UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Mestrado em Letras

CARLA CARVALHO SILVA

A CONSTRUÇÃO DE UM HERÓI-CELEBRIDADE: UM ESTUDO DISCURSIVO DA BIOGRAFIA DE REYNALDO GIANECCHINI

PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS

Teoria Literária e Crítica da Cultura

DEZEMBRO DE 2014

Carla Carvalho Silva

A construção de um herói-celebridade: um estudo discursivo da biografia de Reynaldo Gianecchini

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de pesquisa: Discurso e Representação Social

Orientadora: Profa. Dra. Dylia Lysardo-Dias

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO dEL-REI

2014

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586c

Silva, Carla Carvalho.
A construção de um herói-celebridade: um estudo discursivo da biografia de Reynaldo Gianechini / Carla Carvalho Silva ; orientadora Dylia Lysardo Dias. -- São João del-Rei, 2014.
122 p.

Dissertação (Mestrado - Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2014.

1. Biografia. 2. Celebridade. 3. Herói. I. Lysardo Dias, Dylia , orient. II. Título.

UFSJ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI

Promel
Programa de Pós-Graduação em Letras

CARLA CARVALHO SILVA

A CONSTRUÇÃO DE UM HERÓI-CELEBRIDADE: UM ESTUDO DISCURSIVO DA BIOGRAFIA DE REINALDO GIANECCHINI

Banca Examinadora

Profa. Dra. Dylia Lysardo-Dias - UFSJ - Orientadora

Prof. Dr. Manoel Gonçalves Corrêa – USP

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Junior - UFSJ

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

DEZEMBRO DE 2014

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Dylia Lysardo-Dias, orientadora dessa dissertação, pelo apoio, pelos ensinamentos, paciência e, principalmente, por me iniciar nessa aventura biográfica.

Aos professores do Programa de Mestrado em Letras da UFSJ, grandes mestres, pelos ensinamentos. Em especial aos professores Cláudio, Edmundo e Toninho: com vocês aprendi a buscar sentidos entre contratos, materialidades e não-ditos.

À Karina, secretária do PROMEL, pela atenção e presteza na resolução de assuntos burocráticos.

À minha maravilhosa família, em especial à minha querida mãe, Dona Nazinha, pelas orações e pelo carinho de sempre. Ao meu pai, Benedito, pela proteção que me deste mesmo estando além dessa vida. Aos meus irmãos Jader, Marcone e Tatiana, por acreditarem em mim e me apoiarem desde a graduação.

Ao Dalton, pelo incentivo, carinho, amor, por entender minha ausência nesses últimos meses, por conseguir encurtar a distância entre o São João del-Rei e o Vale do Aço**,** mostrando que não há distância capaz de nos separar.

Aos queridos amigos da UFSJ: Tatiana, Amanda, Eliane, Fernanda, Sabrina e Maria Fernanda. Essa aventura acadêmica não seria a mesma sem vocês. Em especial, à Tatiana pela amizade e apoio nos momentos mais difíceis.

Aos amigos de longa data: Paulo Soares, Jane, Beatriz, Janete e Cibele. As palavras de apoio de vocês foram mais que importantes nesse período.

À agência de fomento CAPES/REUNI, pelo apoio financeiro. De outro modo, não conseguiria realizar esse mestrado.

A Deus, razão, princípio de tudo e meu eterno guia.

“[...] as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compressões necessárias”.

(VILAS BOAS,2008, p.31)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar e analisar como o sujeito Reynaldo Gianecchini, modelo e ator brasileiro, tem sua imagem construída na sua biografia intitulada *Giane – Vida, arte e luta*, de autoria do jornalista Guilherme Fiúza, que foi publicada em 2012. Adotando uma perspectiva discursiva, esta pesquisa deteve-se em dois aspectos: nos procedimentos de nomeação (CHARAUDEAU, 2009) utilizados para se referir ao biografado ao longo da narrativa, e na construção da trajetória do biografado como um herói (CAMPBELL, 1993), um herói dos tempos modernos, um herói que caracterizamos como "herói-celebridade". A análise indicou uma espetacularização da vida do biografado e os modos como uma vida, ao ser relatada, pode ser apropriada pela indústria cultural e tornar-se produto de uma contemporaneidade de alta exposição do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia – Herói – Celebridade

ABSTRACT

The aim of this research is to identify and analyze how the subject Reynaldo Gianecchini, Brazilian model and actor, has his image constructed in his biography, published in 2012, entitled *Giane: Vida, arte e luta,* from the journalist Guilherme Fiúza. Adopting a discursive perspective, this research focused on two aspects: on the nominalization procedures (CHARAUDEAU, 2009) used to refer to the biography subject throughout the narrative, and on the construction of the biography subject as a hero (CAMPBELL, 1993), a hero in modern times, a hero that we characterize as a "celebrity-hero". The analysis has indicated a spectacularization of the biography subject's life and also the ways how a life, being told by someone, can be appropriated by the cultural industry and become a product of a contemporaneity marked by high levels of exposure.

Keywords: Biography – Hero – Celebrity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1: A OBRA BIOGRÁFICA.....14

1.1 A biografia: *Giane – Vida, arte e luta* 14

1.2 A escrita biográfica.....21

1.3 A premência da exposição da intimidade.....31

CAPÍTULO 2: AS NOMEAÇÕES DO BIOGRAFADO.....39

2.1 A Teoria Semiolinguística e o contrato de comunicação.....39

2.2 A descrição.....46

2.3 A nomeção.....49

2.4 As nomeações de Reynaldo Gianecchini.....55

2.5 Títulos e a capa: elementos paratextuais.....66

CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DE UM HERÓI-CELEBRIDADE.....73

3.1 A noção de celebridade.....73

3.2 Celebridade, espetacularização e Indústria Cultural.....76

3.3 A figura do herói.....85

3.4 O criador e a criatura.....91

3.5 A trajetória de Reynaldo Gianecchini.....98

3.5.1 O chamado.....99

3.5.2 A travessia.....103

3.5.3 O retorno 115

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....118

REFERÊNCIAS.....121

INTRODUÇÃO

Durante a realização da disciplina Teorias e Críticas da Cultura, no segundo semestre de 2012, no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, foi proposta aos alunos, como trabalho de conclusão do curso, a análise de uma biografia, a saber: a obra *Carmen: uma biografia*, escrita pelo jornalista Ruy Castro. Durante a realização desse trabalho, intrigou-me o número expressivo de biografias de "celebridades" que hoje povoam o mercado editorial brasileiro.

