o projeto todo, e o Lúcio me disse: “Por que você não experimenta aquele cara que está ali?”. Eu olhei e era o Tom. [...] Aí eu chamei ele na mesa, né, e ele veio. Aí eu expus, assim, rapidamente o negócio da peça *pra* ele, dei uma pala geral do que era, né. [...] Eu sei que a gente depois se encontrou, eu entreguei a peça *pra* ele, ele leu, levou *pra* casa e quinze dias depois ele me telefonou *pra* mostrar os primeiros temas. Aí foi aquele... [risos] Foi aquele *chuaá*, né (MORAES, 1973, 37min 40seg)!

Da parceria musical, vieram canções como *Se todos fossem iguais a você*, uma das principais do filme, segundo Vinicius (1973, 40min 35seg), e *Chega de Saudade*, de 1956, canção que, para ele, é o primeiro samba da Bossa Nova. “Porque quando a Elizete [Cardoso] gravou esse samba – foi em 1958 – na Odeon [para o álbum *Canção do amor demais*], na gravação havia o violão de João Gilberto acompanhando ela e já tocando, ainda de maneira bem simples, né, a batida nova da Bossa Nova que ele descobriu” (MORAES, 1973, 40min 39seg). À pedido de Faro, Vinicius e Toquinho relembram a canção inteira:

Vai minha tristeza
E diz a ela
Que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Por que eu não posso mais sofrer
Chega de saudade
A realidade
É que sem ela não há paz
Não há beleza
É só tristeza
E a melancolia
Que não sai de mim
Não sai de mim, não sai
Mas se ela voltar, se ela voltar
Que coisa linda, que coisa louca

⁴² Longa-metragem ítalo-franco-brasileiro de 1959, cujo roteiro foi adaptado a partir da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes.

Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos, *como é?* [esforço memorativo de Vinicius em meio à canção]
 Que eu darei na sua boca
 Dentro dos meus braços
 Os abraços
 Não de ser milhões de abraços
 Apertado assim
 Colado assim, calado assim
 Abraços e beijinhos
 E carinhos sem ter fim
 Que é *pra* acabar com esse negócio
 De você viver sem mim
 Vamos deixar desse negócio
 De você viver assim
 Não quero mais esse negócio
 De você viver sem mim (MORAES;TOQUINHO, 1973, 41min 2seg)

Embora partam de uma memória individual, as lembranças de Vinicius contêm elementos que pertencem – e também enriquecem – à *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006) da música popular brasileira, visto que se o movimento da Bossa Nova e os artistas que dele fizeram parte podem ser facilmente acessados por meio de discos e canções, as histórias particulares dos que deram origem a ele só podem ser perpetuadas se vierem de quem as vivenciou. A memória musical produzida no e pelo *Ensaio*, portanto, gera um vínculo *transgeracional* (RICOEUR, 2007) – como se viu no capítulo 1 (p. 19) – entre os brasileiros, que está ligado à música popular do país e às histórias que a compõem.

Próximo ao encerramento do programa, Vinicius relembra outras canções que fez em parceria com Tom, como *Brigas nunca mais*, *Derradeira primavera*, *Eu sei que vou te amar* e *A Felicidade*, a qual Vinicius (1973, 51min 34seg) aponta que, por ser tema central de *Orfeu Negro*, talvez tenha sido mais lembrada do que *Garota de Ipanema*⁴³. Nesse momento, o compositor segue o sentido oposto do que vinha fazendo na entrevista e evidencia o que dele é lembrado em vez de lembrar.

Indagado por Faro sobre o trabalho de Tom naquela época (1973) – como se pode deduzir por meio da resposta do entrevistado – Vinicius responde: “Tom? Eu acho ele ótimo, está fazendo músicas lindas. Maravilhosas! Inclusive ele está fazendo letra bem à beça, né? Essa *Águas de março*⁴⁴... Letra linda” (MORAES, 1973, 54min 29seg). Tal canção, uma das

⁴³ Canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, conhecida internacionalmente como uma espécie de hino do Rio de Janeiro e, mesmo que exageradamente, também do Brasil.

⁴⁴ Canção de Tom Jobim, lançada em 1972 no compacto simples *O Tom de Antônio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco*.

mais famosas de Tom, foi lançada em 1972 e seria regravada em 1973, no álbum *Matita Perê*, e em 1974, na versão dele em dueto com Elis Regina no LP *Elis & Tom*.

No último instante da entrevista do *MPB Especial* (55min 47seg), enquanto Vinicius canta *Estrada Branca*⁴⁵, percebe-se que Faro chama Toquinho, o qual se aproxima da câmera, atrás da qual o entrevistador ficava, para ouvir o que ele quer lhe dizer. Assim que Vinicius termina de cantar, Toquinho, atendendo ao pedido do Baixo, começa a tocar no violão *Brigas nunca mais*. O poeta, por sua vez, traga um cigarro e permanece em silêncio, ouvindo o que Faro lhe diz. Dessa vez, o fundo musical propiciado por Toquinho anuncia que a pergunta oculta é sobre a canção cuja melodia já se ouve. Tal suposição se confirma quando Vinicius afirma: “*Brigas nunca mais* foi sucesso com João Gilberto” (MORAES, 1973, 56min 8seg), no disco *Chega de saudade*, lançado em 1959, e é a canção que Vinicius e Toquinho cantam para encerrar o programa.

3.2.1.2 *Ensaio com Caetano Veloso (1998)*

O cantor e compositor Caetano Veloso gravou o programa *Ensaio* duas vezes: em 1992 e em 1998. Da primeira vez, o artista apresentava o show do seu disco *Circuladô*, lançado em 1991. No programa mais recente, que compõe o *corpus* deste trabalho, Caetano recém havia lançado, em 1997, seu segundo⁴⁶ livro: *Verdade tropical*, e o álbum *Prenda minha*, lançado em 1998. Gravado nesse ano, o *Ensaio* analisado foi dividido por Faro em seis partes que tratam de temas presentes na vida de Caetano: os sambas de roda da Bahia⁴⁷, a cidade de Santo Amaro (20min 54seg), o primeiro contato com a literatura (36min 46seg), o livro que marcou sua juventude (40min 33seg), a descoberta do cinema (54min 23seg) e a obra que o artista lançava na época, *Verdade Tropical* (60min 21seg). Nota-se que a própria divisão do programa feita por Faro se assemelha a uma linha do tempo, demarcada com episódios principais, o que reforça a narrativa histórica desse *Ensaio*.

⁴⁵ Canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

⁴⁶ O primeiro fora *Alegria alegria*, em 1977.

⁴⁷ Modalidade que surge na Bahia. Na roda, geralmente os homens tocam e só as mulheres dançam, uma de cada vez. Porém, há outras versões, menos rígidas, em que um casal ocupa o centro da roda (ALVITO, 2013, p. 80).

No primeiro *take* do programa está o perfil de Caetano em *close* e com a imagem duplicada, fazendo-o parecer duas pessoas diferentes ou um mesmo corpo bipartido, separado pela passagem do tempo. A ideia ganha sentido na sequência narrativa, visto que parte da entrevista realizada com ele em 1992 é reprisada⁴⁸. Na ocasião, Caetano relembrou os sambas de roda aprendidos por ele em sua juventude, na Bahia.

Prendê a lê para ensiná meus camará
 [...] avuô, avuô
 Na beira do rio tem um poço dourado
 E tem uma moça com seu namorado
 Penteando seu cabelo
 Na janela do sobrado
 Quem me dera ser espelho, ah
 Pra alumia sua cama
 Eu não sei de rico que não tenha empregado
 Eu não sei de moça que não tenha namorado
 Odiê, odiá
 (Samba de roda de domínio público *apud* VELOSO, 1992, 2min 38seg)

Na letra do referido samba de roda, a oralidade está impressa nas palavras escritas coloquialmente. Isso denota como a canção foi difundida de “boca-em-boca” e permaneceu viva na *memória coletiva* dos sujeitos que tiveram contato com ela “nessa” ou “naquela” região, entre certas pessoas que conheceram pessoas que a testemunharam (HALBWACHS, 2006). É pela estabilidade do espaço que a memória pode durar sem envelhecer e sem perder nenhuma de suas partes, pois não há *memória coletiva* que não aconteça em um contexto espacial. No entanto, “cada grupo localmente definido tem sua própria memória e uma representação só dele de seu tempo” (HALBWACHS, 2006, p. 130). Conforme rememora Caetano (1998), todos os seus irmãos aprenderam a dançar ainda pequenos o samba típico da Bahia, cujos passos mantêm os pés no chão – o famoso miudinho –, diferindo do samba que se instaurou no Rio de Janeiro, onde se dança na ponta dos pés.

Depois de cantar e tocar no violão o trecho acima, Caetano (1998) lembra a época em que conheceu esse e outros sambas de roda através de amigos, quando foi passar as férias de verão em uma fazenda no Vale do Iguape, que fica entre Cachoeira e Santo Amaro, no coração do recôncavo baiano. Nesse instante, Faro une passado e presente do artista, o qual, ao falar de música brasileira de domínio público, remonta parte da história do samba – de um tempo da música popular brasileira e do país –, gênero que se difundiu e se tornou o ritmo

⁴⁸ O recurso será utilizado por Faro três vezes nesse programa (2min 7seg; 22min 41seg; 72min 57seg). Sempre em tom de reafirmação ou complementação daquilo que o Caetano de *agora* (1998) já havia dito ou cantando *outrora* (1992).

oficial da nacionalidade (VELOSO, 1998) a partir das casas de candomblé de baianas que foram para o Rio de Janeiro, como Tia Ciata. Lá, aprendia-se e cultuava-se o samba, que era visto, até os anos 1970, com maus olhos, e tais casas eram até mesmo registradas na polícia como prostíbulos. Na entrevista (1998, 22min 39seg) e na letra da canção *Onde o rio é mais baiano*, feita em agradecimento à escola de samba Mangueira⁴⁹, Caetano admite-se um pouco carioca, colocando a si e à figura de Jamelão como espelhamentos entre a Bahia e o Rio de Janeiro:

As Ciatas *pra* trazerem o samba *pro* Rio
 Pois o mito surgiu dessa maneira
 E agora estamos aqui, do outro lado do espelho
 [...] Pensando em Jamelão no Rio Vermelho
 [...] Na festa de Iemanjá
 Presente no dois de fevereiro
 [...] A Bahia ao ver a Mangueira nela inteira se viu
 E exibiu-se sua face verdadeira”
 (*Onde o rio é mais baiano*, VELOSO, 1998, 24min 55seg)

Assim como o samba, Caetano foi para o Rio de Janeiro. Chegou na cidade em 1956, e lá permaneceu até 1957. Mesmo transcorridos 42 anos, ele ainda recordou o endereço em que morou: “Rua 1, quadra 6, casa 22 da Fundação Casa Popular, perto da estação Deodoro” (VELOSO, 1998, 21min 16seg). Em 1960, o compositor voltou para o Rio de Janeiro. Dessa vez com a irmã, a intérprete Maria Bethânia, a qual se mudou à revelia de Santo Amaro. A fim de amenizar a saudade que os dois sentiam da cidade natal, eles cantavam um refrão tradicional de lá: “Adeus, meu Santo Amaro, que dessa terra vou me ausentar” (VELOSO, 1998, 28min 40seg), que acabou inspirando a canção *Adeus meu Santo Amaro*, de Caetano.

Segundo Halbwachs (2006), há duas maneiras de reter os sons musicais: uma popular e outra intelectual. Musicistas e amadores recordam canções de modos distintos: esses porque sabem reproduzi-las cantando, fazendo movimentos musicais sem emitir sons fonéticos ou através da identificação de alguns trechos já ouvidos anteriormente; aqueles porque sabem executa-las ou conhecem sua partitura. Os sambas de roda aprendidos por Caetano na juventude, quando ele era ainda um amador, musicalmente falando, foram introduzidos a ele por meio da escuta e da repetição das letras e do ritmo que ele ouvia nas festas santamarenses e dos amigos. Em oposição à música que é aprendida dentro de uma sala por meio

⁴⁹ Tradicional intérprete carioca dos sambas-enredo da escola de samba Mangueira. Ele participava dos festejos de Iemanjá, no Rio Vermelho, em Salvador, todos os anos. Caetano (1998, 27min 3seg) conta que, quando era menino, ficava admirando a presença de Jamelão, um carioca, em uma data tão emblemática na Bahia: o dia dois de fevereiro, dia de festa no mar para Iemanjá.

de partituras. Desse modo, Caetano mantém muitas lembranças acesas em sua memória sem a necessidade de documentá-las de maneira escrita graças à *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006), que conservou os sambas de roda oralmente e os passou adiante. O que não excluiu, naturalmente, sua boa memória.

