

IVETE SANGALO EM CENA: FACE E REPRESENTAÇÃO¹

IVETE SANGALO ON THE SCENE: FACE AND REPRESENTATION

Victoria Wilson da Costa Coelho (UERJ/FFP)²

Rafael do Nascimento Silva (UERJ/FFP)³

Resumo: Este trabalho insere-se no campo da Sociolinguística Interacional e tem como objetivo investigar a construção da autoimagem da cantora Ivete Sangalo em uma entrevista cedida a uma rádio baiana no ano de 2017. Os pressupostos teóricos relacionam-se à concepção de *face*, introduzida por Goffman (1980; 1985; 2004; 2010; 2011; 2014), e seus desdobramentos no que se relaciona à ordem ritual, à linha de conduta e à representação, conceitos e categorias importantes para delinear o perfil (*self*) da artista, considerada uma celebridade, na interação escolhida para este trabalho. A pesquisa, de natureza qualitativa-interpretativa, explora os estímulos *maneira* e *aparência* apresentados por Goffman (1985), tratando-os como critérios de análise da representação da face projetada pela cantora e reforçada pela mídia: uma face coadunada, especialmente, com traços ligadas à simpatia.

Palavras-chave: interação; face; representação

Abstract: This is a research in the area of Interactional Sociolinguistics and its objective is to investigate the self-image ("self") of the singer Ivete Sangalo during an interview given to a radio station in Bahia, Brazil, in 2017. The underlying theoretical framework relies on the idea of face introduced by Goffman (1980; 1985; 2004; 2010; 2011; 2014) and its developments in relation to the ritual order, the line of conduct and representation, important concepts and categories to outline the profile (self) of the artist, considered a celebrity, in the interaction chosen for this paper. The research, of a qualitative-interpretative nature, explores the stimuli manner and appearance presented by Goffman (1985), treating them as criteria for analyzing the representation of the face projected by the singer and reinforced by the media: a consistent face, especially, with features of sympathy.

Keywords: face; interaction; self; representation

Introdução

Este trabalho visa discutir o conceito de face definido por Goffman (1980) para refletir sobre a construção da imagem pública da cantora popular brasileira Ivete Sangalo, em sua participação no programa *Fuzquê de Verão*, da rádio *Bahia FM*, com os apresentadores Marcelo Habib e Marrom, em 2017.

¹ Este trabalho é um recorte revisitado e atualizado de uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras-Linguística (PPLIN/UERJ-FFP)

² Docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Doutora em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC). Rio de Janeiro/ RJ, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5237-8860>. E-mail: vicwilsoncc@gmail.com

³ Docente do Colégio Cruzeiro – Rio de Janeiro. Mestre em Letras-Linguística (PPLIN) da Faculdade de Formação de Professores (FFP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4157-3801>/ E-mail: raf.nascimento@yahoo.com.br

Ao definir a face como “valor social positivo que uma pessoa reclama para si” (Goffman 1980, p. 76), Goffman chama a atenção para um padrão de conduta ou *linha* que a pessoa tende a seguir, conscientemente ou não, ao longo de suas interações. Considerando a fama da artista e o seu carisma junto aos fãs ao longo de sua carreira, o trabalho visa destacar a *linha* adotada pela cantora, aquela que a projetou e que a mídia “encampou”: a espontaneidade e a empatia com o público e o povo.

As contribuições dos estudos de Goffman sobre a natureza das (micro)interações sociais e do conceito de face como imagens de si projetadas para o outro articulam-se ao modo como serão interpretadas as “representações sociais” da cantora nos eventos escolhidos para esse texto. A partir das interações selecionadas, espera-se contribuir para uma compreensão do “fenômeno” Ivete com base na(s) face(s) projetada(s) e estabelecida(s) para o papel social por ela desempenhado como artista no palco e no mundo social. A pesquisa de caráter qualitativo-interpretativista norteou o método de análise segundo as categorias analíticas de estímulos que constituem “a fachada pessoal em *aparência e maneira*” tratados por Goffman (1985).

As seções do artigo distribuem-se primeiramente sobre o papel dos rituais de interação na construção das faces para, em seguida, na segunda seção, tratar das “representações do eu” tal como na metáfora do drama segundo a perspectiva goffmaniana. A terceira seção situa o contexto da pesquisa e descreve a orientação metodológica; e a quarta é dedicada à análise a partir dos recortes realizados com as interações selecionadas para este texto. Por fim, seguem-se as considerações finais.

1 Rituais de interação em cena

Toda sociedade pressupõe normas ou padrões culturais de forma a garantir equilíbrio social. Sem eles, a vida com o outro se tornaria praticamente impossível, uma vez que, com essa hipótese, a possibilidade de as pessoas viverem em comunidade seria nula. O indivíduo é aquele que precisa seguir regulamentações, ou seja, padrões de conduta, valores e costumes de uma dada sociedade, o que equivaleria ao sentido de moral, especificamente, moral normativa. Segundo Chauí (2011)⁴, a moral normativa é responsável por formas de sociabilidade engendradas pelos indivíduos em suas ações éticas (éticas não-normativas no caso) na condição de sujeitos individuais e sociais. Tais formas de sociabilidade aproximam-se, de acordo com nosso entendimento, das ações autorreguladoras (rituais, na concepção de Goffman) que as pessoas devem seguir em seus encontros sociais a fim de se tornarem “humanas”, uma vez que

A capacidade geral de ser limitado por regras morais pode muito bem pertencer ao indivíduo, mas o conjunto particular de regras que o transforma num ser humano é derivado de requerimentos estabelecidos na organização ritual de encontros sociais.” (Goffman, 2011, p. 49)

⁴ Não é objetivo do trabalho travar discussão ou explorar os conceitos de moral e ética. O conceito de moral normativa assemelha-se ao de ética normativa, como conjunto de deveres e obrigações, conforme destaca a historiadora Marilena Chauí (2011). De uma certa forma, estamos sujeitos a seguir os valores morais de nossa sociedade. No entanto, o conceito de ética não-normativa mostra a possibilidade de o sujeito (agente ético) agir de modo autônomo (“é autônomo aquele que é capaz de dar a si mesmo as regras e normas de sua ação”), criando-se, assim, a possibilidade de um conflito entre moral e ética: uma ética não-normativa seria a ação livre, racional e responsável dos agentes éticos – “como sujeitos individuais e sociais, definidos por laços e formas de sociabilidade criados também pela ação humana em condições históricas determinadas.” (Chauí, 2011, p. 379). As formas de sociabilidade nos interessam uma vez que se assemelham ao que Goffman (2011, p. 49) explica a respeito das regras morais e dos rituais de interação, responsáveis pelo equilíbrio e (re)arranjo das interações humanas.