Nesse mesmo período, mais precisamente em dezembro de 2012, foi lançada a biografia do ator brasileiro Reynaldo Gianecchini. Escrita pelo jornalista Guilherme Fiúza com o título *Giane – Vida, arte e luta*, essa obra veio a público quando o ator retornava ao trabalho após recuperar-se de um câncer raro que fora diagnosticado em 2010. Na capa do livro, há uma fotografia em preto e branco, com o enquadramento do rosto do ator, cabelo grisalho. O semblante sério e o olhar direto eram diferentes da imagem que, no nosso entender, era mais frequentemente divulgada pela mídia, que apresentava o ex-modelo como um conhecido galã[1] da emissora de televisão mais popular no Brasil: a Rede Globo de Televisão.

No título, a palavra "luta" apontava para um universo ao qual o ator até então não era associado: seus dotes físicos foram sempre bem mais evidentes e explorados. Nesse sentido, surgiu a indagação: como a "vida", a "arte" e a "luta", presentes no título, estavam construídas naquela narrativa de vida de Gianecchini?

Outro fator instigante que motivou este estudo foi a declaração de Guilherme Fiúza, o jornalista autor do livro, afirmando que a obra fora encomendada a ele, num "prazo jornalístico", e fora escrita em quatro meses apenas. Quais seriam os motivos de publicar a história de vida do ator, num prazo relativamente restrito para uma pesquisa biográfica, exatamente quando Gianecchini recuperava-se de uma grave doença? Seria a doença o fator que

[1] Nesta pesquisa, entendemos por galã um ator do sexo masculino, belo e elegante, que desempenha papéis principais de caráter romântico (DICIONÁRIO HOUAISS, 2007, p. 1415).

motivou a elaboração da obra? Como Gianecchini, o personagem principal do livro, foi construído nessa biografia?

Todos esses questionamentos nos levaram à proposição desta pesquisa, que, adotando uma perspectiva discursiva, propõe-se a analisar como o biografado tem sua imagem construída ao longo dessa narrativa. Interessa-nos delinear o perfil construído, relacionando-o a esse *boom* biográfico e à valorização das celebridades na sociedade atual.

Esta pesquisa apresenta uma análise da biografia de Gianecchini, intitulada *Giane – Vida, arte e luta*, de autoria do jornalista Guilherme Fiúza, publicada em 2012, a partir de dois aspectos que se inter-relacionam: a construção da trajetória do biografado como um herói, um herói dos tempos modernos, um herói que caracterizamos como “herói-celebridade”; e os modos de espetacularização da sua vida. Ao apresentar o ator como um vencedor na vida pessoal e profissional e na luta contra a doença, o biógrafo constrói uma trajetória de sucesso e faz com que Gianecchini se pareça com um herói ficcional. Trata-se, portanto, de uma vida privada que é ficcionalizada e espetacularizada.

No que se refere ao estudo da figura das celebridades, utilizamos as postulações de Micael Herschmann & Carlos Alberto M. Pereira (2003), que apresentam as tipologias de celebridades. Esses autores defendem que a construção de uma narrativa de sucesso, seja de um herói, como os que se destacam nos esportes, ou de uma celebridade, depende de processos publicitários. Não menos significativas foram as afirmações de Sérgio Vilas Boas (2008) de que boa parte das biografias deste nosso tempo parecem épicos velados. A partir dessas formulações, propusemos o termo herói-celebridade: uma celebridade que possui características de heróis, mas que, na realidade, é o resultado de uma escrita que pode ser associada a uma estratégia midiática que espetaculariza a imagem dessa personalidade.

Baseamo-nos, ainda, nas postulações de Paula Sibilia (2008) sobre espetacularização, a partir das quais analisamos as construções linguístico-discursivas empregadas para nomear o personagem e os títulos dos capítulos. Essa análise permitiu-nos identificar os mecanismos de espetacularização

presentes nesses processos de nomeação, os quais permitem construir realidades que parecem ficções.

Adotamos uma perspectiva discursiva, mais especificamente aquela proposta por Patrick Charaudeau (2009), que concebe a linguagem como um fenômeno complexo, uma atividade humana que vai além da materialidade linguística e de sua organização, abarcando fatores de ordem social e comunicacional. Analisamos a biografia a partir do modo de organização discurso descritivo, focalizando os procedimentos linguísticos empregados para nomear o biografado.

Consideramos, também, a centralidade do sujeito na constituição do sentido, visto que, como afirma Hugo Mari (2009), o sujeito é condição para linguagem, não havendo a possibilidade de existirem formas de discurso sem sujeito.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, apresentamos a obra, contextualizando biógrafo e biografado, e evidenciando o fato de se tratar de uma biografia encomendada. Em seguida, discorremos sobre as características da escrita biográfica sob uma perspectiva discursiva. Para encerrar esse capítulo, apresentamos as postulações de Paula Sibilia (2008) sobre a exposição da intimidade e a espetacularização.

No segundo capítulo, analisamos as nomeações relativas a Gianecchini, utilizando como aparato teórico-metodológico a teoria Semiolinguística proposta por Patrick Charaudeau (2009), no intuito de apresentar os efeitos de sentido oriundos desse processo e a presença de espetacularização. Com o mesmo objetivo, também, foram analisados os títulos dos capítulos.

No terceiro capítulo, tratamos das noções de celebridade propostas por Chris Rojek (2008) e por Micael Herschmann & Carlos Alberto Pereira (2003). Ainda nesse capítulo, apresentamos as proposições a respeito do herói. Estabelecemos uma relação entre a jornada do herói mitológico, tal como postulado por Joseph Campbell (1993), e a história de vida de Gianecchini. Também, relacionamos características de alguns heróis postulados por Martin Feijó (1984) e do biografado em questão. Essas análises ajudaram a mostrar como a história de vida desse ator foi ficcionalizada e espetacularizada.