Há sons que voltam e sons que não voltam mais. A *paisagem sonora* (SCHAFER, 2001) do lugar mantém relação com as canções de uma época, de uma cidade, e interferem nas performances musicais “com maior ou menor amplitude, com modos mais graves ou mais agudos, mais intimistas ou não, interferindo também na escuta musical e do mundo” (PEREIRA, 2009, p. 147). Sabendo da importância memorativa do programa, Faro reuniu depoimentos e performances já registradas em *Ensaaios* anteriores por Zilda do Zé, Jamelão, Bucy Moreira e Alcione sobre o samba, os quais fazem ou fizeram parte da *paisagem sonora* de Caetano, que se relaciona musicalmente com eles.

A casa materna é o centro geométrico do mundo e a cidade cresce a partir dela em todas as direções (BOSI, 2003). Dela partem as ruas, as calçadas pelas quais se desenrolou nossa vida. No diálogo com Baixo, Caetano lembra a casa em que cresceu. “Santo Amaro era linda! [...] é ainda muito bonita [...] com aquela praça meio em diagonal. [...] Mas é porque a cidade, ela é toda [pausa] ao longo do rio, então ela imita os meandros do rio Subaé” (VELOSO, 1998, 4min 2seg). A fala de Caetano é atravessada por gestos manuais que desenham os meandros do rio, o que facilita o envolvimento do espectador com o que está sendo contado, na medida em que se pode quase enxergar a cidade que é reconstruída via as *lembranças-imagem* (BERGSON, 2006) do artista.

Quando recapitula os lugares em que morou, Caetano deixa transparecer a importância referencial que aquela cidade baiana onde nasceu tem em sua vida: “A gente saiu de Santo Amaro para morar em Salvador – isso é uma outra saída de Santo Amaro – eu falei de duas saídas *pro* Rio, mas não falei da saída para Salvador” (VELOSO, 1998, 27min 38seg). A casa materna aparece como ponto matricial de sua trajetória, de onde parte e onde parece sempre querer chegar. Faro enfatiza isso na edição do programa, com a imagem do mapa da Bahia e, logo depois, com o recorte que mostra a localização de Santo Amaro (29min 54seg).

Ao falar da infância e da convivência com sua família em casa, Caetano recorda o poema *Lúcia*⁵⁰, que seu pai sabia de cor e costumava declamar “muito bem e com uma voz muito bonita [...] andando pelo corredor, para lá e para cá” (VELOSO, 1998, 37min 14seg). Ao imitar a entonação da voz que permanecera em sua memória, ele repete:

Lúcia chegou, quando do inverno o tredo
 Vento balançava [*agitava*, no texto original] o coqueiral vetusto.
 Ainda a recordo [*Vinha ofegante*, e] pálida de susto,
 E trêmula de medo... (SALES *apud* VELOSO, 1998, 37min 20seg)

Embora troque algumas palavras do texto original – que estão destacadas entre colchetes e podem ter sido alteradas por seu próprio pai, ocasionando seu equívoco –, Caetano resgata imediatamente essa lembrança, que é “a imagem que aflora e que torna vivo um rosto que perdemos anos atrás, uma voz ouvida na infância que retorna obsessiva e fiel a seu próprio timbre” (BOSI, 2003, p. 41).

Na performance musical, ainda que apenas o refrão ou parte da melodia permaneçam no cabedal memorativo do cantor – como se nota em seus esquecimentos nos tempos: 19min 44seg, 19min 54seg, 47min 54seg e 70min 52seg –, assim que começa a tocar e cantar, as letras, as melodias e, enfim, as canções começam a surgir. Caetano (1998, 73min 30seg) diz que sentia orgulho por saber todas as músicas de Caymmi, mas naquela altura estava cheio de dedos para tocar em suas canções. Ao entoar o refrão de *Saudade de Itapoã* e dedilhar a música no violão, entretanto, ele emenda *Saudade da Bahia*, que canta do início ao fim, mesmo com alguns *brancos* em relação às notas no violão, os quais enfrenta com movimentos vocais que imitam o ritmo procurado com os dedos nas cordas do instrumento. Não se pode acessar as lembranças mais longínquas de uma só vez; por isso, aquele que recorda está imerso em um jogo de afirmação e hesitação consigo mesmo.

Em 14 minutos e 57 segundos de programa, o espectador se depara com o semblante de Caetano em *close* no vídeo, enquanto ele ouve o que Baixo fala e manifesta diferentes expressões faciais – como o erguer das sobrancelhas. Nesse instante de pausa e silêncio, cara a cara com o artista, é possível ouvir alguns resquícios da voz de Faro que é captada pelos microfones ligados e irrompe, evidenciando sua presença e, imediatamente, sua ausência. Reafirmando o caráter ensaístico do programa, o diretor faz questão de incluir na narrativa a fala que provavelmente seria camuflada nas edições televisivas: “não estou mais com vontade

⁵⁰ De Artur de Sales, poeta e tradutor baiano, de Salvador.

nem de cantar nem de tocar, eu estou já tocando tudo errado, estou com mais vontade de conversar” (VELOSO, 1998, 76min 19seg).

Na sequência, Caetano discorre euforicamente sobre o livro que lhe introduziu à literatura moderna: *O Jovem Audaz no Trapézio Volante*, de William Saroyan. “Isso para mim é muito nítido! Eu pensava, na época, claramente: isso é moderno!” (VELOSO, 1998, 45min 36seg). A identificação do artista com o movimento que surgia desencadeou sua admiração pelo cantor e compositor João Gilberto, o qual popularizou o samba moderno, ao que se chamou de Bossa Nova, e foi um o introdutor de uma nova estética musical no Brasil. Para Caetano, João sabia da importância de se renovar a música brasileira e, mais ainda, sabia como fazer isso. A figura modernizadora de João Gilberto, baiano, de Juazeiro, era cultuada por Caetano desde que ele o ouviu pela primeira vez.

Ao rememorar a introdução musical à *Saudade da Bahia* feita por João Gilberto e Walter Wanderley e seu conjunto – no disco *João Gilberto*, de 1961 – Caetano (1998, 75min 42seg) utiliza, mais uma vez, a voz em movimentos vocais que substituem os instrumentos da canção original, e o violão, no qual sobrepõe seus dedos para formar as notas e dedilha as cordas que fazem soar a melodia desejada. Nesse sentido, afora o sistema neurológico, o próprio corpo do artista é potencializado como lugar de memória. Como a *memória de papel*, vista no capítulo 1 (p. 14), nota-se a *memória de Caetano*, que está vinculada à sua performance, que consiste em:

[...] um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitido. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita. Os narradores possuem desde sempre o ato performático (FERNANDES, 2002, p. 28).

A *performance* promove a vida carregada de palavras no ato narrado, reside nela toda uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade que dá ênfase ao que está sendo contado. No momento em que Caetano (1998, 76min 6seg) se declara: “João e Walter Wanderley criaram aquele negóócio [*fermata*⁵¹]! Aquele... Coisa linda!”, ele ergue as sobrancelhas, franze os olhos e pisca com um deles, deixando transparecer sua emoção nada contida. Aí reside a narrativa performática, que é um momento privilegiado do enunciado (ZUMTHOR, 2005), pois ele é proferido por alguém e realmente recebido por outro alguém.

⁵¹ Curva melódica com alongamento de vogal, como visto no capítulo 1 (p. 25).

Em comemoração aos seus 50 anos, Caetano escreveu – embora afirme que foi contra sua vontade (VELOSO, 1998) –, o livro *Verdade Tropical*, que, de acordo com ele, pretendeu reunir suas ideias, memórias do Tropicalismo⁵² – do qual é considerado mentor –, reflexões sobre sua carreira e a música popular brasileira. A atitude irreverente do artista e sua capacidade de estar sempre atento às possibilidades da canção brasileira, seja a moderna ou suas antecessoras, fizeram-no tomar a frente do movimento. Caetano, ao acompanhar trabalhos digressivos e questionadores, como o do cineasta baiano Gláuber Rocha e a peça teatral “O rei da vela”, de Oswald de Andrade, percebeu que era possível e, sobretudo, necessário, acoplar as mudanças que aconteciam nas artes à música brasileira.

No encerramento do programa, Caetano canta *Saudosismo*, canção que ele escreveu em homenagem a João Gilberto, artista que lhe mostrou o caminho da transgressão, e que faz referência à Bossa Nova.

Eu, você, nós dois
 Já temos um passado, meu amor
 Um violão guardado
 Aquela flor
 E outras mumunhas mais
 Eu, você, João
 Girando na vitrola sem parar
 E o mundo dissonante que nós dois
 Tentamos inventar tentamos inventar
 Tentamos inventar tentamos
 A felicidade a felicidade
 Eu, você, depois
 Quarta-feira de cinzas no país
 E as notas dissonantes se integraram
 Ao som dos imbecis
 Sim, você, nós dois
 Já temos um passado, meu amor
 A bossa, a fossa, a nossa grande dor
 Como dois quadradões
 Lobo, lobo bobo
 Lobo, lobo bobo
 Eu, você, João
 Girando na vitrola sem parar
 E eu fico comovido de lembrar
 O tempo e o som
 Ah! Como era bom
 Mas chega de saudade
 A realidade é que
 Aprendemos com João
 Pra sempre
 A ser desafinados

⁵² Movimento musical brasileiro que emerge por volta de 1967, com o intuito de criar uma música genuinamente brasileira – em oposição às canções importadas. O Tropicalismo elabora sua dicção sobrepondo avanço e atraso, o que resulta em uma forma de sensível poder alegórico a fim de problematizar a produção cultural brasileira durante a Ditadura Militar e discutir as propostas de renovação para a música popular brasileira, o debate entre artistas e intelectuais e as diversas formas de resistência.

Ser desafinados
 Ser desafinados
 Ser
 Chega de saudade (*Saudosismo*, Veloso, 1998, 78min 47seg)

Nessa letra, há alusões a várias músicas da Bossa Nova: *Fotografia*, de Tom Jobim, no verso “eu, você, nós dois”; *Lobo Bobo*, de Carlos Lyra, *Chega de Saudade*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim; *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça; e ao disco *O amor, o sorriso e a flor*, lançado por João Gilberto, em 1960, no trecho “aquela flor”. Além disso, a canção também é saudosista, do mesmo modo que Caetano, durante a entrevista, lembrou comovido “o tempo e o som”.

3.2.1.3 *Ensaio* com Gal Costa (2008)

Gal Costa está entre os artistas que mais gravaram o *Ensaio*. O primeiro programa foi em 1970, com a participação da banda Som Imaginário, e continha ainda o clima tropicalista – com mistura de ritmos e sons a fim de enaltecer uma miscigenação musical, semelhante à multiplicidade da cultura brasileira – que regia o seu disco *LeGal*, lançado naquele mesmo ano. Gal voltou a gravar o programa em 1994, ano em que esteve envolvida com o show *O Sorriso do gato de Alice*⁵³, do disco homônimo lançado em 1993. No terceiro e último *Ensaio* do qual participou, em 2008⁵⁴, a intérprete revisitou seu percurso musical e lembrou os compositores cujas canções elegera para eternizar em sua voz.

Há, no programa, “uma fala que se torna música e vice-versa e em que o som, inseparável da letra, por vezes se limita a acompanhar o potencial sonoro da fala, com suas durações, articulações, entonações e ritmos” (PEREIRA, 2009, p. 147). Se o uso ordinário da voz na linguagem não explora seus recursos, o canto visa a encher todos os seus espaços acústicos (ZUMTHOR, 2005). No canto, a função da linguagem é exaltar a potência da voz. O intérprete é um indivíduo recriador ou criador da canção (ZUMTHOR, 2010), já que impõe

⁵³ O espetáculo teve enorme repercussão. Dirigida em cena pelo diretor teatral Gerald Thomas, Gal mostrava os seios quando entoava o refrão da música *Brasil*, de Cazuza, ato que chocou os conservadores da época.

⁵⁴ Gal Costa lançou discos em 2005 (*Hoje*) e em 2011 (*Recanto*). No intervalo entre esses anos, percorria o país com um show intimista de voz e violão em que cantava sucessos de sua carreira.

sua voz e gestualidade naquilo que canta. O que pode ser percebido na interpretação de Gal que abre o programa:

Minha voz, minha vida
 Meu segredo e minha revelação
 Minha luz escondida
 [...] Minha voz é precisa
 Vida que não é menos minha que da canção
 Por ser feliz, por sofrer
 Por esperar, eu canto
 Pra ser feliz, para sofrer
 Pra esperar eu canto
 [...] eu trago a vida aqui na voz
 (*Minha voz, minha vida*, VELOSO, *apud* COSTA, 2008, 21seg)

Gal toma a canção de Caetano Veloso para si e, por isso, a recria ou cria uma nova composição a partir de sua voz, a qual é “segredo e revelação”. A voz repousa e emana do silêncio do corpo, desalojando emissor e ouvinte. De acordo com Zumthor (2000, p. 98), “enquanto falo, minha voz me faz habitar minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele”. Antes da fala, o canto de Gal inicia sua participação no *Ensaio*, introduzindo o que importa mais profundamente à voz: “que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança” (ZUMTHOR, 2005, p. 64).