Portanto, organização ritual e concepção autorreguladora – que devem ser seguidas pelos indivíduos –, mobilizariam e projetariam um eu (*self*), expresso pela fachada. Na definição do autor,

o termo fachada pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma. (Goffman, 2011, p. 14)

A essa fachada ou face⁵ estariam ligados sentimentos ou atributos, tais como: orgulho, honra e dignidade; consistência, tato e aprumo. (id. ib., p. 49). Para mantê-los, é necessário que, por meio de práticas ou manobras protetoras e defensivas, as pessoas esforcem-se em prol da manutenção do equilíbrio ritual.

No texto que aborda os conceitos de representação e fachada, em que sujeitos são considerados como personagens, atuando em sociedade, Goffman (1985) trata das práticas ou manobras defensivas, corretivas e protetoras como estratégias usadas para inibir, evitar ou contornar possíveis rupturas nas interações. O autor refere-se a uma espécie de “consenso operacional” que se expressa em um cenário de onde emerge a linha de conduta a ser seguida (alterando-se toda vez que o cenário se altera) e que se estabelece como um tipo de acordo real (não propriamente um acordo real sobre o que existe) a respeito das pretensões que serão acatadas no evento do momento como numa espécie de engajamento mútuo.

De acordo com o autor, o ser-humano tende a projetar-se como se estivesse diante de um grande espetáculo teatral e todas as ações seriam realizadas em favor do papel ao qual está sendo representado naquele dado momento. Não se trata de uma ação discursiva relacionada propriamente com uma atuação ou um fingimento no sentido vulgar dos termos. Ao sugerir a *metáfora do drama*, expressão utilizada para denominar essa performance, o autor atenta para o fato de que o desempenho de papéis sociais em que o sujeito é acometido em seu cotidiano possui uma estrutura parecida com a de um espetáculo teatral em que cada um ocupa uma posição e uma atuação correspondente a cada situação particular. Em outras palavras, a vida cotidiana assemelhar-se-ia a um espetáculo e o resultado das impressões desempenhadas pelos *atores* – nome atribuído aos indivíduos durante uma interação –, convergiriam para pôr em funcionamento esse “show.” Como afirma Goffman (2011, p. 15): “apesar de a preocupação com a fachada enfocar a atenção da pessoa na atividade em curso, ela deve, para manter a fachada nessa atividade, levar em consideração seu lugar no mundo social.”

Assim, nas interações, as pessoas (participantes) levam em conta as situações já vividas junto a outras, ou com quem interagem no momento, para traçar uma conduta, ou *linha*, durante a interação que se inicia. Elas precisam de algum modo estar asseguradas a respeito do que pode ocorrer durante uma interação, e o modo de se calçar para eventuais problemas é administrar “o aporte natural”, para fornecer as informações necessárias de como agir.

Por essa razão, Goffman associa o termo face à *linha* (de conduta) assumida pela pessoa em suas interações. A *linha* seria uma espécie de bússola, guiando e orientando as pessoas em suas interações no que diz respeito às suas percepções, suposições, avaliações e validações das faces em cena, inclusive das suas próprias. Na “definição inicial da situação projetada”, o indivíduo já fornece um plano para a atividade cooperativa que se segue”, o que configura, para o autor, “o caráter

⁵ Adotaremos o termo face no texto; e fachada será usado nas citações em que se preferiu esse termo ao outro no livro *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*, 2011.

moral das projeções” (Goffman, 1985, p. 21). Quando se projeta o caráter moral, o indivíduo está reivindicando a linha que deve ser seguida ao mesmo tempo em que expressa o seu *self*: o indivíduo informa aos outros “a respeito do que é e do que eles devem entender por ‘é’ (id.ib. 1985, p. 21). Daí, entende-se como a face é a expressão do *self*, uma autoimagem projetada daquilo que se reivindica como “ser”, não se confundindo, pois, com identidade. E, talvez, esse seja um dos motivos pelos quais a *face* se torne tão simbólica nos estudos de Goffman.

2 Aspectos cênicos: “quando a atividade é transformada em espetáculo”⁶

Uma pessoa tem, está com ou mantém a fachada quando a linha que ela efetivamente assume apresenta uma imagem dela que é internamente consistente, que é apoiada por juízos e evidências comunicadas por outros participantes, e que é confirmada por evidências comunicadas por agências impessoais na situação. (Goffman, 2011, p. 14-5)

No caso de artistas de alcance e projeção nacional como Ivete Sangalo, manter uma linha de conduta coerente com a imagem que projeta de si é um modo de (auto)regular e salvar a face quando em exposição e interação em lugares públicos. Nessas situações, o trabalho de artistas (no mundo laboral e no cotidiano) mobiliza e acentua outras práticas, especialmente aquelas que precisam estar visíveis e poderão corresponder à sua reputação profissional e se tornarão “prova decisiva da habilidade de um indivíduo como ator” (Goffman, 1985, p. 199). A disciplina dramaturgica requer planejamento e não admite gestos involuntários; concentra-se no “domínio do rosto e da voz”, afirma o autor (id. ib., 1985, p. 199); requer presença de espírito e autocontrole. E o artista, diríamos, representaria e projetaria duplamente essa face: “a resposta emocional verdadeira precisa ser dissimulada e uma outra, adequada, é que terá que ser apresentada.” (id. ib. 1985, p. 199)

É normal aos artistas, com projeção midiática, a atribuição de uma face elaborada, planejada e fixada através de uma memória coletiva, construída a partir das inúmeras relações sociais, resultantes de interações anteriores, seja com o público, seja com a mídia, ou através dela. É muito importante para os atores, em geral, e para artistas, em particular, tomarem conhecimento das informações que o público já possui sobre eles como um modo de garantir a manutenção da face e o controle da situação, isto é, conhecer o “terreno onde se está pisando” para não “quebrar a cara” ou não “ficar com a cara no chão.”

Por essa razão, as concepções de representação e fachada, tais como definidas por Goffman, se aplicariam ao entendimento da conduta de celebridades em espaços públicos. Por representação Goffman compreende a “atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”; e associa a fachada ao “desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação” (Goffman, 1985, p. 29). Nesse sentido, *atividade* e *desempenho* atuam em conjunto para promoverem e sustentarem uma linha consistente de modo a influenciar, no caso do estudo em pauta, os espectadores: mídia, fãs e público em geral. Segundo Goffman:

Quando o indivíduo tem uma imagem pública, ela parece estar constituída a partir de uma pequena seleção de fatos sobre ele que podem ser verdadeiros e

⁶ Goffman, 1985, p.40. Nesta seção, abordaremos os conceitos de face e representação, dando ênfase à dramaturgia desempenhada por *atores* na condição de profissionais no mundo real, baseando-nos, sobretudo, no texto de 1985 de Goffman.

que se expandem até adquirir uma aparência dramática e digna de atenção, sendo, posteriormente, usados como um retrato global. (Goffman, 2004, p. 63)

No caso das celebridades, para serem consideradas carismáticas, elas precisariam reunir um conjunto de traços reconhecidos como de valor pela sua plateia que, por conseguinte, manterá uma relação afetiva com elas. De acordo com Simões (2013, p. 114), a celebridade “só se mantém como autoridade carismática sobre os membros de um público quando ela corresponde a expectativas e reúne valores compartilhados por eles”. Em outras palavras, não se pode entender o carisma como algo intrínseco ao indivíduo, mas, seguindo a linha goffmaniana, como “efeito dramático” (1985, p. 231). É nessa linha que procuraremos interpretar as atuações (dramáticas) de Ivete Sangalo em suas projeções nas cenas interacionais.