Finalmente, a análise, em seus diversos aspectos, permitiu vislumbrar como o personagem foi construído com características de um herói. Esse procedimento apontou para a construção de uma factualidade utilizando recursos ficcionais. Foram esses elementos de ficcionalização que, aliados à exposição da intimidade, nos fizeram entender que se trata de uma vida que foi espetacularizada. Por ser o biografado uma celebridade, nomeamos esse personagem como um herói-celebridade.

CAPÍTULO 1: A OBRA BIOGRÁFICA

1.1 A biografia: *Giane – Vida, arte e luta*

O livro *Giane – Vida, arte e luta*, escrito pelo jornalista Guilherme Fiúza, que foi publicado em dezembro de 2012 e conta a trajetória do ator Reynaldo Gianecchini, veio a público num momento em que o biografado se recuperava de um câncer raro que fora diagnosticado em 2010. A obra lançada pela editora Sextante traz na orelha do livro uma breve apresentação sobre biógrafo e biografado. Há um capítulo inicial, intitulado “Nota do autor”, no qual Guilherme Fiúza esclarece sobre a origem do livro. Depois, a obra é dividida em 34 capítulos.

A foto do ator na capa do livro, com aspecto facial sério, nas cores preto e branco, como se estivesse surgindo do fundo preto, cabelo grisalho, fitando diretamente o leitor, como que “encarando-o de frente”, parece explorar uma faceta pouco conhecida do biografado, que é geralmente mostrado como um galã, sempre feliz e sorridente.

Na orelha do livro, há uma apresentação da obra, provavelmente escrita pela editora, a qual classifica a biografia como um romance-verdade, reproduzida no excerto a seguir:

> **E_1**
>
> A vida desse **sobrevivente**, ou desse **predestinado** – ou desse **personagem que talvez não caiba em classificações**, daria uma novela fantástica. E também um romance. Este já está em suas mãos: *Giane – Vida, arte e luta* é o novo **romance-verdade** de Guilherme Fiúza, que você, como nas melhores novelas, não vai conseguir largar (FIÚZA, 2012, grifos nossos).

Sobre romance-verdade, Sibilia (2008) afirma que esse gênero é uma vertente dentro do universo de não-ficção autobiográfica e intimista que tem se destacado na atualidade. A autora explica que tanto as biografias mais tradicionais quanto as que narram a vida de jovens celebridades desfrutam de grande sucesso de venda na contemporaneidade, com destaque para um maior

sucesso da segunda categoria. Esse fenômeno de venda das biografias de celebridades é entendido por ela como sendo novas versões da literatura-testemunho, que teve seu auge entre as décadas de 1960 e 1970 e possuía um tom confessional, realista e de documentário. A diferença fundamental seria que, enquanto a literatura-testemunho se volta para personagens anônimos, para os tipos sociais, com caráter mais politizado e menos intimista, as biografias de celebridades abarcam futilidades e fofocas, são mais intimistas e direcionadas para a venda.

Segundo a autora, o romance-verdade pode ser definido como “livros de não-ficção escritos por jornalistas profissionais, [...] dedicados a esmiuçar algum assunto ligado às próprias vidas privadas, explorando esse estilo testemunhal e confessional que está na moda” (SIBILIA, 2008, p. 208). Nessa escrita, é comum a exploração de casos concretos, pequenos, íntimos e reais.

No caso da obra em análise, procede a classificação de romance-verdade: além de ser escrita por um jornalista profissional, trata-se de um relato da vida de alguém, a vida de Gianecchini. Esse relato tem um tom confessional, com ênfase em fatos íntimos da vida do ator relativos à família, à vida afetiva e profissional, e, principalmente, sobre a doença.

Sobre falar da doença abertamente, Rojek (2008) afirma que a confissão pública é o meio pelo qual a celebridade renegocia um rosto público. No tocante à enfermidade de celebridades, o autor afirma que no passado era comum ocultar do público a doença de alguma celebridade, particularmente as graves, que colocavam a vida em risco, algo que ficava silenciado até mesmo depois da morte.

Atualmente, porém, a apresentação da doença ao público tornou-se um tipo de confissão muito relevante. Para Rojek (2008), quando a celebridade apresenta franqueza sobre sua doença, tem-se a impressão de que seu relacionamento com o público não é de fachada, como se o eu verdadeiro, aquele rosto não-público da celebridade, fosse recuperado. Estabelece-se um novo tipo de relação com o público, o que, na nossa concepção, poderia causar um efeito de maior proximidade entre o público e a celebridade.

O biografado, ator e modelo brasileiro, nasceu em 12 de novembro de 1972, na cidade de Birigui, interior de São Paulo. Seu nome de batismo, herdado do pai, é Reynaldo Cisotto Gianecchini Júnior. Iniciou sua carreira como ator no teatro, na peça “Cacilda”, dirigida por José Celso Martinez. Porém, seu sucesso nacional ocorreu após interpretar o protagonista Eduardo (Edu), um jovem médico, na telenovela da Rede Globo de Televisão “Laços de Família”, em 2000. Após essa estreia na TV, atuou em filmes e em outras novelas na mesma emissora.

Na orelha do livro, há outras referências ao biografado e à sua vida:

> **E_2**
> Gianechini estreou na TV tendo que segurar a audiência da principal atração da emissora. **Foi criticado, fuzilado, amado idolatrado** – tudo ao mesmo tempo. [...] Venceu na vida. E aí apareceu a morte – tentando vencê-lo de surpresa. [...] **A tragédia, com ele, também tinha que ser diferente** (FIÚZA, 2012, grifos nossos).

Conforme apresentado em E_2, o ator teria sido *criticado, fuzilado, amado, idolatrado* na sua carreira e, após *vencer na vida*, teve que enfrentar a morte, o que tornou sua história uma *tragédia diferente*. Em E_1, a vida do biografado é comparada a uma novela *carregada de emoção*, na qual *não foi fácil alcançar um final feliz*. Acrescenta-se, ainda, a atribuição de certas singularidades a Gianecchini: *sobrevivente, predestinado e personagem acima de classificações*. O ator seria dono de uma história inusitada – *novela fantástica e/ou romance*. Enfim, o biografado é apresentado com características e uma história de vida distintas.