Para resgatar as memórias de Gal e as que têm em comum com ela, Faro inicia a entrevista lembrando o que os dois fizeram juntos na TV Tupi nos anos 1970. “Lembro daqueles programas maravilhosos [...] do programa⁵⁵ com João [Gilberto], que nós fizemos com o Caetano [Veloso] e que tudo se perdeu” (COSTA, 2008, 3min 52seg). Ilustrando a *imagem-lembrança* (BERGSON, 2011) da cantora, surgem na tela duas fotografias, registros únicos da gravação do especial que promoveu o encontro inédito entre Gal, Caetano e o ídolo dos dois, João Gilberto.

Dada a identificação musical entre os dois baianos, que se conheceram na década de 1960, o primeiro compositor a ter canções gravadas por Gal foi Caetano. Um dos sucessos na voz da cantora é a música *Baby*, que está no emblemático álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis*, lançado pelos arautos⁵⁶ do Tropicalismo, em 1968, e que Gal canta, evocando, 40 anos depois, as interjeições autoritárias da época ditatorial na metafórica letra:

⁵⁵ Gravado em 1971, como um especial para a TV Tupi.

⁵⁶ Do álbum participam: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. Além dos poetas Capinam e Torquato Neto, e do maestro Rogério Duprat.

Você precisa
 Saber da piscina
 Da margarina
 Da Carolina
 Da gasolina
 Você precisa
 Saber de mim
Baby, baby
 Eu sei
 Que é assim [...]
 (*Baby*, VELOSO *apud* COSTA, 2008, 6min 22seg)

Gal conta que essa música, em princípio, seria gravada por Maria Bethânia, que acabou não participando do álbum nem se envolvendo com o movimento tropicalista. “Eu estava loucamente apaixonada pela canção, né. Quando ele [Caetano] me deu, foi, assim, um presente” (COSTA, 2008, 5min 15seg). Movida pela pergunta – que, de novo, não é revelada e acaba traduzida em silêncio para quem assiste – de Faro, Gal narra o episódio em que Geraldo Vandré fala mal da referida canção. “Naquele dia, né, eu estava tão feliz, tão empolgada cantando a canção para você [Faro] conhecer [...] e o Geraldo foi muito mal, porque é linda essa música, e é uma música moderna” (COSTA, 2008, 5min 30seg).

No *Ensaio*, as confissões e memórias se dão na fala e no canto. Se na oratória Gal nem sempre consegue lembrar informações precisas, na música ela consegue mergulhar mais fundo nas águas em que estão submersas as suas memórias. Afinal, em seu próprio ofício como intérprete, ela evoca constantemente uma série de lembranças antes de entoar a letra de uma canção.

Na edição posterior à gravação do *Ensaio*, Faro insere um trecho do *MPB Especial* gravado com Dorival Caymmi, em 1972, em que ele canta o refrão: “O que é que a baiana tem?” (10min 9seg). A pergunta parece ser direcionada a Gal, que nasceu e passou a juventude em Salvador. Ela rememora o dia em que viu Caymmi pessoalmente, tempo em que ainda sonhava em ser cantora, e foi a um show dele na Bahia com Caetano. “Caetano, eu e ele, de noite, conversando [...] foi um encantamento (COSTA, 2008, 10min 54seg). Depois do encontro, em 1976, ela gravou o disco *Gal canta Caymmi*, somente com canções do artista. Familiarizada com a obra do compositor e com a cultura baiana, que é a sua, a performance de Gal é enriquecida pelas marcações sonoras que ela introduz na letra da canção com a voz e pelo gingado do seu corpo ao som da melodia do violão que lhe acompanha ao entoar *Vatapá*:

Procure [pronunciado como *prócare*] uma nega baiana, ô *tsc* [onomatopeia acrescentada por Gal]

Que saiba mexer
 [...] Bota castanha de caju
 Um bocadinho mais
 Pimenta malagueta
 Um bocadinho mais
 Castanha de caju
 Pimenta malagueta
 Um bocadinho mais, um bocadinho mais, um bocadinho mais
 (*Vatapá*, CAYMMI *apud* COSTA, 2008, 11min 37seg)

Para o artista, não basta compreender os sinais musicais – como as notas –, pois ele “os interpreta à sua maneira, inspirando-se nas disposições afetivas do momento ou de sempre” (HALBWACHS, 2006, p. 214). E isso é o que dá vida à canção: a *performance* (ZUMTHOR, 2005) de quem a interpreta. Cada pessoa tem uma relação vivida com seus membros: órgãos de movimento, como as mãos; de percepção, como os olhos; de emoção, como o coração; ou de expressão, como a voz. Todos nitidamente ativos na *performance* de Gal.

Por estímulo de Faro, o próximo compositor recordado na voz de Gal é Chico Buarque, por meio de *Samba do grande amor*, de sua autoria, que ele e Gal cantaram juntos no especial *Chico ou o país da delicadeza perdida*⁵⁷. Depois que canta a referida canção, Gal silencia para ouvir Faro, cuja fala, é importante lembrar: permanece abafada e desconhecida pelo espectador. “Aham... [...] É... É muito bonito. Faltou tanta coisa ali, né? Porque Ary é um compositor maravilhoso, tem muitas coisas” (COSTA, 2008, 17min 34seg). Como se nota, a pergunta ausente no programa ora é realmente desnecessária, ora faz falta para a compreensão do diálogo todo, e não apenas de um de seus interlocutores. Por isso, o espectador está sujeito a se sentir alheio em alguns momentos.

Em seguida, Gal (2008, 18min) canta *Pra machucar meu coração*, de Ary Barroso, compositor frequente em seus discos.

Tá fazendo um ano e meio, amor
 Que o nosso lar desmoronou
 Meu sabiá
 Meu violão
 E uma cruel desilusão
 Foi tudo o que ficou
 Ficou *pra* machucar meu coração
 [...]
 Quem sabe não foi bem melhor assim
 Melhor *pra* você e melhor *pra* mim
 A vida é uma escola
 Onde a gente precisa aprender

⁵⁷ Especial que Chico gravou para a TV francesa FR3 em 1990.

A ciência de viver
Pra não sofrer

Ao interpretar a letra, o semblante de Gal, em *close*, carrega-se de dramaticidade. A cantora só volta a sorrir nos versos: “Quem sabe não foi bem melhor assim. Melhor para você e melhor para mim” e quando a música termina e a narrativa silencia. Segundo Zumthor (2005, p. 63), “a voz jaz no silêncio; às vezes ela sai dele, e é como um nascimento”. Esse fenômeno da voz invadindo o espaço e quebrando o silêncio, faz o espectador embarcar na canção à qual Gal empresta sua voz, dando vida a ela. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (ZUMTHOR, 2000, p. 98). Porém, a cantora permanece em silêncio no intervalo dos tempos 21min 14seg a 21min 28seg, expressando sonoramente apenas um riso desencadeado pela fala – desconhecida pelo espectador – do entrevistador. Normalmente, um rosto em *close* na tela durante 14 segundos de silêncio na televisão, sobretudo em um programa de entrevista, é extraordinário.

A apresentação de Gal no Festival da Record de 1968, cujas mesmas imagens em preto e branco que foram ao ar pela emissora naquele ano – e mostram a figura de Gal no palco de cabelo *Black Power*, vestida com uma túnica de espelhos e cantando aos berros para um público exaltado que lhe jogava confete – são retomadas na edição do programa e aparecem no vídeo. No festival, ela interpretou a canção *Divino Maravilhoso*⁵⁸ e ficou em terceiro lugar. Depois disso, por ter adquirido notoriedade, Gal montou seu primeiro espetáculo, com participação do percussionista Naná Vasconcelos e da banda Os Brasões, que esteve em cartaz na extinta Boate Sucata, no Rio de Janeiro, em 1969.

O passado ganha uma certa aura mágica que o torna, por vezes, superior ao presente para o recordador. Pensando nisso, Bosi (1994, p. 42) questiona o sentido da expressão *meu tempo*, quando pergunta: “Qual é o *meu tempo* se ainda estou vivo e não tomei emprestada minha época a ninguém, pois ela me pertence tanto quanto a outros, meus coetâneos?”. O mesmo questionamento pode ser aplicado à afirmação de Gal, quando ela se refere à *sua geração*:

Depois desses festivais [da TV Record], não aconteceram outros grandes festivais. Também, naquela época, era uma riqueza de grandes compositores, não estou dizendo que não seja agora, também são bons [...] os da nova geração, geração pós a minha geração. Mas eu não sei, havia uma magia naquele momento ali (COSTA, 2008, 26min 29seg).

⁵⁸ Canção de Caetano Veloso que Gal Costa gravou em 1969, no álbum intitulado com seu nome.

Ora, até quando estiver viva, Gal pertencerá e tornará viva a sua geração, que não é passado, mas presente. Sobretudo porque ela continua a cantar e seus parceiros de outrora, como Caetano, com que iniciou a carreira⁵⁹, também. O que reforça a ideia de que sua geração faz parte das gerações atuais e ainda pertence a esse tempo em que se vive o agora.

Reforçando uma narrativa cancional, Faro emenda duas canções interpretadas por Gal no fim de um bloco e no início de outro: *Vapor barato*⁶⁰ e *Força estranha*⁶¹:

Por isso uma força me leva a cantar
 Por isso essa força estranha
 Por isso é que eu canto, não posso parar
 Por isso essa voz tamanha
 (*Força estranha*, VELOSO *apud* COSTA, 2008, 34min 51seg)

Mesmo que o trecho explicita a *energia da voz* através do sentido das palavras, ela ganha concretude quando emana do corpo de Gal. É uma “emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela [a voz] seja um meio de transmissão [...] muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser a escrita” (ZUMTHOR, 2005, p. 67). A voz, essa “força estranha”, é o único meio responsável por dar *energia* à palavra e ao canto.

Em seguida, Gal também relembra a música *Meu primeiro amor*, que conheceu através da dupla Cascatinha e Inhana – que lançaram aquela canção, de Hermínio Jimenez com a versão de José Fortuna, em 1952 – e assistiu ao *MPB Especial* gravado com eles, em 1973, programa que achou lindo. A fim de ilustrar a fala de Gal e mesmo rememorar aquele programa, Faro reprisa um fragmento da interpretação de Cascatinha e Inhana no programa. Sem demora, Gal canta a canção que nunca gravara e teve seu registro inédito no *Ensaio*:

Saudade, palavra triste
 Quando se perde um grande amor
 Na estrada longa da vida
 Eu vou chorando a minha dor
 [...] Você nem sequer se lembra
 De ouvir a voz deste sofredor
 Que implora por seus carinhos
 Só um pouquinho do seu amor
 Meu primeiro amor

⁵⁹ Gal Costa e Caetano Veloso gravaram, em 1967, o disco *Domingo*, o primeiro da carreira dos dois, embora nunca se tenham definido como dupla.

⁶⁰ Canção de Jards Macalé e Waly Salomão que Gal Costa gravou em 1971 no disco *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor*.

⁶¹ Canção de Caetano Veloso que Gal gravou em 1979, no álbum *Gal Tropical*.

Tão cedo acabou
 Só a dor deixou
 Neste peito meu
 [...] Nesta solidão
 Sem ter alegria
 O que me alivia
 São meus tristes ais
 São parantos de dor
 Que dos olhos caem
 É porque bem sei
 Quem eu tanto amei
 Não verei jamais
 (*Meu primeiro amor*, JIMENEZ *apud* COSTA, 2008, 40min 40seg)

Conforme foi explicitado no capítulo 1 (p. 25), para Bosi (2003), bem como na música, também existem na fala curvas melódicas que sobressaem na rememoração: *fermata*, *staccato* e *ritornelli*. Do mesmo modo, há também três tipos de andamento ou tempo da narrativa: *allegro*, *presto* e *adagio*. Alguns elementos podem ser observados nas seguintes falas da cantora sobre *Meu primeiro amor*, que acabara de interpretar:

“Na verdade, eu nunca havia cantado essa canção, *porqueee...* [*fermata*]” (COSTA, 2008, 39min 39seg).