3 O contexto da pesquisa: sujeito, material e método

3.1 Situando a artista no cenário

Ivete Maria Dias de Sangalo, ou Ivete Sangalo, é considerada um dos maiores fenômenos da música brasileira e do marketing dos últimos tempos. Nascida em Juazeiro, no interior da Bahia, em 27 de maio de 1972, é a filha mais nova de uma família de seis irmãos. Começou a cantar profissionalmente em bares na cidade de Salvador, onde ficou por um período muito curto, mas que já fizera ganhar alguma visibilidade local. Foi em uma apresentação em Morro do Chapéu, Bahia, onde o empresário e um dos fundadores do Grupo Eva, Jonga Cunha, a viu pela primeira vez. Daí em diante, aos 21 anos, Ivete recebeu o convite para fazer a transição do, até então, bloco carnavalesco Eva à Banda Eva, liderada exclusivamente por ela, entre os anos de 1993 a 1998. Esse período foi suficiente para projetar-se e ganhar notoriedade midiática em todo o território nacional. Segundo Jonga⁷, era previsível e inevitável a saída de Ivete do grupo, pois a essa altura sua imagem já transcendia a da própria banda. A partir de 1999, iniciou sua carreira solo cuja projeção só tenderia a se propagar nos anos subsequentes, acumulando muitos seguidores e ocupando a façanha de ser considerada uma das maiores cantoras do país.⁸

Portanto, justifica-se a escolha da artista, já apontada em Silva (2018), por razões, tais como: (i) a manutenção da fama ao longo de sua trajetória de acordo com uma *linha* consistente; (ii) a crença da artista em sua própria atuação, importando-se com a plateia e agindo de modo *sincero*. Nas palavras de Goffman, o termo *sincero* refere-se aos que acreditam na impressão criada por sua representação” em oposição a *cínico*, o indivíduo que não crê na sua própria atuação nem se importa com o que seu público acredita (op. cit. 1985, p. 25-6).

3.2 Material de análise e método

⁷ <<https://www.youtube.com/watch?v=-GGzZOTjY6o>> (acesso em 24 de novembro de 2017).

⁸ De acordo com seu site oficial, Ivete já recebeu 150 prêmios, nacionais e internacionais, ficou entre as cinco personalidades mais confiáveis do Brasil segundo pesquisa realizada pela Folha de São Paulo⁸, recebeu o título de celebridade feminina mais poderosa do país pela Forbes, em 2014, e nomeada a cantora mais popular do Brasil pela Billboard, em 2015; é vista por 75% dos entrevistados como a artista que mais está no auge de sua profissão pela empresa GFK, a celebridade mais famosa e influente do Brasil pela Ipsos e a mais confiável do país pela DataFolha, em 2017. Em 2007, com o registro em vídeo *Ivete Sangalo Multishow ao vivo no Maracanã* foi responsável pela maior vendagem de DVD no mundo e, dentre tantas outras titulações, foi a personalidade brasileira com maior número de seguidores nas redes sociais no período entre 2015 e 2016 de acordo com a revista Forbes.

O material de análise – disponível publicamente no Youtube⁹ - compreende uma interação que se caracteriza como um repertório de conduta da cantora, observável em outras situações públicas, de acordo com Silva (2018), envolvendo quatro públicos: os entrevistadores, as pessoas na rua, a audiência da rádio e a audiência por vídeo, com os quais a cantora dialoga de forma complexa, como será apresentado na seção de análise. A interação será analisada segundo a metodologia qualitativa-interpretativista e corresponde a um evento promovido, em 2017, pela Bahia FM, uma rádio popular baiana¹⁰, no ar, há 15 anos, cujo público alvo varia na faixa etária entre 20 e 40 anos, pertencente às classes C, D e E¹¹.

Sob o comando dos jornalistas Maurício Habbib e Osmar Marrom, conhecido como Marrom, o programa Fuzuê, no caso o Fuzuê de Verão, contou com a participação da cantora Ivete Sangalo no dia 19 de janeiro de 2017, com duração de 1 hora e 10 minutos. Além da transmissão pelo rádio, como já mencionado, também pôde ser acompanhada ao vivo por vídeo através da Rede Bahia, afiliada da Rede Globo, nas redes sociais.

O encontro aconteceu na Casa do Sol, em um camarote com uma varanda e uma vista voltadas para a rua, onde se encontravam alguns fãs. O *enquadre* construído na interação foi leve e descontraído, com o intuito de divulgar o carnaval da cidade. Havia uma pequena plateia dentro do estúdio composta por fãs, produção e jornalistas, e um público que não parava de chegar do lado de fora. Devido a um acordo com a prefeitura de Salvador, os artistas não poderiam fazer shows voltados para a plateia do lado de fora, visto que culminariam em problemas estruturais, como impedimento de circulação de carros e poluição sonora. Entretanto, a cada minuto, chegavam novas pessoas, e o barulho vindo da rua, por meio de chamamentos à cantora, dominou o estúdio. A surpresa pela quantidade de gente presente também foi destacada pelos entrevistadores.

A artista passou quase todo o encontro estabelecendo comunicação com o público do lado de fora, abandonando o microfone algumas vezes e deixando as músicas rolando apenas no instrumental. Nessa performance, os entrevistadores e os músicos ficavam em segundo plano. Afinal, ela estava proibida de fazer show na varanda: não de ir lá. O retorno de som que estava voltado para o camarote foi empurrado por ela própria quatro vezes em direção à praia, enquanto a produção tentava reverter a situação desfazendo sua ação.

Esse foi o cenário que motivou a escolha do evento e o recorte em 6 minutos e 78 segundos, divididos em 07 excertos, destacando-se os momentos de maior tensão na interação entre a cantora e os radialistas, devido à quebra da restrição que lhe fora imposta, isto é, de se dirigir a uma área em que se tornava visível para o público externo concentrado nas ruas, fora do estúdio.