Outra menção ao biografado como possuidor de características originais aparece na “Nota do ator”. Segundo Fiúza (2012), inicialmente, a biografia não seria escrita por ele. Porém, sua opinião mudou quando encontrou pessoalmente com o biografado:

> **E_3**
>
> No que conheci Gianecchini pessoalmente, deixei no ato de ser só o intermediário. Muito além do estrelato e da luta pela vida, ali estava **uma pessoa rara, passageiro de uma trajetória surpreendente** que quase ninguém conhecia (nem o Hélio):

> Giane vivera em menos de 40 anos o que a maioria não vive em mais de 80 (p. 8, grifo nosso).

Acrescentam-se, ainda, as afirmações do biógrafo sobre a capacidade de resistência de Gianecchini durante a etapa de coletas de dados:

> **E_4**
>
> Nessa maratona, vários dos meus entrevistados resistiram a horas seguidas de gravação. E aí o recorde ficou com Gianecchini: eu nunca tinha visto, em 25 anos de carreira, alguém capaz de dar entrevista por sete horas sem parar. Por mais que seja a resistência física, ali pela quarta hora a cabeça começa a falhar e o trabalho desanda.
>
> Não com Giane. Mas agora já sei por que: **tudo com ele é diferente**. Duvida? Então veja com os seus próprios olhos (FIÚZA, 2012, p. 9, grifo nosso).

Estes excertos, E_3 e E_4, indicam uma similaridade com as informações de E_1 e E_2. Gianecchini é apresentado como *raro*, possuidor de uma resistência física singular e de uma história *surpreendente* que faz com que tudo com ele seja diferente. Tal apresentação remete às observações de Vilas Boas (2008) a respeito das escritas biográficas.

Segundo Vilas Boas (2008), nas biografias contemporâneas há a presença de dois processos: fatalismo e extraordinariedade. No primeiro caso, algumas qualidades do biografado são realçadas, geralmente inatas, como se ele estivesse fadado a vencer ou a fazer sucesso, ainda que houvesse circunstâncias desfavoráveis. Em E_1, quando Gianecchini é nomeado como *predestinado*, há fatalismo, visto que se trata de alguém que tem uma história traçada de antemão.

A extraordinariedade ocorre quando o biografado é construído como um anormal, gênio ou Deus, possuindo todas as qualidades para vencer. Ao ser nomeado como *uma pessoa rara* (E_3), *sobrevivente* (E_1), *que venceu na vida após ser criticado, fuzilado, amado, idolatrado* (E_2), tem-se a visão de Gianecchini como alguém que, apesar adversidades, é capaz de vencer. Ou seja, temos uma pessoa extraordinária.

Após o lançamento da biografia, em participação no programa “Altas Horas”, da Rede Globo de Televisão, Gianecchini foi entrevistado pelo apresentador Serginho Groisman[2]. O ator afirmou que não tinha a intenção de publicar sua biografia nem a pretensão de contar sua história. Porém, com o tratamento contra a doença, com tudo o que havia passado, surgiram vários convites, os quais ele não aceitou. O ator ainda acrescenta que só concordou com a proposta de Guilherme Fiúza porque admirava o trabalho do jornalista, e que ficou orgulhoso com o resultado, pois não foi “pintado” como um herói, mas com todas as dificuldades, inseguranças, as “viradas” e obstáculos da vida.

A declaração do ator de que não foi “pintado” como um herói parece contradizer as afirmações feitas pela editora e pelo biógrafo no início da obra. Como citado nos excertos E_1, E_3 e E_4, já de início, Gianecchini é colocado como uma pessoa distinta: *um predestinado*, *um personagem que não cabe em classificações*, *uma pessoa rara*, *passageiro de uma história surpreendente*, *tudo com ele é diferente*. A partir dessas afirmações, entendemos que, ainda que o biografado não seja “pintado” como um herói inicialmente, percebemos que o personagem que será construído ao longo da narrativa será uma figura incomum.

Pelas afirmações do ator, percebemos, também, que ele recebeu várias propostas para publicar sua história de vida, sendo a doença e a posterior cura os fatores motivadores dos convites. É uma biografia que tem em sua gênese o fator doença e, como indica o título, a “luta” pela vida. O intrigante seria que, diferentemente de biografias que têm a morte como o fato que motiva a escrita, neste caso, o pretexto de escrita seria a luta e vitória contra ela. Nesse sentido, acreditamos que a vida que é contada a partir desse mote foi expressivamente ressignificada, pois se trata de uma trajetória de superação diante da possibilidade de finitude iminente, o que, certamente, conferiu outras conotações à biografia e ao biografado.

Guilherme Fiúza, autor da biografia de Gianecchini, é formado em jornalismo e trabalha como colunista da revista *Época* e articulista do jornal *O*

---

[2] Entrevista concedida ao programa “Altas Horas”, da Rede Globo de Televisão, no dia 2 de março 2013. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/altas-horas/v/reynaldo-gianecchini-conta-que-nao-queria-lancar-uma-biografia/2438076/>. Acesso em: 30 out. 2014.

Globo. Além de possuir prática na escrita jornalística, tem experiência como escritor de obras literárias. Escreveu a biografia *Meu nome não é Johnny,* que se tornou conhecida após ser adaptada para o cinema, e também por narrar a história de um jovem de classe média alta do Rio de Janeiro que se envolveu com o tráfico de drogas nos anos de 1990. Outra obra de cunho biográfico de sua autoria é *Bussunda – A vida do casseta*, que retrata a história do ator e humorista Bussunda ao mesmo tempo em que conta um pouco da trajetória dos protagonistas do programa televisivo *Casseta e Planeta*. É autor também dos livros *3.000 dias no bunker*, *Amazônia 20º andar* e coautor da minissérie *O brado retumbante*. Trata-se, portanto, de um escritor com experiência em dois estilos, o jornalístico e o literário, os quais, certamente, podem ser observados no modo como a história é narrada.

Como afirma Vilas Boas (2008, p. 154), a escrita biográfica também transporta a carga de seu autor, suas impressões pessoais, sua formação. Segundo ele, pelo fato do jornalismo buscar objetividade e verdade dos fatos, entre os jornalistas-biógrafos parece haver uma ideia de que a verdade pode ser atingida. Porém, é preciso estar atento que a escrita biográfica é um produto de narração, não uma pessoa real e fatos objetivos. Nesse sentido, quando Fiúza (2012) afirma que tudo com o biografado é diferente, convidando o leitor que "veja com os seus próprios olhos", como se o texto fosse a prova objetiva do que afirma, ou, ainda, quando a narrativa é nomeada como *romance-verdade*, é preciso estar atento de que não estará ali a verdade da vida de Gianecchini, mas a vida desse ator contada de uma maneira específica. Ou seja, trata-se de uma história de vida narrada pela perspectiva de um jornalista.