“Eu cantei num show porque me lembrei dela numa noite. [*presto*] [...] Eu cantei sem ensaiar!” [*allegro*] (COSTA, 2008, 44min 40seg).

“É... [*adagio*] Mas é tão bonita, né?! [*allegro*] Que a gente se emociona quando canta. [*presto*] É triste, né! [*allegro*]” (COSTA, 2008, 45min 6seg).

As diferentes nuances tonais acompanham o sentido que Gal dá às palavras e às frases. Ou seja, respectivamente, variações melódicas: com alongamento da vogal “e” (*fermata*), linear (*presto*), aguda (*allegro*) e grave (*adagio*). Como faz em sua interpretação musical, ao falar da referida canção, Gal carrega de dramaticidade as palavras que vocaliza dando vida a elas.

Faro opta por encerrar o *Ensaio* com Gal cantando o samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que a cantora gravou em 1980, no seu disco homônimo. A performance musical parece ter sido retirada do momento em que esse compositor surgiu na entrevista e realocada, por escolha do diretor, para o fim do programa, visto que tal música tem um tipo de celebração conveniente para finais grandiosos. Samba-exaltação é uma vertente do samba que surgiu em 1939, inaugurado justamente por aquela canção, que exalta as qualidades do Brasil. E como na performance o corpo, a voz e o gesto entram em conjunção, o interpretar de Gal engrandeceu ainda mais a letra daquela canção.

3.3 A rememoração no *Ensaio*

A memória, no *Ensaio*, é acionada pela oralidade e pela canção que resgatam, por meio da entrevista, a história da música popular brasileira. Ou seja, “a história que se vale do canto, da voz, da palavra falada” (OLIVEIRA, 2006, p. 245). Fernando Faro teve acesso e registrou declarações vivas, capazes de reconstituir fragmentos de, no mínimo, cinco décadas ou gerações do Brasil musical. Nos quase 700 programas que gravou, o diretor também teve a chance de redescobrir e atualizar, em cada depoimento ouvido, fatos que poderiam ser esquecidos para sempre e memórias inéditas.

Nos três programas, a música aparece como um elemento central na vida de Vinicius, Caetano e Gal, que apresentam suas performances musicais apoiados somente na voz e no violão, incentivando o ambiente intimista proposto por Faro. Mas mesmo com essa paridade técnica na performance, os artistas seguem percursos memorativos distintos. E o diretor, conhecendo-os previamente, sabia que elemento poderia ser mais desenvolvido em cada uma das três entrevistas. Enquanto conduzia os meandros da entrevista e da narrativa do programa, Faro, portanto, estimulou a poética de Vinicius, as histórias aprendidas e vividas por Caetano e a voz de Gal. Artifício que ficou nítido não somente no momento da entrevista, mas na própria edição, posterior à gravação.

É interessante perceber que, na edição dos *Ensaio*s com Gal e Caetano, há uma *sobreposição de tempos*, em que imagens do passado, em forma de fotografia ou vídeo, ressurgem na tela como dispositivos que concretizam uma *imagem-lembrança*. O artista, porém, não tem acesso a tais imagens no momento exato da entrevista. Por isso, ele é encorajado a recordar pela fala do entrevistador. Todavia, por ser um programa ainda inicial na carreira de Faro – gravado quatro anos após a estreia, na TV Tupi – o *MPB Especial* com Vinicius e Toquinho está fixado naquele *presente extra-temporal* (ZUMTHOR, 2005), no qual os artistas parecem ser o próprio tempo, e não seus *eus* de outrora, como ocorre com Gal e Caetano. Isso porque as imagens antigas desses dois últimos artistas, nas quais eles aparecem em outras décadas, com outro visual e cantando em lugares distintos com pessoas distintas, remetem ao que eles foram em outras épocas, dispersando, por ora, a atenção do espectador em suas falas no instante da entrevista.

Além disso, é possível observar uma lógica jornalística frequentemente aplicada na escolha dos artistas convidados a participar do *Ensaio*, segundo a qual se deve justificar a necessidade de uma entrevista de acordo com um *gancho*. Ou seja, um acontecimento atual que sirva como porta de entrada para as perguntas. Como o lançamento do álbum *Prenda minha*, em 1998, que certamente influenciou a participação de Caetano no *Ensaio* naquele mesmo ano. Por outro lado, a lógica nem sempre foi seguida à risca, visto que a importância de se documentar a vida e a obra de um artista às vezes se sobrepunha à necessidade do gancho jornalístico. Em 1973, Vinicius e Toquinho não lançaram algo inédito. Vinicius, antes de ser compositor, portanto, já era um poeta consagrado e havia construído uma antologia, o que dava margem para que Faro, o qual não escondia sua admiração pelo artista, o entrevistasse. Nesse sentido, o diretor fez um agenciamento da *memória coletiva* da música popular brasileira através da escolha de artistas que considerava importantes.

Baixo faz da entrevista um lugar onde o sujeito se pode fazer experiente. Se o *Ensaio* como forma se apega aos textos como se esses simplesmente existissem e tivessem autoridade (ADORNO, 1986), o diretor parte das pistas dadas pelos artistas – de sua fabulação em torno da memória – e compõe um enredo, uma história sobre a música do Brasil. A importância deles é central não só na narrativa do *Ensaio*, mas na fomentação de uma *memória coletiva*, uma vez que, para Halbwachs (2006), a sociedade não estabelece uma relação apenas com a imagem do lugar, mas também com uma pessoa ligada a ele, seja porque ali reside (ou residiu), explora (ou explorou) ou circunda (ou circundou). A materialidade facultada à música popular brasileira no e pelo *Ensaio* possibilita a existência de um espaço destinado a ela e às suas lembranças. Todavia, a *memória coletiva* contém lembranças individuais, mas não se confunde com elas.

A recriação do passado é um percurso solitário e coletivo. Conforme Bosi (1994), apenas aquele que lembra pode reter lembranças que são, para ele, e só para ele, significativas dentro de um tesouro comum (BOSI, 1994). Por isso, a *memória coletiva* é um pensamento contínuo e nada tem de artificial, uma vez que retém apenas o que ainda está vivo no passado. No entanto, uma vez que as lembranças do grupo de artistas da música popular brasileira são arquivadas, a duração de sua *memória coletiva* é aumentada, senão eternizada. Assim, Faro busca transgredir as memórias individuais, encerradas em si mesmas, e, de algum modo, ampliá-las para justamente torná-las coletivas.

3.3.1 A performance da memória na entrevista desvelando o sujeito e a música

No *Ensaio* há a *lembrança*, mas também o *esquecimento*. Há a *voz*, mas também o *silêncio*. Há a *performance*, mas também a *pausa*. Como se viu, o programa desvela o sujeito e a música popular brasileira na entrevista, que funciona no programa como *performance da memória*. Nota-se, entretanto, que a própria entrevista é uma performance, em que se desvelam a gestualidade dos corpos, a teatralidade naquele espaço cênico de gravação do *Ensaio* e a poética da voz, que é também canto e fala.

O método de abordagem de Faro na entrevista-diálogo baseia-se na formação de um vínculo de amizade e confiança com os recordadores que não está relacionada somente a uma simpatia espontânea, mas a “um amadurecimento de quem deseja compreender a própria vida revelada do sujeito” (BOSI, 1994, p. 38). Mas além de se interessar pela lembrança alheia, Faro foi testemunha ocular da história da música brasileira, conviveu com artistas desde a década de 1950 até 2016, estando a par e dirigindo espetáculos que os já consagrados, como Elis Regina⁶², e mesmo os novos, como Chico Buarque⁶³, desenvolviam. Segundo Faro (2002), a preservação da memória é sobrevivência. O diretor registra as lembranças de um país musical no *Ensaio*, e o faz por si mesmo, porque entende que faz parte delas. Baixo entendia que preservar rastros de sua própria atividade é o ato inaugural de fazer história (RICOEUR, 2007).

A partir disso, sua ausência no vídeo talvez vise justamente a abertura da imaginação do público – o qual conhece ou *reconhece* os tempos musicais apresentados – para uma entrada sem obstruções na cena do programa, a qual o próprio Faro viu em tempo diferido daquele em que a gravação acontecia, como instantes suspensos no próprio tempo e sujeitos a serem resgatados em qualquer época. Isso porque o diretor sabia que os programas se tornariam arquivos e seriam acessados no futuro. O ato de reconfigurar uma história musical do país põe o espectador diante do repertório singular recortado pelo *Ensaio*, de artistas diversos que dialogam fornecendo todas as ferramentas necessárias para uma espécie de viagem no tempo.

⁶² No ano de 1981, Fernando Faro dirigiu o último show de Elis Regina antes de sua morte, em 1982, intitulado *Trem azul*.

⁶³ Quando Chico gravou o *MPB Especial*, em 1973, sua carreira artística era ainda incipiente.

No decorrer da pesquisa, constatou-se que a estética do *Ensaio* privilegia o silêncio, a pausa e o erro; três aspectos constantemente apontados por Faro a fim de reforçar a narrativa ensaística e autoral do programa. Mas talvez a *pergunta ausente* seja o aspecto que mais chama a atenção em sua linguagem televisiva, porque isso impede a compreensão total do diálogo, deixando o espectador imerso em dúvidas e especulações. Situação com a qual a autora se deparou muitas vezes na análise.

O que o diretor quer com o abafamento da pergunta? Que se veja a reação do entrevistado diante dela? Que a figura de Faro se apague em favor da evidenciação do artista? Que o silêncio diga alguma coisa? No percurso do trabalho, essas indagações estiveram coladas à autora e a levaram a outros questionamentos, cujas respostas não são definitivas. Mesmo com o destaque para o artista, em verdade, Faro não deixa de narrar o *Ensaio*. O fato de ele silenciar não implica em menos autoria, ao contrário: a ausência do Baixo no vídeo e o abafamento das suas perguntas na entrevista acabam gerando uma falta frente às câmeras e, assim, ressaltando sua presença nos bastidores. Os convidados do programa, por seu turno, podem ser identificados como recordadores, visto que estão constantemente se lembrando e, graças ao *diálogo* proposto por Faro e ao ambiente intimista criado por ele, desvelam parte do seu cabedal infindo de memórias. Tal é a função do *Ensaio*: reproduzir a história da música popular brasileira – que, evidentemente, compõe também a própria história do Brasil – por meio da diegese singular que ocorre na gravação dos seus principais atores e da tessitura de uma narrativa audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao recapitular o percurso desta monografia, nota-se que o passo inicial foi a escolha da memória como teoria para iluminar o *Ensaio*, objeto da pesquisa. Tal escolha não foi aleatória, já que a memória também serve como balizadora do próprio programa. Em seguida, apresentou-se o *Ensaio*, a figura que está por trás dele, seu criador, Fernando Faro, e a linguagem televisiva autoral e inovadora que esse inventou. Por fim, para o *corpus*, elencou-se três programas cuja análise pudesse responder à pergunta-problema do estudo: de que modo o *Ensaio*, por meio da performance da memória acionada na entrevista, desvela o sujeito e a música popular brasileira?

No primeiro capítulo, foram expostas as teorias memorialistas dos teóricos escolhidos para se trabalhar. A partir disso, verificou-se que o *Ensaio*, por produzir e preservar memórias sobre a história da música popular brasileira durante 32 anos através da gravação de programas inéditos, é responsável por uma grande parcela da *memória coletiva* (HALBWACHS, 2006) que se tem sobre o assunto. O esquecimento, parte constituinte da memória, é abordado por Ricoeur (2007), cujo ideal memorialista assemelha-se ao de Faro. Pois além de aceitar o esquecimento como algo natural e não o querer camuflar, supõe que a vida está acima de tudo, como fica explícito na frase: “Sob a história, a memória e o esquecimento. Sob a memória e o esquecimento, a vida” (RICOEUR, 2007, p. 513).

Por se tratar de um programa de entrevista em que há performances musicais, foi necessário também atentar para a distinção existente na rememoração da música entre musicistas e amadores e para os sons da recordação, presentes na canção, na fala e na voz. Para isso, contou-se com o auxílio das postulações de Bosi (2003) e Zumthor (1993; 2000), respectivamente. Foi a partir da voz que se começou a pensar na *performance* apresentada no *Ensaio*, a qual o artista incorpora na fala, na interpretação musical, na entrevista e na rememoração. Mas como foi salientado no segundo capítulo, o programa, para o espectador, não é da ordem da *performance ao vivo*, mas do *ao vivo registrado e editado*. Assim, Faro acaba arquivando uma *performance* ensaística que se transforma em uma experiência televisiva com traços do ao vivo que transparecem no silêncio, no erro e na pausa. Elementos não escondidos na narrativa adotada no *Ensaio* graças, justamente, ao seu formato ensaístico.