O método de transcrição das falas baseou-se nas convenções desenvolvidas por Sacks; Schegloff e Jefferson (1974), incorporando símbolos sugeridos por Schiffirin (1994) e Tannen (2007). Para a análise, foram dedicados os 07 episódios cujos aspectos cênicos serão tratados de acordo com alguns critérios: (i) o que diz respeito à representação e à face, ou seja, à *atividade* e ao *desempenho* da cantora, respectivamente; (ii) o que se refere a duas categorias de estímulos destacados por Goffman em relação à “fachada pessoal”: *aparência* e *maneira* (op. cit., 1985, p. 31), que serão utilizados como critérios de análise.

Aparência refere-se àqueles “estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator”, que pode também fornecer informações sobre um estado ritual temporário ou uma determinada atividade social formal, como um trabalho ou recreação; *maneira* corresponde aos

⁹ < Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=988vKPoteBs>> . (acesso em 10 de fevereiro de 2021)

¹⁰ Disponível em: <http://www.radiobahiafm.com.br/index.php?id=113> (acesso em 01 de março de 2022)

¹¹ Em sua grade semanal, constavam treze programas que tratavam de temas diversos como motivação, sessão de músicas atuais e retrôs e participação dos ouvintes; dois boletins informativos com notas a respeito de assuntos nacionais e internacionais e dois quadros com notícias sobre a vida dos famosos e horóscopos.

“estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima.” A *maneira* é a impressão que o ator quer causar ou causa em relação à plateia: arrogância, humildade, etc. (id. ib., p. 31). Tanto a *aparência* quanto a *maneira* são estímulos importantes no que toca à ação performática da cantora e a seu alinhamento a determinados traços que convergem para uma atuação *sincera* e espontânea, e não *cínica* nos termos propostos por Goffman.

4 A rua é o palco: representação e face de Ivete Sangalo

Nesta seção, serão analisados excertos da entrevista, realizada pelos apresentadores Maurício Habib e Marrom com a artista e cantora Ivete Sangalo, no quadro chamado “Fuzuê de Verão”, conforme já citado.

As primeiras imagens, via internet, mostram a cantora Ivete Sangalo brincando com os apresentadores enquanto ainda ocorre o *merchandising* da emissora, com todos já posicionados em seus lugares para iniciar o programa. Até aquele momento, os ouvintes da rádio ainda não tinham acesso ao jogo interacional, diferente daqueles que acompanhavam pelas redes sociais, por onde a transmissão foi iniciada cerca de dois minutos antes de ir ao ar.

Nesse preâmbulo inicial, é possível notar a dinâmica com a qual se desenhará boa parte da entrevista e que será a *linha* adotada pela artista: a projeção de um enquadre de total descontração. Ivete Sangalo atua com simpatia, espontaneidade e familiaridade, dominando a cena, além de se colocar em uma de suas posturas prediletas, em alinhamento a um modo de ser “gente como a gente”. Esse movimento pode ser percebido no recorte abaixo, em que ela se reporta a alguém, fora do campo de visão das câmeras:

Excerto 1¹² (1:15 a 1:19)¹³

Ivete	1	eu também quero meu kit, viu?... Essa bandeja de prata.
-------	---	---

Apesar de não estar ao alcance visual das câmeras, infere-se que Ivete estava se referindo a algum brinde, um kit distribuído à plateia convidada a participar do programa e não a ela. Ao pedir o seu “kit”, a cantora utiliza-se de uma estratégia de aproximação com sua plateia imediata, que se somará a outras tentativas ao longo de toda a entrevista/interação: ora com a plateia *ratificada*, isto é, a que foi convidada a participar do programa e que se encontra dentro do estúdio, ora com a plateia *não-ratificada*¹⁴, que se encontra do lado de fora.

A costura de sua imagem vai sendo negociada durante todo o percurso interacional, apontando para uma dinâmica “teatral”, combinando os estímulos *aparência* (status social) e *maneira* (impressão) e, ainda, alinhada ao “povão”, como se pode observar também no excerto que se segue, quando, nos minutos iniciais da entrevista, a cantora comenta com os jornalistas a respeito da participação que fará no show da Banda Psirico.

Excerto 2 (7:13 a 7:40)

¹² Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=988vKPoteBs>> .

¹³ Minuto de início e término do recorte do vídeo.

¹⁴ De acordo com Goffman (2010), a plateia ratificada, ou receptor ratificado, é normalmente aquele para quem a conversa está dirigida enquanto para a plateia não-ratificada, ou receptor não-ratificado, a sua participação na interação advém de modo intencional, isto é, querer escutar a conversa ou devido às fronteiras físicas que faz com que o som de uma interação extrapole os limites físicos do ambiente.

Ivete	2 3	ele ((Marcos Victor)) me chamou para fazer uma canja ... e eu disse a ele “não ... eu não vou negócio de cantar duas musiquinhas, três musiquinhas, não
Marrom	4	Aham
Ivete	5	eu chego mesmo pá
Marrom	6	pá chegando, né=
Ivete	7	=pá dá tempo de comer as comidas do camarim
	8	((risos do apresentador Marrom))
Ivete	9	tem que ter um tempo pra ficar lá pra derrubar aqueles <u>pãozinhos delícias [to::do]</u>
Marrom	10	[com certeza]
Ivete	11	aquela uva verde comprada na <u>Peri::ni</u>
Marrom	12	oba::
Ivete	13 14	gostosona... pá...e dar tempo de Dito botar (.) os restantes das coisas no-na Tupperware e a [gente levar pro café da manhã]
Marrom	15	[Ah é Dito que leva né]
Ivete	16	a casa tá cheia

O tópico inicial da conversação “cantar junto ao Márcio Victor” fica em segundo plano em detrimento da ação comentada posteriormente pela cantora, isto é, ir ao show e aproveitar para comer e levar a sobra para casa, como uma espécie de “farofada”. Esse movimento, na contramão dos parâmetros da boa etiqueta social, denota como a cantora dribla a ordem da impessoalidade, trazendo à cena uma informação quase única e exclusivamente admitida em âmbito familiar, ou em contextos de muita proximidade e total descontração.

Nesse momento, interlocutores diretos (apresentadores e plateia) e indiretos (ouvintes da rádio e o público *online* das redes sociais) são potencialmente aproximados da cantora, tornando a entrevista mais acolhedora. Esse *enquadre* de intimidade é reforçado com referência a Perini (linha 11) - uma rede de lojas com mais de 50 anos no mercado local - que faz parte do cotidiano da população de Salvador. Observa-se que, apesar de ser uma personalidade notada, cuja vida, a priori, não permite um trânsito livre sem ser importunada, alinha-se a uma persona-comum, em relação à loja Perini, como forma de (re)conhecimento da vida cotidiana. Perini é metonímia desse mundo comum, regionalizado, que a cantora faz questão de evidenciar/projetar. Desse modo, tem-se a ideia de alguém (uma celebridade) que também “é” do povo, e que não quer se colocar de modo distante e artificial, mas como alguém que a ele se integra, como se ela invertesse o status social de celebridade em direção a um status que a posiciona como pessoa humilde e modesta, como também se nota no uso da linguagem informal, no acento do volume em “pãozinhos delícias” e no prolongamento em “to::do” em: “**tem que ter um tempo pra ficar lá pra derrubar aqueles pãozinhos delícias [to::do]**” (linha 9).