Pelo fato de o biógrafo ser um jornalista com experiência profissional na área, pois é colunista da revista *Época* e articulista do jornal *O Globo*, a obra em análise poderia, ainda, ser inserida no âmbito das biografias jornalísticas. Dentro desse universo, Vilas Boas (2002) destaca os livros-reportagens que, diferentemente das narrativas agilizadas por periodicidades de difusão curtas, consistem numa prática ao mesmo tempo jornalística e literária.

No caso, pelo fato da obra em análise ser escrita por um jornalista e receber da editora a classificação de *romance-verdade*, há indícios que lembram

algumas características do gênero livro-reportagem. O nome *romance-verdade* tem no seu primeiro termo a palavra *romance*, a qual faz referência à prática literária, à qual pertence a escrita biográfica. Já a palavra *verdade* pode se referir a um elemento jornalístico, o compromisso com a clareza e com os fatos, ou seja, com a busca pela verdade. Essa característica jornalística está presente, por exemplo, no primeiro capítulo da biografia, o qual assemelha-se ao *lead* de uma notícia, funcionando como um guia ao contar previamente algumas informações sobre o tema principal da biografia: a doença de Gianecchini.

Nesse capítulo inicial, intitulado “Que não é o que não pode ser que não...”, informações básicas sobre a descoberta da doença são relatadas: onde estava Gianecchini quando se sentiu mal pela primeira vez, com quem estava, o que estava fazendo, como foram os primeiros sintomas, o processo dos exames e o modo como foi informado a respeito do diagnóstico final. Tal maneira de escrever deixa evidente que, por ser jornalista, Guilherme Fiúza, certamente, utilizou princípios e recursos jornalísticos para realizar sua biografia, elaborando, inicialmente, uma espécie de capitulo-*lead*, que, além de oferecer informações básicas sobre o tema principal – a doença do ator –, busca prender o interesse do leitor em querer saber o depois, ou seja, o processo de tratamento e o desfecho da história.

Ao falar sobre a narrativa de vida do ator, Fiúza (2012) afirma que, diferentemente das demais biografias que escrevera, a de Gianecchini não foi planejada: a oportunidade surgiu quando ele se ofereceu para estabelecer contato entre a editora e o biografado e, no meio de alguns mal-entendidos, acabou por ser solicitado para realizar tal tarefa num prazo de quatro meses. Segundo ele, trata-se de umas de suas “empreitadas biográficas com prazos ‘jornalísticos’, isto é, [...] escrever um livro inteiro com a corda no pescoço desde o primeiro dia” (p. 7).

Percebemos que o período de pesquisa até a publicação da obra – quatro meses – foi relativamente restrito se comparado a determinadas pesquisas biográficas, que podem durar anos. Essa “urgência” em publicar a biografia remete a gêneros do domínio jornalístico, que divulgam os fatos de maneira rápida, não perdendo o valor da atualidade deles. Nesse sentido, inferimos que

a escolha de Guilherme Fiúza como biógrafo atendia à necessidade da editora, visto que sua formação como jornalista colaboraria para a brevidade do processo, favorecendo, assim, a publicação quase imediata da “história do momento”. Acrescentamos, ainda, que, num mundo cada vez mais veloz e fragmentado, há o temor de se perderem os detalhes da informação, ou mesmo de os fatos irem caindo no esquecimento por parte do público. Tais fatores, certamente, foram significantes pela editora, o que, também, justifica a brevidade do processo.

1.2 A escrita biográfica

Philippe Lejeune (2008) postula que autobiografias e biografias são textos referenciais, visto que fornecem informações a respeito de uma realidade externa ao texto, as quais podem ser submetidas a uma prova de verificação. Para esse autor, o objetivo dessa escrita “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real” (p. 36). Trata-se de uma escrita que comporta o que o autor denomina de pacto referencial.

Segundo o autor, a autobiografia pressupõe que haja a identidade de nome entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala. Mesmo que as formas autobiográficas sejam heterogêneas, a assinatura é algo fundamental. Nesse sentido, Lejeune (2008) propôs a noção de pacto autobiográfico, que é um contrato de leitura estabelecido entre autor e leitor. Na autobiografia, consiste na identificação de uma relação de identidade entre autor, narrador e personagem, a qual é feita por meio da utilização do nome próprio. É “a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (p. 26).

No caso da biografia, esse pacto advém de outro dado, da relação entre autor e narrador e entre modelo (o extratextual, a pessoa no mundo) e personagem. Lejeune (2008) afirma que “o autor e o narrador estão por vezes ligados por uma relação de identidade” (p. 38). Tal relação pode ser implícita e

indeterminada ou estar explicitada. Há casos, também, em que não é estabelecida uma relação de identidade entre autor e narrador. Na biografia analisada, é instituída essa relação de identidade entre autor e narrador. O nome de Guilherme Fiúza figura na capa do livro levando o leitor ao entendimento de que ele é o responsável pela enunciação. Essa relação, também, é confirmada pelo próprio autor no capítulo de abertura intitulado “Nota do autor”. Ele esclarece a origem da biografia, o contato com Gianecchini e o processo da escrita, ou seja, assume-se como o autor e como aquele que conta a história:

> **E5**
> Avisei logo ao Hélio Sussekind que o contato com o ator estava feito. Ele agradeceu, mas disse que minha missão não estava completa: faltava escrever o livro.
> [...]
> No que conheci Gianecchini pessoalmente, deixei no ato de ser só o intermediário.
> [...]
> Só havia um problema: pelo cronograma no novo projeto, em vez de um ano, eu teria quatro meses para entregar o livro (FIÚZA, 2012, p. 8).

Ainda de acordo com Lejeune (2008), na biografia, “a relação do personagem (no texto) com o modelo (referente extratextual) é, certamente, em primeiro lugar, uma relação de identidade, porém, trata-se de uma relação de semelhança” (p. 39). Diferentemente do sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado é um dado do enunciado, por isso deve ser confirmado pela semelhança. É essa semelhança que vai fundamentar a relação de identidade entre personagem e modelo.