No segundo capítulo também se pôde observar que a importância do programa aumenta na medida em que, com o passar dos anos, ele se torna um dos únicos contatos que se pode ter com determinados autores, suas histórias, biografias e obras. Ademais, como visto no capítulo 2, Faro transforma a entrevista em um *diálogo possível* (MEDINA, 2002) em que ocorrem confissões que quase nunca são reveladas na televisão, o que também o torna detentor de informações íntimas e extraordinárias. No decorrer do estudo, foi necessário mapear a música popular brasileira documentada pelo programa a fim de caracterizá-la e distingui-la da sigla MPB, o que também se fez no capítulo 2, já que ele foi destinado a apresentar o objeto do estudo e a música é o tema do programa.

No terceiro capítulo, buscou-se analisar como e em que medida a memória é acionada na entrevista do *Ensaio* desvelando o sujeito e a música. Para isso, assistiu-se mais de uma vez a cada programa e sintetizou-se os seus conteúdos. Frente a um acervo de 700 programas, julgou-se que os três escolhidos para comporem este estudo permitiriam uma análise rica em lembranças e informações históricas da música do Brasil e seriam capazes de representar, em panorama geral, o teor das documentações feitas no e pelo *Ensaio*. Isso porque, afora os dois aspectos centrais que se repetem na narrativa dos programas: *a lembrança e o esquecimento*; há, no *corpus*, elementos distintos: a poética em Vinicius, a história em Caetano e o canto em Gal. O que aclarou a multiface característica do *Ensaio*.

Com o intuito de compreender que programa é esse, que produz memória e se rememora, se descobriu o Faro ausente-presente, que é entrevistador, editor, narrador e autor. Aquele que resgata as lembranças alheias por meio das suas. Que documenta para o outro e para si mesmo. E, por meio da poética, da história e da canção, faz do *Ensaio* um cabedal infinito da memória da música popular brasileira.

Mas se Faro, ao se colocar entre o entrevistado e o espectador – no programa que já é mediatizado pela televisão – os distancia, a memória documentada no programa os aproxima. Conhecendo as lembranças biográficas e musicais compartilhadas na entrevista, o público cria certa empatia pelo artista e a *memória coletiva* da música popular brasileira é reavivada e enriquecida. Afinal, Faro apreendeu que, como citado no capítulo 1 (p. 14), o arquivo está em permanente construção.

Durante o estudo, encontrou-se outras características presentes na linguagem televisiva inventada por Faro e que compõem o formato do *Ensaio*. Todavia, para não desviar do foco

do trabalho, elas não foram desenvolvidas neste momento, mas acredita-se que sejam interessantes e que tenham potencial para serem averiguadas em outras pesquisas. Entre elas estão o cruzamento de veículos e a *produção de presença* (GUMBRECHT, 2010) no programa. Faro, na entrevista que concedeu a Mauricio Valim para o site *Tudo sobre TV*, revela que foi influenciado pelo cinema e pela literatura no seu trabalho televisivo. Na entrevista-diálogo com Lillian Aidar (2016a) descobriu-se, por exemplo, que Baixo transformou textos literários, como os do escritor irlandês James Joyce, em cena teatral na televisão. Há, portanto, o cruzamento entre televisão, cinema e literatura na linguagem inventada por ele.

Já a *produção de presença* refere-se à ausência objetiva do entrevistador no momento da entrevista que sobressai e provoca o espectador a perguntar-se por um instante: “Quem está lá? Quem é ele ou ela? Quem sou eu diante dessas relações subjetivas?”. Afora isso, para pensar no autor e na narrativa dos corpos, que delinea o programa inteiro, chegou-se às postulações de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. A obra apresenta pontos interessantes de aproximação com a narrativa do *Ensaio*, parecendo pertinente sua investigação, que pode trazer importantes reflexões para trabalhos futuros.

Juntamente com o programa e o conteúdo de suas entrevistas, outra grande descoberta foi o modo transgressor que Faro produziu conteúdos televisivos. Quebrando arquétipos e paradigmas desde a recém-implantada mídia brasileira, na década de 1960, até os anos 2010, no *Ensaio* – ou *TV feijoadada* – ele fragmentou e desfragmentou sujeitos e suas lembranças. Foi engendrando, assim, uma espécie de ideograma da música popular brasileira através do qual é possível montar uma linha do tempo de sua história.

O falecimento de Fernando Faro em 2016, portanto, não resultará em ausência ou esquecimento. Nem dele nem de sua obra. Porque, como ele mesmo respondeu a Júlio Maria, em entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo* em 2012: Baixo seguirá à frente do *Ensaio* até quando houver música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**, v. 2, p. 15-45, 1986.

ALVITO, Marcos. Samba. In: **Revista de história da Biblioteca Nacional**. Ano 9, nº 97. Outubro de 2013.

AIDAR, Lillian. **O Faro na memória de Lillian**. Entrevista concedida a autora desta monografia como parte fundamental da pesquisa. São Paulo: Sede da TV Cultura, 9 de agosto de 2016a.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Memória e vida**. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica e da tradução de Bento Prado Neto. 2ª Ed. São Paulo: Editora WMF, 2011.

BLUBELL. Divino maravilhoso – Fernando Faro revolucionou a televisão com música. **Carta Capital**, Rio de Janeiro, maio de 2016. Seção Ler, ver e ouvir – *Bravo!*.

BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social**. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CAMPOS, Augusto de. Ideograma. In: **Baixo: homenagem ao maior produtor da MPB na televisão**. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2007.

DUARTE, Pedro. O elogiável risco de escrever sem ter fim. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 de fevereiro de 2016. Caderno Ilustríssima. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743666-o-elogiavel-risco-de-escrever-sem-ter-fim.shtml>>. Acesso em 13 de setembro de 2016.

FARO, Fernando. **Baixo: homenagem ao maior produtor da MPB na televisão**. São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2007.

_____. Depoimentos de pessoas que fazem a história da TV. **Tudo sobre TV**. Entrevista concedida a Mauricio Valim. [S.I.: s.n.]. [199-?]. Disponível em: <<http://www.tudosobretv.com.br/histortv/depo/faro/>>. Acesso em: 28 de maio de 2016.

_____. **Gafieiras**. Entrevista concedida a Alexandre Pavan. São Paulo: [s.n.], março de 2002. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/fernando-faro/1/>>. Acesso em 14 de agosto de 2016.

_____. Fernando Faro, Criador do programa *Ensaio* da TV Cultura. Entrevista concedida a Aloisio Milani e Sergio Cohn. São Paulo: [s.n.], 2010. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/4705963-Fernando-faro-criador-do-programa-Ensaio-da-tv-cultura.html>>. Acesso em: 2 de novembro de 2016.

_____. Se precisar, eu pergunto. Entrevista concedida a Julio Maria. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, janeiro de 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,se-precisar-eu-pergunta-diz-fernando-faro-produtor-do-programa-Ensaio-tv-cultura-imp-819702>>. Acesso em: 29 de maio de 2016.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GOLIN, Cida. **Jornalismo, memória e cidade: estudo do suplemento Cultura de Zero Hora (2011-2014)**. Projeto de pesquisa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. **Mulheres de escritores: subsídios para uma história privada da literatura**. Porto Alegre: Annablume, 2002.

_____. **Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz**. Artigo enviado ao XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: Uerj, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0583-1.pdf>>. Acesso em 21 de julho de 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RIO, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista – O diálogo possível**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MELO, José Marques de. **Opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Zahar, 2001.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatayh (Org.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. [S.l.]: 7letras, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=6DnvcZ56kS0C&oi=fnd&pg=PA245&dq=mpb+sigla&ots=wFKKqQ8FET&sig=kgA6W_XRxApnY6QkkgguEJa4t5EI#v=onepage&q=mpb%20sigla&f=false>. Acesso em 13 de junho de 2016.

PAES, José Paulo. Música e democracia. In: **Cultura brasileira – temas e situações**. BOSI, Alfredo (Org.). São Paulo: Ática, 1987.

PALACIOS, Marcos. Memória: Jornalismo, memória e história na era digital. In: CANAVILHAS, João (Org.). **Webjornalismo: 7 características que marcam a diferença**. Covilhã: Livros Labcom Books, 2014, p. 91-110. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20141204201404_webjornalismo_jccanavilhas.pdf>. Acesso em 6 de abril de 2016.

PEGORARO, Pipo. Divino maravilhoso – Fernando Faro revolucionou a televisão com música. **Carta Capital**, Rio de Janeiro, maio de 2016. Seção Ler, ver e ouvir – *Bravo!*.

PEREIRA, Simone Luci. Paisagens sonoras urbanas: uma contribuição ao estudo da escuta midiática. In: BORELLI, Silvia H.S.; FREITAS, Ricardo F. (Org.). **Comunicação, narrativas e culturas urbanas**. 1ª Ed. São Paulo: EDUC, 2009, p. 139-155.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/adeus-a-mpb-carlos-sandroni.html>>. Acesso em 13 de junho de 2016.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira – Das origens à modernidade**. 3º Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura.** [S.l.]: Olho d'Água, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval.** Companhia das letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo.** Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

AIDAR, Lillian. **VER TV**. Brasília, DF: TV Brasil, 8 de maio de 2016b, 60min. Programa de TV.

Baixo – Especial Fernando Faro. São Paulo: TV Cultura, 1 de maio de 2016, 55min 45seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3lX51jD8ds>>. Acesso em 27 de julho de 2016.

COSTA, Gal. **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 2008, 49min 1seg. Programa de TV. DVD concedido à autora pela TV Cultura.

FARO, Fernando. **Ensaio Especial Fernando Faro**. São Paulo: TV Cultura, 2014, 55min 6seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KFe7JTKK6h8>>. Acesso em 13 de junho de 2016.

MORAES, Vinicius de. **MPB Especial**. São Paulo: TV Cultura, 1973, 58min 31seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rso-GkMII9c>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

TOQUINHO. **MPB Especial**. São Paulo: TV Cultura, 1973, 58min 31seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rso-GkMII9c>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

VELOSO, Caetano. **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 1998, 81 min 32seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vnRJJVlr46A>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

_____. **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 1992. In: **Ensaio**. São Paulo: TV Cultura, 1998, 81 min 32seg. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vnRJJVlr46A>>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

ANEXO I – Entrevista com Lillian Aidar

O FARO NA MEMÓRIA DE LILLIAN

Ele foi um grande presente que a vida me deu. A gente se encontrava todos os dias. Ensinou-me tudo o que eu sei sobre TV e música.

Lillian Aidar⁶⁴

Transcrição⁶⁵ completa da entrevista gravada em áudio com a diretora do *Ensaio*, Lillian Aidar, realizada pela autora desta monografia na sala onde ficam as ilhas de edição e os arquivos dos programas, na sede da TV Cultura, em São Paulo, no dia 9 de agosto de 2016.

Amanda - Quem foi (e continua sendo) Fernando Faro como pessoa?

Lillian - Bom, o Faro pra mim... Eu sempre falo, né: tenho dois pais e uma mãe. O Faro é o meu pai. Ele foi meu pai, conheci ele quando eu era estagiária, menina, mais nova que você. E daí a gente não se largou mais, quer dizer... Ele como pessoa, vou até te dar um programa – não sei se eu tenho aqui, é um *Móbile* – que foi uma outra entrevista que eu dei em que eu falo assim: “Ele era uma delicadeza de ser e uma gentileza de ser!”. Porque eu tenho um temperamento muito difícil. Eu sou uma pessoa nervosa, brava, né, trabalhando. E pra ele ter ficado comigo trinta anos era porque ele deveria ser um anjo mesmo, entendeu?! [risos] Porque ele era extremamente delicado, ele falava baixo, ele era incapaz de dar bronca... Se você fizesse alguma coisa errada e falasse: “Ah, errei! E agora, o que vou fazer?”, ele te dava outro caminho, ou ele consertava a coisa que você tinha feito errada de forma que servia pra ele também... Então o erro também virava acerto. Ah... Ele foi um ser humano, assim... Pena que você não conheceu. Porque era doce, doce. Era amigo de todo mundo! Você não via uma pessoa falar: “Ai, não gosto dele” ou “Acho ele antipático”. Ele atendia todo mundo com a

⁶⁴ Sobre Fernando Faro.

⁶⁵ Primando pela naturalidade da entrevista-diálogo, e inspirada pela estética do *Ensaio*, a autora transcreveu a entrevista, cujo áudio foi gravado, mantendo a coloquialidade das falas., bem como foram proferidas.

maior paciência. Ele escutava de tudo. Então... Ah, acho que foi um ser humano maravilhoso. Uma pessoa divertida, Amanda! Mas divertida, divertida no último! Tinha um humor que você não sabia se ele estava falando sério ou não, mas ele estava zoando da sua cara o tempo inteiro, sabe? Então, quem conheceu de verdade, quem conviveu, conviveu com um ser humano muito especial.