Em termos da *aparência*, portanto, é a esse status social que a cantora parece querer se alinhar, o que resulta na *maneira* “humilde”, fanfarrona, espontânea, simpática e *sincera* com que projeta sua imagem ou seu “eu” dramatizado. Essa alusão discursiva baseada na cultura local torna a fachada de “gente como (se fosse) a gente” mais possível de ser aceita, porque seu referente é partilhado com as pessoas comuns que estão ali no evento. A categoria celebridade, como alguém com conduta, hábitos e rotinas distantes do seu público, em uma espécie de vida fora da realidade, é (re)atualizada na figura da cantora como alguém mais próximo à realidade das pessoas comuns no compartilhamento de hábitos corriqueiros. Não se trata de uma personagem “consumível” no mercado das celebridades, mas de uma personagem encarnada em um espetáculo que mobiliza experiências e sentidos da vida cotidiana. Esse posicionamento é potencializado em várias situações como nas que se observam a seguir:

Excerto 3 (57:11 a 58:09)

Marrom	17 18	[] toda vez que ela vai em Nova Iorque ela come aquele cachorro-quente no Central Parque
Maurício	19	qual deles? []
Marrom	20	aquele(.) qual o nome daquele?
Maurício	21	a gente botou o nome
Ivete	22	aquele <u>rock-stars</u>
Marrom	23	ela sempre vai
Maurício	24	a gente botou o nome de comeu-morreu
Ivete	25	cheirou peidou comeu morreu
Maurício	26	comeu morreu
Marrom	27	mas é gostoso
Ivete	28	mas é gostoso
Maurício	29	Maravilhoso
Ivete	30	é gostoso porque a gente tá lá
Maurício	31	Maravilhoso
Ivete	32	porque gostoso mesmo é aquele que tem na ladeira de... de Brotas...
Maurício	33	sim::
Marrom	34	o rei do hot-dog
Ivete	35	ali my friend
Maurício	36	é esse mesmo
Ivete	37	eu só chego eu não vou lá direto
Marrom	38	hãm
Ivete	39 40	mas quando eu vou é pra descer quatro... eu não sou negócio de chegar no rei do hot-dog e comer um cachorro-quente(.) metade
Maurício	41	ainda mais=
Ivete	42	sem queijinho ralado
Maurício	43	ainda mais depois de evento(.) depois de show
Ivete	44	ô:: rapaz(.) aquele molhinho(.) aquele
Maurício	45	quatro horas da manhã
Ivete	46	ô:: rapaz(.) tô com uma fome aqui que você não sabe
Marrom	47	e na Kombi que eu já encontrei você na kombi ali?
Ivete	48	mas vem cá aquilo dali é um sucesso...
	49	((risos do apresentador Marrom))
Ivete	50	eu não gosto de comer... hoje eu tenho que gostar né...
	51	((risos do apresentador Marrom))
Ivete	52	comidas leves.. coisa e tal ((simulando como se alguém falasse isso a ela))
	53	mas aquele cachorro-quente é sacanagem.. <u>bicho</u>
Maurício	54	é
Ivete	55 56	com (.) aí vem aquele pãozinho aquele molhinho (.) aquele (.) o molho já deixa o pão mole
Maurício	57	venha cá
Ivete	58	aí aquela melação

Nas passagens acima, é possível observar, novamente, uma linha de conduta que oscila entre a modéstia e a fama, seja para se aproximar das pessoas comuns, seja para alcançar outros universos e nichos sociais, novamente reforçando a *maneira* e a *aparência* como estímulos para a projeção de sua face. A referência ao cachorro-quente em - “**toda vez que ela vai em Nova Iorque ela come aquele cachorro-quente no Central Parque**” (linhas 17, 18)/ **aquele rock-**

stars (linha 22) - coloca em evidência a dualidade da representação e da face da cantora: uma celebridade em Nova York comendo um simples *hot dog*.

Ainda que potencialmente ameaçada com os comentários dos apresentadores (linhas 17, 18 e 22) a respeito de seu gosto pelo cachorro-quente vendido nos Estados Unidos, Ivete se apruma e, com presença de espírito e domínio de cena, diz: “**é gostoso porque a gente tá lá**” (linha 30) / “**porque gostoso mesmo é aquele que tem na ladeira de... de Brotas...**” (linha 32). A cantora recompõe a sua face e retoma a *linha* adotada, direcionando-a para as referências locais, estas que a aproximam do grande público e que sustentam a sua face *sincera*, espontânea.

A oscilação (representação) entre ser famosa e ser comum funciona com um tipo de estratégia (como se fosse um padrão ou um ritual no sentido goffmaniano) que se repete em outras interações. Além disso, para rebater a alegação do apresentador sobre seus hábitos em Nova Iorque, ela realiza uma estratégia primeiramente de concórdia, que ajuda seu interlocutor a não perder a face, para, depois, recuperar a sua própria. Ela dirime a afirmação ressaltando que seria o sabor da circunstância que faz do cachorro-quente gostoso: “**é gostoso porque a gente tá lá**” (linha 30). Nova Iorque, como espaço físico e simbólico, perde o destaque com a valorização do cachorro-quente de Brotas de um Brasil mais próximo e afetivo. À possibilidade de enaltecimento da cultura exterior, sugerida pelo apresentador, a artista rebate, de modo a assegurar sua verdadeira identificação, mais uma vez, com um produto que se comunica muito melhor com a realidade daqueles que a estão assistindo naquele momento.

O *self* regionalizado da cantora contribui para o alinhamento a referências locais, produzindo uma empatia entre ela e o público como em “**mas aquele cachorro-quente é sacanagem.. bicho**” (linha 53), em que vimos reiteradas a linguagem informal e a ênfase no vocativo “bicho”. O perturbador não parece estar na projeção usada pelo apresentador, mas no referencial “Nova Iorque”, que pode desajustar as representações do “eu” de Ivete nas impressões (maneira) que ela quer causar. Entendido isso, o apresentador Marrom, a fim de reparar a quebra desse princípio, usa, logo em seguida, tato, para reestruturar e garantir a harmonia do princípio cooperativo, numa espécie de acordo consensual, como é possível observar neste fragmento: “**E na Kombi que eu já encontrei você na Kombi ali?**” (linha 47).