Para Lejeune (2008), o nome que figura na capa do livro é um elemento importante, pois vai estabelecer um pacto com o leitor. É esse nome que irá mostrar como a obra deverá ser lida. É ele também que irá despertar a curiosidade do leitor para com essa vida que irá ser contada. No caso da obra em análise, o nome *Giane* presente na capa do livro – *Giane – Vida, arte e luta* – remete ao modelo, ou seja, a Gianecchini. Esse nome, também, remete ao personagem, pois deixa em evidência quem terá a vida contada ao longo da biografia. É essa relação constituída pelo nome, que ao mesmo tempo remete ao extratextual (extraverbal) e ao textual, que estabelece o pacto de leitura dessa obra biográfica. Há, ainda, a imagem do próprio ator na capa do livro (Imagem

2), que reforça esse pacto de leitura, visto que é uma imagem difundida pela mídia e, por isso, de amplo conhecimento do leitor. Talvez, antes mesmo do nome, a imagem já estabeleça, por si só, um pacto inicial de leitura.

Arfuch (2010) retoma as proposições de Lejeune e propõe a noção de espaço biográfico. Segundo ela, Lejeune concebe o espaço biográfico como um reservatório de formas diversas de se narrar a vida, uma vontade acumulativa de exemplos, que é incapaz de servir como um viés interpretativo para o panorama atual. É a partir dessa percepção, e com o objetivo de dar conta da multiplicidade de gêneros tão semelhantes e tão diferentes, delimitando um espaço, que a pesquisadora desenvolve sua ideia de espaço biográfico.

Para Arfuch (2010), o espaço biográfico deve ser entendido como um lugar onde gêneros, formas e expectativas diversas se confluem sem hierarquia, numa relação de presença e ausência, com proximidades diversas. Nesse sentido, esses gêneros devem ser estudados do ponto de vista relacional, pela interatividade temática e pragmática que possuem, e pela empregabilidade dos mesmos nas diferentes esferas da comunicação e da ação.

Arfuch (2010), ao discorrer sobre as narrativas presentes nesse espaço, afirma que todas, ainda que dissimilares, têm em comum o cronotopo da vida e respectiva autenticidade, a busca da plenitude da presença, da comprovação de uma existência, de uma singularidade do *eu*. Acrescentamos, ainda, uma obsessão de certificação, de testemunho, com a vertigem do “ao vivo”, do “tempo real”, do “efeito de vida real”.

Partindo dessa concepção de que as narrativas do espaço biográfico buscam essa simultaneidade, apresentando em tempo real as histórias de vida e seus atores, podemos considerar que a biografia em análise apresenta vestígios desse anseio pelo “ao vivo”. Ainda que essa história tenha sido escrita no formato livro, o curto tempo de produção dessa obra – quatro meses – revela certa urgência na divulgação dos relatos vivenciais. Tal prática, além de sinalizar o relevo das narrativas de si no cenário atual, indica os contornos diversos que essas escritas adquiriam na contemporaneidade, como os avanços midiáticos que corroboraram para a presentificação das experiências, sendo que o

passado, cada vez mais, torna-se baliza para a vivência do momento presente, que se apresenta carente de referencialidade.

De acordo com Arfuch (2010), a lógica informativa do “isso aconteceu”, que impera na mídia atualmente, além de ser aplicável a vários registros, fez da vida e da experiência um núcleo essencial de tematização. Benjamin (1994), ao postular que a arte de narrar estava em vias de extinção, já sinalizava mudanças ocorridas com a propagação da informação. Segundo ele, a informação provocou uma crise na arte de narrar e no romance, visto que passou a exercer uma influência maior. Os acontecimentos mais próximos passaram a ganhar destaque e a despertar interesse nos indivíduos em detrimento dos saberes da tradição que vinham de longe por meio da narrativa.

Benjamin (1994) também afirma que, além de ser plausível, a informação aspira a uma verificação imediata. É essa imediaticidade de conferir o que aconteceu que, na nossa concepção, permeia nosso objeto de análise. Sendo um texto que tem a vida como tema, há nessa narrativa certa urgência em se divulgarem fatos que se destacaram na vivência desse personagem, com nuanças do “ao vivo” e do “tempo real” dos quais fala Arfuch (2010).

A obra foi lançada em dezembro de 2012, logo após Gianecchini curar-se de um câncer no sistema linfático, que fora diagnosticado em meados de 2011. Essa pressa em divulgar o que o editor da editora Sextante, Hélio Sussekind, chamou de a “grande história do momento” deixa transparecer essa lógica informacional que Arfuch (2010) aborda. Evidencia, também, o destaque dos textos informacionais em relação à narrativa e ao romance. Porém, não deixa de explicitar a necessidade de uma romance, de uma narrativa para, de fato, contar/divulgar esta história.

Para além dessa lógica informacional, podemos inferir que, diante de um tempo e espaço cada vez mais comprimidos, de experiências efêmeras e sensação de fragmentação, a vida se tornou mais acelerada. Tal fato leva a uma sensação coletiva de desorientação. Nessa perspectiva, as narrativas biográficas seriam marcos temporais para os indivíduos num mundo no qual não se quer perder qualquer detalhe da informação. Daí, a necessidade de divulgar mais e mais rapidamente essa narrativa de vida.

Como afirma Benjamin (1994), a informação aspira a uma verificação imediata, ou seja, deve ser divulgada quase instantaneamente após a ocorrência do fato. Ver a biografia por esse prisma é percebê-la como portadora de um relato informativo, o que, na nossa concepção, explora uma faceta do público leitor que está ligada ao voyeurismo e bisbilhotice da vida alheia. Trata-se de uma história que é lida, também, enquanto entretenimento, movida pela curiosidade do público em saber a respeito da vida de uma celebridade amplamente conhecida. Ciente desse interesse do público pelas pessoas famosas, certamente, a editora o explorou de maneira mercadológica com a publicação da biografia. Tal prática da editora Sextante mostra que as histórias de vida, além de despontarem como um tema relevante na atualidade nos mais diversos âmbitos, tornaram-se, também, um espetáculo na sociedade atual, com a exposição da vida e da intimidade na mídia.