A- E ele, como profissional, era isso também?

L - Ah, como profissional era isso... Assim, eu estava comentando hoje: a nossa equipe está junto há uns vinte anos. Então, é... Quando ele era mais moço, Amanda, ele tinha um temperamento difícil. Assim, eu não vou te dizer que ele foi um bom velhinho a vida inteira não! Ele chegou a mandar câmera embora. Ele chegou a mandar produtora embora. Ele só se firmou, na verdade, comigo, e isso é o grande presente da minha vida foi esse, porque ele mandava as meninas embora, sim! O Thales [Lima, iluminador do programa pertencente àquela equipe que trabalhava junto há cerca de vinte anos no *Ensaio*] sabe dessas histórias. Ele [Faro] foi fazer uma gravação no Rio e falou pra produtora fazer o cachorro parar de latir! Porque o cachorro estava... [risos] Imagina! Como é que você vai fazer o cachorro parar de latir? Na rua, no morro do Rio! Mandava embora o câmera que não dava o *take* que ele queria... Mas isso numa época. Porque ele nunca perdeu a delicadeza mesmo tendo esses rompantes assim, sabe? E ele sempre brigava sozinho, então... Até um amigo meu falou um dia desses: “A gente sabe que o Faro brigou com a gente quando ele sai andando sem te dizer tchau”. Então, se ele brigasse com a gente, se a gente tivesse feito alguma coisa, ele saía caminhando e ia embora. Daí, no dia seguinte, ele não te olhava, até você perceber que alguma coisa você tinha feito pra incomodá-lo, ou que tinha deixado ele chateado, não sei o que... Aos poucos ele ia cedendo, mas nunca foi de desrespeitar ninguém, sabe. Pra ele não tinha presidência, não tinha faxineira, não tinha atendente do restaurante... Todo mundo era todo mundo. Todo mundo chamava Baixo, todo mundo chamava Baixa! Ele tratava todo mundo igual. Como profissional também, todos os artistas gostavam dele. Ele insistia, às vezes, em falar de alguns temas que talvez o artista não quisesse falar, mas acabava cedendo porque tinha um poder de sedução grande nessa história e ele era uma pessoa sedutora. Ele usava muito das mãos, ele tinha as mãos muito delicadas. Fininhas, pequenininhas e delicadas. Então ele usava muito disso pra conquistar as pessoas, sabe. Então, se ele estivesse aqui, com certeza agora ele estaria pegando na sua mão e ele só largaria na hora que você falasse assim: “Baixo, eu preciso ir embora... Larga minha mão”. E ele ganhava a gente nisso.

A - Mas tinha a coisa do diretor também... Porque ele conhecia muito de música, né?

L - Ele sempre soube tudo de música, né?! Sempre soube tudo de música, mas também sabia tudo de tudo, Amanda. Ele conversava com você sobre literatura, sobre artes plásticas, sobre cinema... O Faro teve uma cabeça muito privilegiada. Ele era uma coisa! Então ele conseguia, de repente, fazer junções, porque a luz que o Picasso faz pro quadro, sabe... Os impressionistas, ou então o texto de [James] Joyce [escritor irlandês] que, de repente, ele queria transformar numa cena. Ele dominava absolutamente todos os assuntos, não tinha nada que você conversasse com ele que ele não soubesse... Mas não é que ele sabia “de orelhada” não, ele sabia a fundo! Sabia muito.

A - Então tinha mesmo essa... Claro, ele dizia, né, que a lógica que ele tentava aplicar na narrativa do programa cruzava veículos: o cinema, a literatura e a televisão.

L - Sim!

A - Isso também é um dos grandes diferenciais?

L - Exatamente.

A - E tu vias isso todo o tempo em que trabalhaste com ele?

L - Eu tenho o privilégio de ter trabalhado trinta anos, então você percebe isso talvez um pouco mais do que uma pessoa que o conhece há pouco. Mas ele usava como referência isso nas entrevistas. Estou para tentar me lembrar o nome de uma personagem... Eu estou desde de manhã com ele na cabeça! Então, assim, eu lembro que na entrevista do Chico [Buarque] ele perguntou qual era o personagem que o Chico mais gostava, e ele falou que era a personagem da... Não é Anna Karenina [romance do escritor russo Liev Tolstói]... Gente! Deus! Como ela me escapou? Era a personagem de Guerra e Paz [também de Tolstói]... Esqueci o nome. Que a Audrey Hepburn fazia! Então ele usava sempre essas referências. Ele sempre puxava por alguma citação literária... E ele colocou muito disso no trabalho dele. Você vê pela luz que ele usou muito, pelo enquadramento que ele usou. Então você via nos textos que ele escrevia. E você via que não era nada de “orelhada”, não era um cara que lia num dia... Ele adorava poesia concreta, ele adorava os concretistas! E isso, aos poucos, você vai identificando no trabalho dele, é bem legal.

A - Pode-se dizer que o Faro sabia da importância memorativa que o *Ensaio* tinha para a música popular brasileira? Dava para perceber isso?

L - Ele sabia, os outros é que não sabiam. Ele sabia, com certeza, que ele estava fazendo o maior acervo da MPB. O que acontece é que não foi um trabalho, nos últimos anos, respeitado. Então as pessoas não aceitavam, não tinham a visão da importância que esse acervo representa. E até hoje, na verdade, meu maior receio é o que vai acontecer com esse acervo. Mas ele tinha noção, sim... Tanto é que ele tinha, que chegou uma época que a gente parou e entrevistar os “mais velhos”, porque a gente já tinha feito todos os mais velhos, e a gente começou a procurar os novos valores, porque a gente entendeu que os novos valores, daqui a 20 ou 30 anos, a gente espera que os que a gente escolheu, elegeu pra fazer esses programas, daqui a um tempo, ainda estejam na cena musical, né. Então eu acho que ele entendeu, sim. E por isso que ele quis dar continuidade com essa “nova leva”.

A - Sabes dizer quando esse movimento ocorreu? A década, mais ou menos...

L - Olha, acho que há uns oito ou nove anos atrás [2007-2008] a gente já começou a pegar gente mais nova. Agora, não é só a gente mais nova, Amanda. Eu acho que assim, o Faro tinha paixão pela cultura do país, então se você viesse com um trabalho de pesquisa musical que fosse interessante e que retratasse o folclore ou qualquer manifestação popular, independentemente da idade que você tinha, ele queria deixar isso registrado. Então se você falar assim: “Ah, mas porque que – o que a gente chama de – música brega foi registrado?”... Porque ele via ali um valor. Ou então: “Ah, não acredito que você trouxe esse cara para o programa!”, só que esse cara que a gente trouxe pro programa coloca dez, quinze mil pessoas num ginásio no Nordeste e nunca ninguém tinha ouvido falar dele, né?

A - Quem, por exemplo, Lillian?

L - Olha, tem muita gente desconhecida do grande público da nossa região, que fica naquela coisa Rio-São Paulo, né... A gente trazia... Mas... Um ilustre desconhecido. Mas não era. O Faro, além de achar importância musical naquilo, ele estava muito preocupado com a essência das pessoas. Ele sempre quis saber, ele sempre falava: “De que matéria aquela pessoa é feita?”. Então por isso que ele ia sempre lá atrás, procurar as origens das pessoas, a raiz, qual é a formação, o que a mãe escutou, o que o pai fazia... Ele era um apaixonado pelo ser humano eu acho.

A - Isso me lembrou aquele programa da Gal em que a mãe dela conta que ouvia rádio com a Gal ainda na barriga...

L - É, esse pessoal do início era muito tímido. No programa com o Chico, o Faro colocou uma câmera embaixo, pra poder pegar a expressão do Chico, porque ele ficava o tempo todo de cabeça baixa.

A - Começou aí a ideia da câmera embaixo?

L - Começou, pra você pegar a expressão de baixo. Porque ele era muito tímido, então ele ficou o tempo todo... Pena que aqui na TV a gente não tem equipamento disponível pra você ver... Mas a câmera de baixo ficou. Até estava lá no restaurante [por onde passamos antes de subir até a sala de Lillian] uma das pessoas que faz a câmera de baixo foi embora agora... Porque, como eu te falei, a gente está há muito tempo juntos, então tinha o câmera que fazia a câmera de baixo, tinha o câmera que fazia a câmera um, fazia a câmera dois... Já estava todo mundo esquematizado. Cada um com o seu *take*, já sabendo o que fazer.

A - O Faro tinha essa coisa também de fugir do plano geral, né?

L - Usava só na abertura e no encerramento do programa. Ele focava muito em mão, nos olhos. Principalmente nos gestos das mãos, enquanto o artista estava sendo entrevistado. Ou, eventualmente, se durante a música, o cara já estava mais do que íntimo, ele saía dançando. E o Faro sempre gostava muito de focar o pé das pessoas, vendo elas dançarem samba ou rock... Ele gostava muito dos detalhes. Ah, tanto é que o programa ficou conhecido uma época como “feijoadá”, né.

A - E a memória que o programa produziu?

L - É, são 700 programas. Uns cem programas de *MPB Especial* e acho que a gente bateu os seiscentos e poucos de *Ensaio*, nessa última vinda dele pra cá [para a TV Cultura, em 1990]. Se você, outro dia a gente estava pensando nisso, for fazer um estudo cronológico da coisa, você tem um século de música. Porque uma pessoa que ele entrevistou na década de 1970, por exemplo, ela está lembrando do passado dela, que foi na década de 1940, né? Que foi na década de 1930... As influências, os resgates, tudo... Então a gente, de repente começou a ver que tem um século de música sendo contado. Esse seria um trabalho brilhante de fazer! Fazer esse levantamento e montar esse século de música.

A - O que o Faro considerava música popular brasileira?

L - Eu acho que tudo. Tudo que fosse de qualidade. Tudo que tivesse referências, qualidade, pesquisa. Eu acho que ele não diferenciava. Talvez ele tivesse, e isso era sabido de todo mundo, ele tinha loucura por samba. Ele era um apaixonado por samba. Mas eu acho que ele entendia a coisa como um todo mesmo. Não fazia exceções. Tipo: “O rock não é MPB”... Ele era uma pessoa sem preconceito, então, para ele, era legal desde que tivesse valor, essência, trabalho, sabe.... Tudo era música popular brasileira. Folclore ele adorava, sabia tudo de folclore! Raríssimos artistas não fizeram o *Ensaio*. E ele vinha com uns nomes, Amanda, que você nunca tinha ouvido falar...

A - Ele que trazia as sugestões de convidados?

L - Na verdade, era ele, super antenado em tudo. Era ele, era ele... Porque ele lia de tudo, escutava tudo e assistia televisão 24 horas por dia. Então ele chegava aqui e dizia assim: “A Anita...”. E a gente pensava: “Como ele descobriu a Anita?”. [risos] Então ele vinha com uns nomes... Tanto do popular ou do totalmente desconhecido mesmo pra gente, que a gente não sabe de onde ele tirou. Não me pergunte, porque ele vinha com as coisas mais estapafúrdias! E aí? E aí a gente tinha que entrar na internet ou correr atrás pra saber como é que ele conseguiu... Ele chegava e dizia assim: “Baixa, procura o fulano”. “Quem?”. “Fulano. Quero fazer um programa com essa pessoa”. E assim era... Ele era muito antenado. Então, às vezes ele saía na rua e as pessoas davam um disco pra ele e ele escutava tudo. Então, como ele escutava tudo, ele descobria muita coisa. E aqui [na TV Cultura] também acontece isso, que nem você viu agora, a gente recebe envelopes com material... Aí eu mostrava pra ele, que sempre olhava, assim... Aí ele escolhia quais que ele queria escutar. Tinha uns que ele já nem escutava mesmo. Como ele mora fora de São Paulo, não mora na capital – não morava na capital –, ele ia de carro até lá e já ia escutando tudo. Na volta, ele ia escutando o resto. Então, quando ele chegava no dia seguinte, ele já tinha selecionado os artistas. E alguns mesmo a gente que sugeria. “Nossa... Fui ver um show ontem, Faro, que você não vai acreditar!”, daí ele falava assim: “Claro que não”. [risos]. Nunca aceitava no primeiro momento! “Você representa o gosto ordinário do povo”, ele falava... [risos]. “Não, Baixo, mas é demais! Você vai amar...”. E daí ele aceitava que a gente agendasse, mas ele ia sempre com o pé muito atrás. E daí, minha filha, se ele se encantasse... Aquele programa rendia! Aí no final ele voltava e dizia assim: “Programinha bom esse que a gente fez hoje, né, Baixa?!”. E daí você tem vontade de socar ele, né! Porque ele tinha ido para o teatro [o programa *Ensaio* era

gravado tanto em um estúdio na TV Cultura quanto em um teatro no centro da cidade de São Paulo] zoando da sua cara! Tudo bem... [risos] Mas assim, era uma pessoa muito aberta para sugestões também. Muito aberta. Mas na hora de dizer não, dizia não!