Depois desse episódio de leve tensão, em que a artista e o apresentador se reorganizam para manterem suas faces alinhadas ao que se espera deles neste evento, todos os demais episódios vão projetar o esforço da artista em prol da manutenção de uma face de alinhamento e cumplicidade com o seu público. O excerto seguinte confere uma boa demonstração desse fato, ainda que também coloque em cena momentos de ruptura e desequilíbrio da ordem ritual. Vejamos:

Excerto 4 (15:16 a 15:49)

Ivete	59	oh, eu vou fazer o seguinte. eu posso só=
Maurício	60	=você manda
Ivete	61	eu posso encostando lá, canto uma frase aqui, outra acolá?
Maurício	62	pelo amor de Deus
Ivete	63	eu não posso cantar na varanda=
Maurício	64	não ((risos meio desconfortável))
Ivete	65	mas eu posso ir na varanda
Maurício	66	nã[o]=pode dar alô. alô, beijos pessoal ((fazendo o sinal acenando))
Ivete	67 68	então pera aí, deixa eu só dar um alô aqui ((levanta da cadeira e se dirige a plateia))
Maurício	69	sem cantar, pelo <u>amor de Deus</u> =
Ivete	70	tá.
	71	cês tão ouvindo aí embaixo::
	72	((muitos gritos))

	73	cês tão ouvindo?
	74	((mais gritos))
	75	tá ouvindo? “marromeno?”= a gente vai brocar cês vão ouvir nem que
	76	seja...é...pequenas farpas musicais

Voltada a uma relação que preza o contato pessoal, a artista tenta resolver o problema do distanciamento com determinada parte de seu público, agindo com pequenas transgressões que comprometem a ordem interna da rádio, quando solicita: **“eu posso encostando lá, canto uma frase aqui, outra acolá?”** (linha 61). Esse pedido é uma tentativa de manter o “efeito dramático” pretendido e o que fortalece a sua autoimagem como a Ivete “do povo.” É um momento de tensão em que se percebe a resposta de Marrom: **“pelo amor de deus”** (linha 62).

No trecho que segue, o dilema – ir à varanda *versus* não estar na varanda - está atravessado pela tensão entre cumprir a norma ou desobedecê-la; em que os radialistas procuram agir com o máximo tato nas interações com Ivete: **“eu não posso cantar na varanda”** *versus* **“não”**; **“mas eu posso ir na varanda”** *versus* **“nã[o]=pode dar alô/ alô, beijos pessoal”**; **“então pera aí, deixa eu só dar um alô aqui”** *versus* **“sem cantar, pelo amor de Deus”** (linhas 61-70).

O embaraço na interação com os radialistas foi criado e projeta-se, nesse momento, a reivindicação da outra face: a da celebridade Ivete, “dona do pedaço”. Inverte-se a dinâmica da *aparência* e altera-se a *maneira*: as celebridades podem tudo ou quase tudo, até descumprir uma restrição, no caso aqui, em prol de um compromisso maior, o compromisso com seus fãs, porém com a consciência de que não se pode ir longe demais para não desequilibrar por completo a interação.

Em seguida, a cantora inicia mais uma música, administrando muito bem o espaço a seu favor, mesmo com diferentes focos de atenção: apresentadores, banda, plateia ratificada e também a não-ratificada, sendo nesta em que sua face está mais empenhada em engajar-se. É nesse momento que ela vai para um pequeno palco, onde sua banda está acomodada, e fica no limite entre a varanda (lugar em que fora “proibida” de cantar) e o estúdio da gravação. Com o intuito de acenar e cantar, a cantora convoca o público *não-ratificado*, como se observa por meio das funções fática e conativa em: **“e a galera aí da rua eu quero ouvir heim::...”**(linha 77)

Instalam-se dois cenários afinal: um dentro e um fora. Um como o lugar planejado e ratificado; outro, à margem do encontro, representado pela varanda, cenário em que opera a ambiguidade e ruptura da estrutura organizacional, do planejado pelo programa e da ordem ritual do encontro. É onde se tem a mediação entre o que é de fora e o que é de dentro, cenários nos quais a cantora circula à vontade. A cantora está em todos e com todos, como em uma orquestra em que os instrumentos precisam estar em comunhão, regendo seus interlocutores nas notas de sua melodia: **“por isso que eu fico lá e cá”** (linha 110), como ela vai dizer adiante, ao final do último excerto.

É todo um aparato de efeitos dramáticos e equipamentos expressivos, na linguagem goffmaniana, usado nesse percurso para garantir uma cena de apoteose, digna de celebridades. A cantora vai até o equipamento de retorno de som para virá-lo, pela primeira vez, em direção à plateia do lado de fora e aponta o seu microfone na mesma direção, como se pedisse o retorno de seus fãs, parecendo buscar mais envolvimento como se nota abaixo:

Excerto 5 (19:14 a 21:41)

Ivete	77	e a galera aí da rua eu quero ouvir heim::...
	78	((plateia não-ratificada grita))
	79	ah, meu irmão, me chamou por quê? ... se não “guenta” por que veio? ((em
	80	tom de brincadeira)) ((Ivete volta a cantar))
	81	((Ivete termina a música))

Maurício	82 83	↑nossa senhora↓ <u>meu pai do céu</u> a temperatura subiu demais aqui, filha... meu Deus do céu
Ivete	84	eu obedeci, né=
Maurício	85	Obedeceu
Ivete	86	fiquei na ju[riprudência]
Maurício	87	[você não foi pra varanda]
	88	((Ivete puxa a música “Obediente”))
Maurício	89	você é um fenômeno ()
Marrom	90	é um carnaval fora de época
Maurício	91	pelo amor de [Deus]
Ivete	92	[é assim] que eu vou fazer
Marrom	93	gente...é um carnaval

Conforme Ivete canta, ela parece orgulhar-se de sua performance, dado que, à medida que os gritos são ouvidos, ela olha ao redor como se expressasse um certo ar de satisfação, não distante da sua fala que também expressa esse orgulho: “**ah, meu irmão, me chamou por quê?**” (linha 79). Esse enunciado projeta um *enquadre* a respeito da figura que ela é (e está reivindicando ser).

A artista tem pleno conhecimento do domínio das impressões e não se abstém de usar incessantemente a fachada de “agitadora das massas”. A sua encenação está tão assegurada que, ao fazer referência ao ato de obedecer às normas da rádio (linha 84), puxa uma música de seu repertório para causar maior euforia no público, como se espera que aconteça no carnaval ou nas micaretas pelo Brasil. Assim, Ivete tem sua face de celebridade ratificada “naturalmente”: “**você é um fenômeno**” (linha 89), na exclamação do apresentador Mauricio, bem como em outras expressões ratificadoras de sua face positiva, como em: “**é Ivete folia**” (linha 95); “**Ivete folia, é um absurdo**” (linha 97); “**Ivete é danada**” (linha 106).