Sobre a relação entre a escrita biográfica e a informação, Vilas Boas (2008) afirma que, ao analisar diversas biografias brasileiras, percebeu que há inúmeras que são meramente informativas e/ou relatorias. Envoltos num certo empirismo, o biógrafo rejeita uma certa transparência na tentativa de evidenciar que sua escrita é nada mais que a realização de um trabalho. Nesse sentido, como afirma Vilas Boas (2008), às vezes, quando o biografado tem uma representação e uma autorrepresentação pública muito marcadas, o biógrafo procura escapar delas no processo de escrita, o que nem sempre consegue.

Na obra em análise, mesmo que a capa apresente uma imagem que não seja condizente com o Gianecchini galã de televisão, percebemos certa transparência do biógrafo em relação ao modo de ver o biografado. No excerto a seguir, referente à apresentação do personagem no primeiro capítulo, é utilizada uma técnica descritiva, como se o biógrafo buscasse construir uma cena, demonstrando, assim, o modo como ele vê o biografado:

> **E_6**
> **O paciente que provocava o alvoroço entre as enfermeiras estava ótimo**. Caminhava sozinho, cumprimentando a todos **com um dos sorrisos mais famosos do Brasil**.
> **Em passos firmes, corpo atlético** precariamente coberto pela roupa hospitalar, o ator Reynaldo Gianecchini se deslocava em direção ao elevador com amplo apoio da equipe de enfermagem. [...]

> As enfermeiras ficavam um pouco mais nervosas quando o ator, diante e tanta solicitude, olhava nos olhos de uma delas e soltava um **'obrigado' com seu timbre grave de veludo**. [...]
> No final do atendimento, a dedicada enfermeira levou de presente mais um **sorriso fulminante do astro** (FIÚZA, 2012, p. 10-11, grifos nossos).

Em E_6, na cena que é descrita, constrói-se uma imagem do biografado como alguém que *causara alvoroço* no público feminino, que possuía *corpo atlético*, *voz de veludo*, um *astro* que tinha *o sorriso mais famoso do Brasil*. Trata-se de uma descrição que condiz com a representação corrente: a de Gianecchini galã. Tal procedimento aponta para uma maneira transparente de o biógrafo referir-se ao biografado, visto que não há uma apresentação que visa à objetividade apenas, deixando transparecer uma percepção do autor que seria condizente à do senso comum. Tal modo de narrar remete ao Jornalismo Literário, uma prática de escrita em que, segundo Vilas Boas (2008), a voz íntima e espontânea do autor tinha importância fundamental, visto que funciona como uma extensão dos olhos do leitor.

Ainda de acordo com Vilas Boas (2008), a biografia é o biografado segundo o biógrafo, afirmação que adotamos na nossa perspectiva de análise. No processo de escrita, o biógrafo confere sentido a uma história de vida e cria significados a respeito do personagem e de sua trajetória, os quais serão partilhados pelos leitores. Sendo um sujeito de dimensão produtiva, responsável pelo discurso do texto biográfico, o biógrafo se apropria de formas da língua e dá sentido a elas, e cria outros sujeitos aos quais dá voz em seu texto. Assim, entendemos que o Gianecchini da obra de Guilherme Fiúza é resultado da criação do biógrafo, pois, como nos afirma Mari (2009, p. 52), é pela linguagem que esse sujeito dotado de uma dimensão produtiva é capaz de criar discursivamente uma realidade.

Ao falar da relação entre biógrafo e biografado, Vilas Boas (2008) enfatiza como essa relação não é passiva. Há uma interpretação da história do biografado por parte daquele que escreve, que se configura como um fazer, uma expressão, um olhar interpretativo do biógrafo sobre essa história de vida. Nesse sentido, na biografia não temos o sujeito e sua vida, mas o que seria essa vida e esse sujeito na perspectiva do biógrafo. O biografado tem sua vida (re)contada

por um outro sujeito, ou seja, constitui-se como um outro a partir da leitura que o biógrafo faz da sua trajetória. Nessa perspectiva, a subjetividade do biografado passa a ser configurada pelo discurso que é construído sobre ele.

Para Vilas Boas (2008), os biógrafos que conhecem em vida seus biografados assimilam uma representação destes, obtendo percepções direta do *self* nas quais pode se apoiar. Essas representações, certamente, afetam a maneira como o biógrafo narra uma história, podendo resultar em efeitos de sentidos diversos. Por isso, é relevante precisar que, de acordo com o biógrafo, sua decisão em escrever a biografia de Gianecchini só aconteceu durante o primeiro encontro que teve com o ator:

> **E_7**
> No que conheci Gianecchini pessoalmente, deixei no ato de ser só o intermediário. Muito além do estrelato e da luta pela vida, ali **estava uma pessoa rara, passageiro de uma trajetória surpreendente que [...] vivera em menos de 40 anos o que a maioria não vive em mais de 80** (FIÚZA, 2012, p. 8, grifo nosso).

Assim, conjecturamos que a percepção do biógrafo a respeito do biografado em E_7, vendo-o como uma pessoa *rara* de *trajetória surpreendente*, pode ter resultado num processo de valoração da história de vida de Gianecchini, colocando o biografado como uma personalidade que ficaria entre o heroico e o cotidiano. Respaldados em Arfuch (2010), acreditamos que haveria na biografia um *valor heroico*[3], possível de ser vislumbrado no valor dado à aventura, ou seja, à trajetória do biografado. Esse valor, talvez, crie no plano da recepção laços identificatórios a partir de uma possível cumplicidade com o biografado e sua vida. Na nossa concepção, esse *valor heroico* está perceptível na construção do personagem como um herói, conforme apresentado no capítulo terceiro.

Ainda sobre as contribuições de Vilas Boas (2008) sobre o fazer biográfico, temos a afirmação desse autor de que, na escrita biográfica atual, há algo que ele denomina como uma superficialidade do biógrafo ao tratar a experiência humana e a escrita biográfica. Segundo ele, percebemos nessa

---

[3] Para Arfuch (2010), o valor heroico é o que alimenta desejos de glórias, de posteridade. Trata-se de um tipo de *valor biográfico*, termo cunhado por Bakhtin para designar a forma de compreender, ver e expressar a vida do outro ou a própria vida.

escrita algumas limitações filosóficas, dentre as quais destacamos, para critérios de análise, o fatalismo e a extraordinariedade.