A - Como era a rotina de produção e gravação do *Ensaio*?

L - O roteiro não era conhecido do artista, né... O roteiro a gente fazia e pegava o artista na hora e o artista desenvolvia aquilo. Todo mundo fala assim: “Como é que eram as reuniões de pauta de vocês?”, não tinha reunião de pauta, nunca existiu. “Como é que era escrever o roteiro...”, nunca existiu! Não era essa coisa padronizada, que sai roteiro, *take* da câmera tal... Nada! Foi sempre tudo muito livre, muito solto. Acho que nos últimos dois anos de vida do Faro ele e o artista chegavam lá [na hora da gravação] sem nada pronto. Nada. O artista não sabia o que ia tocar e o Faro não sabia o que ia perguntar. Mas daí a gente achava que o Faro não sabia, porque a genialidade dele era tanta, que quando ele chegava para gravar, ele já sabia tudo eu ele queria perguntar pro artista e sabia todas as músicas que ele queria arrancar do artista. Não existia roteiro de forma alguma. “Mas e daí?”, e ele dizia: “Não, Baixa, tudo bem. Na hora a gente faz”. Lógico que, com o avançar do tempo, com a idade, a gente já começou a chamar as pessoas e mostrava pra ele tópicos: “Ah, você sabe que fulano participou de tal festival?”... Mas tópicos, não perguntas, para fazer com que ele lembrasse daquilo e não se perdesse na entrevista, eram referências que a gente dava.

A - E ele pesquisava sobre a vida dos artistas também?

L - Sem que a gente soubesse, né. Porque a casa dele é uma biblioteca e uma discoteca. Tem de tudo. E dentro daquela bagunça só ele sabe onde está... Eu ainda falo muito dele no presente, é engraçado, sabe... Não consigo falar dele no passado. Ele tinha uns livrinhos, até tem aqui, antes de internet, de tudo, ele tinha uns livrinhos que falavam da história da pessoa, depois te mostro lá na biblioteca... E ele me ensinou a usar esses livrinhos. Porque não existia internet. Então você falava assim, ah, Dorival Caymmi. Então os livrinhos eram tipo uma enciclopédia de música, que ele descobriu. E daí ele lia aquilo tudo e tal... E quando ele fechava o livrinho ele já estava sabendo de tudo que ele queria. Porque, não me pergunte. Ou por vivência, ou por genialidade...

A - Era um improviso não improvisado que o Faro fazia, né?

L - Ele criou essa linguagem dele. Na cabeça dele não era improvisado, mas conhecimento. Isso era fascinante.

A - Vocês chegaram a sair de São Paulo para gravar alguns programas, né? O do Tom foi no Rio, né?

L - Sim. Eu não fui, o Thales, que você conheceu lá embaixo... Ai, se você conversar com o Thales você vai chorar de dar risada! Porque a história que ele tem sobre essa gravação do Tom Jobim é de chorar, Amanda! Depois a gente chama ele e ele te conta, ele adora contar história. Teve uma fase, um período da carreira da gente [dela e de Faro] que estava humanamente impossível os dois estarem no mesmo lugar. Então nessa época ele assumiu aqui [o programa] e eu fui assumir uma casa de espetáculo que ele foi diretor artístico, o Tom Brasil. Então, quando essa casa inaugurou, não dava... Porque terminava 2h ou 3h da manhã, e eu não conseguia estar cedo aqui para trabalhar. Aí a gente dividiu, então tem muita coisa nessa divisão que eu não fiz.

A - Mas é interessante eles terem ido até o Tom, né?

L - Mas olha, ele foi até o Tom, até a Bethânia, que foi no Rio também, ele foi até o Chico, o do Chico foi no Rio... Porque esses artistas não queriam sair dos seus ambientes. E pra gente era uma farra, você acha que não! A gente queria ir! E sempre foi um trio: era eu, o Thales e ele. E a gente se divertia pra caramba, porque foi uma época de muita fartura, a gente tinha muito dinheiro... Ah, o Thales tinha que ver a locação e a luz, eu tinha que escolher a locação e o Faro tinha que falar com o artista [risos]! E agente viajava. Era uma farra! A gente foi pra Aracaju, gravamos na Bahia... Mas um pouco pela vontade do artista. Mas o Thales é legal de você conversar. Desde que o Faro chegou aqui na TV o Thales é a luz o programa. O Thales tem uma coisa que ele fala que viveu com o Faro coisas que ele não conheceu. Porque a gente escutava tantas histórias do passado, que a gente descobriu que a gente viveu uma coisa que a gente não viveu. Sabe, a gente já estava entrando no contexto das histórias do Faro. Eu lembro que, recentemente, a gente foi fazer uma entrevista com o Jorge Drexler. Ai, uma luta pra conseguir entrevista com ele, mas consegui. Eu disse: “Ah Faro, você tem que ir, né...”. Às vezes eu ia sozinha em alguns lugares... Mas ele tinha que ir, porque, afinal, era o Jorge Drexler, né. Aí fui eu, o Alexandre Pavan, que é um super amigo nosso, e o Faro. O Pavan virou e falou assim: “Você falou alguma coisa pra ele [Faro] conversar com o Jorge Drexler?”. Falei: “Cara, ele não me deu chance...”. Eu só falei que era o Jorge Drexler e se ele

queria saber alguma coisa., né... Pra se preparar, ele já estava com a idade um pouquinho mais avançada... E ele: “Não, não quero”. Cara, e ele me fez uma entrevista com o Jorge Drexler! De quebrar as pernas de qualquer um, entendeu. Na primeira pergunta eu já olhei pro Pavan e o Pavan olhou pra mim... Gente, ninguém avisou esse cara sobre isso. De onde ele tirou? Como é que ele ficou sabendo? Ou seja, tudo existia dentro daquela cabeça, entendeu. Quando você fala assim: “Não é melhor a gente orientar e falar...?”. Meu, ele já chega quebrando todas. Na primeira pergunta ele desmonta a produção. Tipo assim: “Ha ha, você achou que eu não ia saber fazer isso?”. Porque era uma coisa que nem a gente, enquanto profissional teria lembrado de pensar. Teria pensado em perguntar... Aí ele já quebra as pernas do artista, da produção... “Você não precisa mais de mim, estou indo embora...”. [risos]

A - Foi para o *Ensaio* essa entrevista com o Jorge Drexler?

L - Não. A gente fez duas entrevistas: uma foi pro *Ensaio*, que a casa [TV Cultura] perdeu antes de ir pro ar por um erro técnico; e essa que eu estava te falando foi pro *MóBILE*, outro programa dele.

A - E iria para o a mesmo não sendo um artista brasileiro?

L - Alguns casos, sim. Tiveram cantores latinos e portugueses.

A - Teve cantora de Fado?

L - Teve. Foi cantora de Fado, a Eugênia, representando o Fado. Foi um senhorzinho também português, que eu não lembro o nome agora, mas depois vejo o nome pra você. Foi a Mercedes Sosa, o Jorge Drexler... Algumas coisas tinha. E entravam no *Ensaio*. Olha, o *Ensaio* chegou uma hora que a gente quis fazer outros braços da arte. Um pouco disso a gente transformou no *MóBILE*. Mas enquanto não existia o *MóBILE*, por exemplo, você tem dois *Ensaio*s: um com os irmãos Pedernera, que era do grupo corpo; e outro com a Deborah Colker [coreógrafa]. Porque a gente queria falar sobre dança e sobre essas pessoas.

A - Não deixa de ser um *Ensaio*...

L - Não deixa, porque também eram pessoas que trabalham com referências musicais.

A - O próprio nome “*Ensaio*” já introduz o que vi acontecer no programa, né?

L - É o improviso que não é improvisado, né.

A - Sim, aquela coisa de preservar o esquecimento, o erro, o silêncio...

L - Isso. É tudo isso. Tanto é que, assim, na hora em que eu vou editar eu deixo a “sujeira”, porque o Faro pediu pra eu deixar. “Sujeira” você entende, né... Errou? Deixa. Parou pra tomar água? Deixa. Tossiu? Deixa. Por que a linguagem é dele. Ele entendia aquilo como sendo parte do programa. Então ele pedia pra gente não limpar.

A - Lillian, aquela coisa que a gente conversou de ficar mais no eixo Rio-São Paulo na hora de escolher os artistas que participariam do *Ensaio*, tinha a ver com o baixo orçamento que a TV oferecia?

L - Isso aconteceu só por causa de orçamento. Porque quando os artistas vinham pra São Paulo do Norte, Nordeste, até do Sul, e se a gente soubesse com antecedência que eles estavam vindo pra cá fazer show, a gente tentava agendar a entrevista. A gente sempre teve problema de orçamento, então aproveitávamos essas oportunidades. Acabou que tudo ficou muito caro, as passagens... E você... É uma emissora pública, e não dá para entrar na internet e comprar promoções, tem que comprar no preço cheio, prestar contas... Tudo ficou muito inviável. O máximo que a gente podia fazer pra sair do eixo Rio-São Paulo, a gente fazia. Fomos a Sergipe, o estado que o Faro nasceu; eu fui a Porto Alegre, fazer coisa do Móbile [Lillian esteve na casa de Luiz Fernando Veríssimo]...

A - E que gaúchos participaram do *Ensaio*?

L - Teve o Geraldo Flach, talvez? Kleiton e Kledir, com certeza... O Borguetinho... Talvez a gente entrasse, agora, numa época de chamar mais gente do Sul.

A - Pode-se dizer que o *Ensaio* teve três momentos?

L - Pode. O *Ensaio* na TV Tupi, de 1969 a 1973, e na TV Cultura, o *MPB Especial*, de 1973 a 1975, e o *Ensaio*, de 1990 a 2016.

A - Então esse terceiro momento foi mais abrangente, né? Teve rock, rap, hip hop...

L - Foi, sim.

A - Em 1970 o samba predominou?

L - Na década de 1970, eu acho que ele estava voltado para a música baiana. Tem muita coisa dos compositores antigos cariocas, da Lapa antiga... Era mais samba, ele adorava samba.

A - Enquanto Faro estava internado no hospital, ele participava da produção do programa? Ele escolhia os artistas que participariam do *Ensaio*?

L - Na época do hospital eu conversava com ele... Na verdade virou escritório lá, né. Então eu contava pra ele: “Oh, Tereza Cristina está fazendo um sucesso danado cantando Cartola...”. No último, que foi com o João Cavalcanti [cantor, compositor e musicista], o Faro já estava bem debilitado, e eu falava: “Baixo, a gente vai gravar o João Cavalcanti... Você sabe quem é?”. Daí ele falava: “Sei, é o menino do Rio”. “É o filho do Leinine...”. E ele falava: “Eu sei, Baixa”. Então ele ainda estava conectado, ele perguntava muito: “Como é que estão as coisas lá?”, porque ele sabia que seria uma barra ficar aqui sozinha [na TV Cultura], né... E acho que ele sempre perguntava se estava dando tudo certo... “Eles estão comendo seu fígado? Como é que está?”. ”Ih, Baixo, está tranquilo! A gente já está gravando, você tem que voltar logo!”. E era assim... E não era que ele escolhia, mas o que acontece de verdade, Amanda, é que você começa a pensar como a pessoa depois de trinta anos. Então eu não tinha dificuldade de pautar o programa, porque eu sabia o que ele ia gostar e o que ele não ia. E o que eu sabia que ele não ia gostar, e eu achava que era o perfil do programa, eu fazia do mesmo jeito e depois mostrava pra ele. Eu gravava no celular e mostrava. Eu falava: “Olha que do cacete o que eu fiz hoje! Se vai depender de você, eu não tinha feito...”. [risos] Eu aprendi a pensar com a cabeça dele.

A - Lembrança puxa lembrança, né? Às vezes o programa tinha 40 minutos, uma hora...

L - Eram 55 minutos disponíveis. Alguns não chegavam a ter isso. Aquela história que a pessoa não falava! Aí você vai fazer o que?

A - Depois do programa, e mesmo nos bastidores, a conversa continuava com os artistas? Eles iam relembando mais coisas e contando para ti e para o Faro?

L - Iam. Tinha aquela coisa né, de terminar o programa e lembrar: “Ah, não cantei tal música!”, “Ai, nós não falamos sobre tal coisa!”. E, assim, se a equipe tivesse desmontado tudo, a gente ligava tudo de novo!