Na verdade, a cantora sabe o que pensam a seu respeito, pois crê na sua atuação / representação e conhece as restrições do contexto. Reafirma-se como celebridade e encena uma dupla face: a de celebridade, reivindicada pelos fãs com os quais se alinha na face “gente como (se fosse) a gente” e a de celebridade, reivindicada por ela mesma com uma das faces que ela também projeta na gravação do programa.

Excerto 6 (22:34 a 24:04)

Ivete	94	vocês me perdoem, não é possível...
Marrom	95	é Ivete folia...
Maurício	96	né Ivete folia hoje aqui=
Marrom	97	=Ivete folia, é um absurdo
	98 99	((Mauricio continua fazendo agradecimentos aos colaboradores enquanto o povo do lado de fora grita pela cantora))
Maurício	100 101	a gente não sabia que ia dar isso tudo aqui ((direciona sua mão em direção as pessoas do lado de fora))
Marrom	102	é verdade-a gente imagi[na::va]
Ivete	103	[cê sabia sim]
	104	(...)
Maurício	105	mas, rapá, vou falar aqui pra você, eu tô, eu tô muito feliz=
Marrom	106	Ivete é danada
Maurício	107	=com o resultado aqui, viu
Ivete	108	graças a Deus, ave maria.
Marrom	109	e tá muito sucesso
Ivete	110	por isso que eu fico lá e cá

Todo o movimento de cena e de falas contribuem para o reforço da Ivete como fenômeno em que, ao mesmo tempo em que age com tato, mantém o seu status de celebridade dentro do estúdio, conforme as seguintes passagens, respectivamente: “**vocês me perdoem, não é possível...**” (linha 94) e “[**cê sabia sim**]” (linha 103) em resposta à afirmação do apresentador: “**A gente não sabia que ia dar isso tudo aqui**” (linha 100). No jogo interacional, são empregadas manobras defensivas e protetoras, porém todas ratificando o “fenômeno” Ivete, inclusive o de justificar o trânsito entre os dois ambientes, o que poderia causar um prejuízo à Radio devido à algazarra e à aglomeração de fãs do lado de fora: “**por isso que eu fico lá e cá**” (linha 110). As idas e vindas, estar “lá e cá”, são modos de lidar não só com as regras do jogo, como também das representações de si nas encenações. E, nesse jogo entre *aparência* e *maneira*, sobressai a cantora, projetando a dupla imagem: gente (como se fosse) a gente e celebridade.

O excerto que se segue vem reforçar os demais, ratificando o carisma da cantora sobre os fãs. Aos trinta e três minutos de vídeo, Ivete começa a cantar mais uma música, ao passo que, novamente, direciona-se para o público do lado de fora. Ao terminar a música, o seguinte diálogo acontece:

Excerto 7 (36:47 a 37:30)

Ivete	111	minha gente:: ... cês tão me ouvindo aê::...cês tão me ouvindo aê
Maurício	112	Tão
Ivete	113	cês tão me <u>↑ouvindo?</u>
Maurício	114	vocês debaixo
Ivete	115 116 117 118 119 120 121	vocês aí debaixo tão me ouvindo? ... sabe o que é? tão ouvindo? ... é... existe uma regrinha que não pode ir pra varanda... estabelecida aqui ... né para o bom convívio, respeito, né ((olha rapidamente em direção aos apresentadores)) pra gente trabalhar na política de boa vizinhança, que é assim que tem que ser... que não pode cantar na varanda por isso que eu tô indo aí sem microfone, mas toda hora eu vou aí ... ok?
	122	((risos dos apresentadores))
Ivete	123	sem microfone mas eu vou
Maurício	124	ok. assim pode.
	125	((risos))

Goffman (2010) observou que, dentre os atos mandatórios, cujas atitudes do executante podem levá-lo de multa à prisão, ocorrem os atos “tolerados”, o que parece se aplicar ao caso especificamente da artista. A cantora está gerando audiência instantânea do público, por isso, ainda que Mauricio e toda a produção da rádio tenham mostrado desconforto por quererem estar na *linha* das regras impostas para o evento acontecer, os atos da cantora parecem promover, dentro da complexidade combinatória de variantes, aquilo que a rádio parece desejar, isto é, a realização de um verdadeiro carnaval ao vivo, sob jurisprudência de seus apresentadores. O romper de ordem legal, então, torna o espetáculo assistível e desejável aos olhos do mercado, pois alimenta os investimentos subjacentes à figura da artista, ainda que a custo da quebra de uma estrutura organizacional.

Mais uma vez, encontramos nas palavras da cantora, o modo como gerencia a interação por meio do uso da linguagem coloquial/informal; na acentuação do léxico, reforçando o contato com o público: “**minha gente:: ... cês tão me ouvindo aê::...cês tão me ouvindo aê**” (linha 111) e “**cês tão me ↑ouvindo?**” (linha 113) “**por isso que eu tô indo aí sem microfone, mas toda hora eu vou aí ... ok?**” (linha 120). Ela “dá o jeitinho” e o “jeitinho” é ficar lá e cá, controlando as emoções advindas dos ambientes (interno e externo), sem com essa prática

demonstrar falta de consciência da interdição imposta: **“existe uma regrinha que não pode ir pra varanda...”** (linhas 115, 116). A proteção à fachada das instituições (rádio, polícia e prefeitura) subtendidas em: **“o bom convívio, respeito, né”** (linhas 116/117) e **“pra gente trabalhar na política de boa vizinhança, que é assim que tem que ser”** (linha 119) concatena o esforço desempenhado para neutralizar danos de qualquer ordem ao público do lado de fora e àqueles que a “privam” de estar nessa interação mais calorosa. Com isso, valoriza-se a fachada: Ivete é uma mulher “das emoções”, que “está com o povo”, “humana”. Por consequência, “gente da gente”, provando, assim, a prática da qual deriva sua reputação profissional.

O desenrolar dessa performance caminha em direção aos valores sociais (e por que não de mercado) esperados para a atuação da cantora: seja diretamente, quando se pensa no “show” de amabilidade frente à plateia, ou indiretamente, quando se é possível converter “calor humano” para entretenimento e lucro para o mercado do show *business*.

Considerações finais ou o show precisa continuar

Durante toda a interação, a elaboração de face da cantora Ivete Sangalo caminhou na tentativa de diminuir possíveis afastamentos provenientes da classe e/ou status social da qual faz parte quando sua audiência é o público composto de seus fãs; porém, quando sua audiência é entre “iguais”, hierarquicamente, a cantora reivindica uma outra face, alinhada a poder e status de celebridade. Ao transitar entre esses dois mundos, a artista não hesitou em criar um desconforto e um desequilíbrio na ordem ritual, mas o fez de modo planejado, administrando o custo-benefício dessa interação: **“pra gente trabalhar na política de boa vizinhança, que é assim que tem que ser”** (linha 119). Assim, as partes envolvidas na interação saíram beneficiadas: o programa da rádio com a repercussão positiva; a Ivete com status de celebridade; a plateia do lado de fora que ganhou o show: “Um ator disciplinado, dramaturgicamente falando, é aquele que se lembra do seu papel e não comete gestos involuntários ou ‘faux-pas’ ao desempenhá-lo.” (Goffman, 1985, p. 198)

No cenário de ação performática, a cantora busca assumir uma linha de conduta pautada no *ethos* da simpatia, na valorização de laços de proximidade e intimidade em rejeição a formas mais distanciadas de agrupamento. A cantora projeta um *enquadre* de sinceridade, pois, não só ela crê na própria atuação, como as pessoas confiam na atuação desempenhada por ela ao longo de sua carreira. O mesmo se pode afirmar em relação à mídia: em vinte e oito anos de exposição pública, vê-se uma mídia generosa, que evita correlacionar fatos negativos ao nome da artista; esse fato, se não contribui positivamente, ao menos neutraliza prejuízos decorrentes de tantos anos como pessoa notada, apresentando/mantendo uma face relativamente estável e consistente com a imagem projetada.

O fato do eu socializado de Ivete parecer ser tão “genuíno” pode ser atribuído a uma linha de conduta condizente com o de outros momentos de sua trajetória na vida pública. Assim, torna-se mais coesa a atualização da representatividade da artista no coletivo popular, porque, mesmo quando comparada ao início de sua carreira¹⁵, a artista permanece usando os mesmos equipamentos expressivos para sustentação da fachada institucionalizada. A artista constrói uma imagem de mulher simples, do povo, diluindo as diferenças entre as classes sociais, *como se* não pertencesse a um grupo economicamente privilegiado. Sua autoimagem é representada como a de uma pessoa comum, “anônima”, *como se fosse você, gente como a gente*, o que explicaria a identificação e a aceitação

¹⁵ Em 1999, no programa Planeta Xuxa, da apresentadora Xuxa Meneghel, da Rede Globo, Ivete narra sobre o encontro que teve com a cantora Mariah Carey. Na situação, Ivete diz que, ao se deparar com a mala de roupa da cantora pop americana, teria feito cara de “pobre” para ganhar uma blusa da artista. (Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=vtOFKtGlfUo>> a partir de 01m58s. Acesso: 20 de agosto de 2018).

do grande público à figura da artista. Além da humildade, também projetada, contam para a sua fama a sua irreverência e espontaneidade, além da simpatia, ao se comunicar com o grande público.

Assim, o alinhamento que a cantora Ivete Sangalo projeta, fora dos bastidores, parece caminhar para um rompimento do status social atribuído às celebridades, como se ela se fizesse estranha ao meio. E, desse jeito, a assimetria entre a artista e seu público é potencialmente anulada, porque todos parecem estar dentro do mesmo espetáculo. Na via desse raciocínio, é totalmente natural esperar que certas *condutas* sejam potencializadas pela cantora, a fim de resguardar alguma outra face. Ao ser “do povo”, ela esconde marcas de fascínio com um mundo de maior requinte, o universo das celebridades como já referido, o que poderia distanciá-la afetivamente de seu público, mas que é atualizado dentro dos bastidores, conforme pôde ser observado.

Em suma, um dos traços marcantes da artista revela-se em seu comportamento em lugares públicos em que a cantora integra seus “eus” em efeitos dramáticos de tal modo que se torna complexa a tarefa do analista para separar (se essa separação também fosse possível) a face projetada para o público e para a mídia, da face mais resguardada, a pessoal. Como Goffman (2004, p. 63) afirma, os papéis sociais assumidos pelas pessoas em suas interações revelam uma multiplicidade de “eus”.

Evidentemente, a compreensão sobre o caso não esgota as possibilidades de interpretação. Pelo contrário, apresenta uma provocação a mais acerca desse ramo de pesquisa. Em especial, na concepção do ‘eu’ como espetáculo profissional e de todo o processo envolvido para a sua criação e expressão.

Referências Bibliográficas

CHAUI, Marilena. Ética e violência no Brasil. In: **Revista Bioethikos**. Centro Universitário São Camilo. v.5, n.4, p. 378-383, 2011.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. **A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GOFFMAN, Erving. A elaboração da face. Uma análise dos elementos rituais da interação social. In: FIGUEIRA, S. (org.). **Psicanálise e ciências sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p.76-114.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985. 236p.

GOFFMAN, Erving. **Comportamentos em lugares públicos: notas sobre a organização dos ajuntamentos**. Tradução: Fabio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, [1963] 2010. 263p.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Tradução: Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. 2 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, [1967] 2011. 255p.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Tradução: Mathias Lambert, 1963. Obra digitalizada, 2004.

SACKS, H.; SCHEGLOFF, E. A; JEFFERSON, G. A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation. In: **Language**, Washington DC. v. 50, n°4, p. 696-735, 1974.

SCHIFFRIN, Deborah. **Approaches to discourse**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1994. 469p.

SILVA, Rafael do Nascimento. **Hoje é dia de Ivete**: um estudo sobre a face cordial na construção do self da cantora. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2018.

SIMÕES, Paula Guimarães. Celebidades na Sociedade Mdiatizada: em busca de uma abordagem relacional. In: **Perspectivas**. Revista Eco-Pós. v.16, n.1, p.104-119, jan./abr. 2013.

TANNEN, Deborah. **Talking Voices**. Repetition, dialogue and imagery in conversational discourse. Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Anexos

Os símbolos das convenções foram desenvolvidos por Gail Jefferson e encontram-se em Sacks, Schegloff & Jefferson (1974). Os dois últimos símbolos foram sugeridos por Schiffrin (1994) e Tannen (2007), respectivamente.

[colchetes]	fala sobreposta
(.)	micropausa de menos de dois décimos de segundo
=	contiguidade entre a fala de um mesmo falante ou de dois falantes distintos
.	descida de entonação
?	subida de entonação
,	entonação contínua
: ou ::	prolongamento de som
-	parada súbita
<u>Sublinhado</u>	acento ou ênfase de volume
MAIÚSCULA	ênfase acentuada
°palavra°	palavra em voz baixa
↑	subida acentuada na entonação
↓	descida acentuada na entonação
>palavras<	fala comprimida ou acelerada desaceleração da fala
(())	comentários do analista
(palavras)	transcrição duvidosa
()	transcrição impossível
...	pausa não medida
“palavra”	fala relatada, reconstrução de um diálogo

Submetido em 10/08/2023

Acceto em 18/12/2023