A - Ah, ele chegou a pedir para religar as câmeras?

Já, tanto é que, depois de um tempo, a gente só fechava a gravação do programa depois que ele respondesse umas duas ou três vezes: acabou! A gente perguntava: “Baixo, acabou?”, “Baixo, tem certeza de que eu posso desligar?”, “Não, mas acabou mesmo?”. [risos] Aí sim acabou, entendeu? Aí acendia as luzes e... Mas porque a gente já teve vários episódios desses de ter que remontar as coisas.

A - O Faro ao mesmo tempo em que era amável, também fazia o seu papel de diretor, né? Ele dizia: “Olha, não está bom assim... Faz desse jeito”... E ele ia fazendo isso até a pessoa fazer do jeito que ele queria!

L - Exatamente. E era difícil ele não conseguir!

A - E tem outra coisa: ele acertava, porque ninguém reclamava das mudanças que ele propunha... Mas diziam que tinha mesmo ficado melhor e tal...

L - É difícil a gente falar que ele errou em tal escolha ou em tal repertório quando ele produzia os discos... Sabe? Mas no *Ensaio* ele conseguia o que queria e tirava o que não queria. Com exceção de algumas pessoas mais “travadas”, né.

A - O Faro dirigia os artistas durante a gravação do programa ou deixava ele à vontade?

L - Deixava. Essa coisa de interferir está mais nos discos que ele produziu do que no programa. Não acho que ele chegava a parar a gravação... Ele podia dar uns toques. Eu lembro quando a gente foi gravar com a Blubell, e ele não a conhecia e a primeira pergunta que fez foi: “Por que você canta música americana?”, e daí a menina já ficou... Né! Daí acabou que eles super se entenderam porque ela cantava Cole Porter [cantor e compositor americano], Gershwin [compositor americano], que eram paixões do Faro. Aí acho que ele pensou: “Pô, eu estou na frente de uma guria de 30 anos de idade que conhece tudo do que eu gosto!”. Então ela foi e fez o programa lindamente. Mas no início foi uma saia justa, ela tremia, coitadinha... Mas depois viraram ótimos amigos, da Bel ir visitar o Faro quando ele estava doente, de ficarem conversando, ouvindo música... Dessa geração nova, tiveram pessoas que foram bem carinhosas. E bem antenados por saber o que estavam fazendo ao serem chamados no programa. Eles entendiam a importância que aquilo representava.

A - E o Faro diretor com a própria equipe do programa, como era?

L - Depois de 20 anos, chegou um determinado momento em que a equipe se fechou, e você realmente não precisava mais falar... O Thales que falava: “Ai, você era uma chata! Dava 13h e 13h10 você já estava na porta do estúdio esperando a gente e fazendo assim [apontando para o relógio]!”. Mas depois de um certo tempo, todo mundo já sabia: é montar às 13h e começar a gravar às 15h. Acabou, não tem conversa. Então não tinha por que chegar e ter que dirigir, ela já era dirigida há muitos anos. A gente já tinha feito aquela escola e já tinha passado de ano, sabe? A gente passou de ano naquela matéria! Hoje mesmo a diretora de produção que assumiu agora – eu falando pra ela do programa – e ela perguntou: “Como que vocês fazem o programa?”. “A gente chega às 11h, às 13h está pronto, ensaia pra passar o som até às 15h, começa e às 17h30 acabou!”. Acho que era a produção mais rápida que existia na face da Terra! Porque o Faro não gostava de enrolar. Embora fosse uma pessoa extremamente lenta, que falava baixo, calmo, não sei o que... O cara não gostava de enrolar, Amanda! Ele chegava e falava assim: “Está pronto, tá!”. Daí você falava: “Não, ainda está passando o...”. “Não, baixa, já está bom, já passou”. Então tinha assim... Como já passou? Está passando o som! E ele dizia: “Não, já passou. Vamos gravar!”. Ele queria fazer, porque era o *time* dele trabalhar. E o próprio artista falava pra gente, né.. Às vezes eles atrasavam um pouquinho e a gente falava: “Já pode subir pro palco”. Porque [no teatro] os camarins eram embaixo e o palco em cima. “Não, mas acabei de chegar...”. E dizíamos: “Não, mas você não entendeu: aqui a gente não atrasa”. Mas isso era possível porque éramos muito muito entrosados. Às vezes, o Faro mandava chamar o Zé Santos, que é o diretor de TV, e dizia: “Baixo, presta atenção naquele cara, porque aquele cara, em tal momento, vai fazer tal coisa...”. Mas de resto, Amanda, já estava todo mundo de boletim com nota azul, passando de ano! [risos] Não tinha mais o que dirigir.

A - Então vocês gravavam no estúdio aqui da TV e também no teatro?

L - Sim. Por um tempo, foi em um estúdio que você entrou, o das criancinhas. Não o do Vila Sésamo, aquele de cá, sabe?

A - Sei.

L - Que você falou: “Ah, é tudo tão...”

A - Pequeno.

L - É, tudo tão pequeno! A gente fazia muito programa lá. Quando começou a vir muito programa pra cá, todos os musicais passaram pro teatro. Então era o nosso, o da Inezita [Barroso, cantora e apresentadora do Viola, Minha Viola, programa da TV Cultura], quando ela era viva. Mas a gente gostava muito de trabalhar no teatro! E era muito mais legal gravar no teatro. Dava uma liberdade, sabe? Não que a gente tivesse qualquer pressão aqui dentro, mas lá era rua!

A - É que o programa não cabe, de repente, dento de uma TV...

L - Não cabe. E a gente estava na rua! A gente ia almoçar fora, a gente ia passear no bairro, sabe? Então pra gente era uma delícia! Daí a gente vinha pra TV e... Era mais cômodo, mais confortável, porque tem toda a infraestrutura na mão e tal, mas lá era mais divertido. Porque lá a gente sabia onde comer o bacalhau na sexta-feira, onde comia a carne de panela no dia tal... Sabe? Depois ia comer o doce, ia gravar...Era mais feliz assim, sabe?

A - E lá no teatro, vocês ficavam na plateia?

L - Não.

A - Mas os artistas ficavam um tanto acima de onde o Faro estava...

L - O artista ficava num “praticavelzinho” que tinha, no máximo, uns 15 cm de altura. O que acontece é que quando ele era... Até muito pouco tempo atrás, quando ele tinha facilidade de locomoção, ele sentava numa tabela. Você sabe o que é uma tabela?

A - Não...

L - Um caixotinho de madeira... Onde ele ficava sentado bem abaixo do nível do artista. Ele não ficava no nível do artista, ele nunca quis ficar nível a nível com o artista. Ele sempre ficava abaixo do artista. E o artista conversava com ele. Aí, com o tempo, a coisa da tabela começou a ficar desconfortável, né... Ele nunca teve vaidade...

A - Essa era uma posição de admirador também?

L - Ele tinha a humildade de demonstrar: “Eu tenho a humildade de estar aqui ouvindo você”, entendeu? Ele nunca quis as glórias pra ele, a glória era do artista. Era tipo: “Eu estou sempre aqui te olhando, mas eu estou te olhando por baixo. Você está acima do meu ângulo de visão” O Faro não tinha vaidade nenhuma. Nenhuma. Outro dia um cara veio também me entrevistar

e disse: “Ah, mas eu vi ele pelos corredores, ele era vaidoso...”. “Cara, então você viu a pessoa errada!”. Porque o Faro era de uma simplicidade absurda. No jeito de se vestir, no jeito de falar... Ele comia em boteco de Marginal [Tietê, bairro popular de São Paulo], sabe assim? “Ah, fechou o restaurante... Vamos comer num boteco na Marginal...”. E ele ia pro boteco, ele ia pra qualquer lugar, sabe. Ele ia comer a galinhada de não sei onde... O cara nunca teve frescura nenhuma. É de uma simplicidade! Outro dia eu falei que eu acho que ele nem sabe que um dia teve uma mesa aqui na TV. Porque ele puxava uma cadeira e sentava do meu lado. Ele não estava ligado se ele tinha um computador, uma mesa... Essas coisas de vaidade pra ele não serviam. Ele tinha vaidade de pentear o cabelo! Isso ele fazia! [risos] Umas dez vezes por dia ele tirava o pente e ficava penteando o cabelo... Tanto é que eu falei na exposição [no planejamento de uma exposição em homenagem ao Faro que Lillian tratou antes de me conceder a entrevista]: “Ah, mas eu quero o pente!”. Mas de se achar melhor que os outros? Não. Não. De jeito nenhum.

A - Isso está explícito no formato do programa, porque ele faz aquilo que ninguém tem coragem, ninguém quer: eu é dispensar uma coisa dispensável, a voz da pergunta em uma certa narrativa.

L - Exatamente. Chega ao ponto que o desprendimento da vaidade é tanto que ele não quer aparecer. Porque se não ele podia ter aparecido. E a gente começou a mostrar ele de uns anos pra cá. Às vezes a gente dava um *take*, ou no recuo da câmera, a gente deixava ela já sentadinho e mostrava ele no final do *Ensaio*. De uns tempos pra cá a gente começou a mostrar ele cumprimentando o artista... Mas ele nunca teve essa vaidade. E ele não gostava quando a gente fazia e ele brigava com a gente. Mas a gente gostou de fazer o encerramento do programa com ele, e daí foi ficando e ele foi aceitando.

A - E tinha tudo a ver também... porque era um momento em que apareciam as câmeras e dava a dimensão de que era um *Ensaio* mesmo, né...

L - É. Toda a sujeira. Está tudo lá!

A - E o clima intimista, com aquelas luzes baixas, o que provocava?

L - Eu acho que era aquela coisa assim: você está na sua casa. E a gente está batendo papo. Então esquece as câmeras, esquece tudo... Nós estamos num sofá... Nunca foi pensado como uma coisa de plateia ou de show... E pode ser uma coisa perigosa pro artista...

A - Que pode se abrir demais, né!

L - Por causa do clima intimista. Então chegava o final do programa e eles estavam encantados. E tem outra coisa: a gente trabalhava em silêncio, né. Ninguém gritava, todos falavam baixo... O que não é o normal da TV! Do estresse, daquela coisa.

A - E a pessoa esquecia mesmo...

L - Saía, né? Dava uma viajada na coisa. Dá mesmo.

A - Essa próxima pergunta tu me respondeste ao longo de todas as outras. Mesmo assim, vou fazê-la pra que tu possas responder, se quiseres: como era trabalhar com o Baixo?

L - Ah... O maior presente de Deus. Não teve igual não. [...] Mas enfim, eu tenho que deixar ele ir, né. E descansar. Eu acho que já segurei ele muito aqui. Ele já deve estar dizendo: “Me deixa, pelo amor de Deus...!”. E eu falo: “Não, fica só mais um pouquinho que eu tenho que acabar de falar...”. Eu ainda estou muito... Vivendo o presente, sabe? Pra mim, não saiu não. Está por aí. Foi viajar.

A - Eu até fiz questão de te perguntar no início “quem foi” ou “quem continua sendo” o Faro, porque parece que ele não vai ficar no passado...

L - Não vai. A ideia de continuar o programa é uma ideia de... Que tudo se perde, né. Sabe aquela história: “rei morto, rei posto”? Eu não quero deixar.

A - E tu tens tudo pra não deixar...

L - Tenho todas as ferramentas, eu preciso é ter o espaço pra fazer.

A - Na década de 1990 há vários astros da MPB, como Ney Matogrosso, Tom Jobim, Caetano, Bethânia, Gal... De 2000 até 2016, Faro também trouxe para o programa novos artistas que não eram tão conhecidos como os citados. Tu achas que eles predominaram nesse período?

L - Sim. Eles acabaram aparecendo. Do ponto de vista dele não. A gente produziu realmente os grandes na década de 1990, mas talvez por uma coincidência, não porque a gente achou que, necessariamente, a gente tinha que correr atrás desses. Ou porque o cenário daquela época era aquele, sabe. O Milton apareceu com um puta projeto esse ano. O Caetano com a

história do livro. Tanto que você vê o Gil, na época em que ele era ministro. Então eu acho que não dá pra fazer essa separação, porque pode ter sido uma grande coincidência. Acabou acontecendo porque era o cenário musical da época. A gestão também ajudava. Quando a gente ia pro Rio e levava a equipe toda, era porque se tinha recurso pra isso. Mas você não pode eliminar vários outros nomes que estão na década de 1970 e que não estão no samba. Ou em 1990 que não são astros. Apenas se destacaram, foram maioria... Era uma geração que veio da Tupi, né... estava todo mundo começando junto.

ANEXO II – DVD com os três programas analisados