O fatalismo, na concepção do autor, é uma doutrina segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino. “Tudo acontece porque tem de acontecer, sem que nada possa modificar o rumo dos acontecimentos” (VILAS BOAS, 2008, p .85). Trata-se de uma visão determinista, na qual há uma jornada humana inalterável: sabe-se o advir; os acontecimentos da vida são apenas um modo de chegar a uma glória já preestabelecida.

Vilas Boas (2008) questiona se alguns biógrafos não estariam “movidos pelo desejo (oculto) de atender a uma possível demanda de leitores ávidos por explicitações de como a natureza imprimiu o êxito no DNA desses sujeitos” (p. 94). No caso das biografias de pessoas famosas, muito comuns na atualidade, o fatalismo se apresenta diretamente relacionado à faceta carreira/obra do biografado, bastando aos biógrafos dizerem: meu personagem estava fadado a construir uma obra notável; nada nem ninguém poderia impedir seu extraordinário feito. Essa prática, segundo o autor, aprisiona o biógrafo e também os leitores, como se já soubéssemos de antemão o que vai ser narrado. Concordamos com as afirmações de Vilas Boas (2008), pois a biografia em análise, que conta a vida de um ator famoso, apresenta-o como alguém possuidor de um destino pré-fixado, com fatos que já anunciavam uma vida que seria marcada pelo sucesso.

A tendência ao fatalismo revela-se, por exemplo, em episódios da infância que preveem a glória futura do personagem. Características supostamente inatas, também, podem ser realçadas para explicar a trajetória do herói que vence, numa escrita carente de explicações mais consistentes sobre os relatos. Nos excertos a seguir, extraídos da obra em análise, há passagens nas quais o fatalismo está presente:

> **E_8**
>
> A TV lhe trazia o mundo além-Birigui e a sua parceira num segredo: aos 8 anos de idade, ele já sabia que iria embora dali. Ninguém em sua numerosa família deixara o interior, e ele

> também nunca conversara com ninguém sobre isso. Apenas tinha essa certeza íntima e plena (FIÚZA, 2012, p. 18).

E_9

> Às vezes parecia que [Reynaldo Gianecchini] tinha vindo com o livro da vida dentro da cabeça tal a sua capacidade de antever as coisas.
> Certa vez, já adolescente, ouviu uma promessa da mãe. Ela e o pai dele tinham feito um esforço orçamentário para que Cláudia, a mais velha, pudesse participar de uma excursão ao Japão. Heloísa foi conversar com o caçula para garantir-lhe que a vez dele também chegaria. Mas quem a confortou foi o garoto:
> — Não precisa se preocupar com isso, não, mãe. Com a minha profissão eu vou conhecer o mundo todo.
> A profissão em si ainda não estava decidida. Mas esse detalhe não arrancava sua certeza (FIÚZA, 2012, p. 24).

E_{10}

> Reynaldo Gianecchini ainda era um pré-adolescente e já pressentira, embrenhado na fazenda da avó materna, sua direção no mundo. [...]
> Heloísa não se preocupava com o sumiço do menino pelo campo. Já sabia que ele gostava de ter seus momentos solitários. E aprendera a respeitar as coisas que ele avistara sozinho – como o concurso de desenho que ia ganhar, o jogador de basquete que ele não ia ser e o interior que ele ia deixar para trás. Um dia perguntou ao filho se ele não estava muito apressado com as coisas do futuro. O garoto explicou:
> — É que eu já sei o que tem que acontecer, mãe (FIÚZA, 2012, p. 33).

Percebemos em E_8, E_9 e E_{10} que o personagem, desde a infância, já possuía uma certeza de que sua profissão o levaria a conhecer o mundo, que sairia do interior, que teria uma trajetória diferente dos demais membros da família, como se tudo que fosse acontecer já estivesse estabelecido pelo destino, numa trama inalterável na qual se pode vislumbrar antecipadamente o amanhã. Acrescentamos que esses fatos da infância narrados por Fiúza, indiretamente, anunciam a glória futura da carreira do personagem sem muitas explicações por parte do biógrafo. Assim, o leitor é direcionado para uma visão de Gianecchini como um predestinado para o sucesso profissional.

No que se refere à extraordinariedade, na concepção de Vilas Boas (2008), consiste na construção do biografado como “um anormal, gênio, ou

Deus, como se o biógrafo estivesse nos dizendo o seguinte: meu personagem tinha todas as qualidades para vencer, e, vejam só: ele venceu, claro" (p. 121). Nesses casos, afirma o autor, esquecemos que numerosos são os fatores que influem nas realizações de uma vida, e que, para a carreira de um artista florescer e ganhar destaque, outros fatores também corroboram, como o apoio de pessoas próximas, as escolhas e a mentalidade cultural da época, entre outros.

Discorremos na apresentação dos episódios que direcionam o leitor para considerar o biografado como extraordinário, de certa forma, um gênio, como podemos perceber nos excertos a seguir:

> **E_{11}**
> Heloísa conhecia bem a mistura de intuição e **determinação** do filho. E aprendera desde muito cedo a não duvidar dela (FIÚZA, 2012, p. 23, grifo nosso).
>
> **E_{12}**
> Reynaldo Gianecchini não era aplicado. Era **obstinado**. Não havia perigo de os sonhos atropelarem a disciplina. Escolheu a carreira de Direito – porque **gostava de verdade e justiça**, e porque achava que como advogado, falando línguas, atravessaria todas as fronteiras. Acreditava que a advocacia o levaria longe. Ou melhor: para longe (FIÚZA, 2012, p. 92, grifos nossos).
>
> **E_{13}**
> E a inocência de Giane em cena, interpretando praticamente a si mesmo, ajudara Moacyr a enxergar nele algo que jamais vira em outro ator: um **herói-menino**, uma mistura exata de beleza, sinceridade e doçura, como não havia na praça:
> — Nunca vi isso. **Ninguém é como o Giane** (FIÚZA, 2012, p. 53, grifo nosso).
>
> **E_{14}**
> Na entrada para o primeiro *round* do seu combate contra o linfoma, Giane estava **mais do que positivo**. Estava excitado. Ele era assim: **a ameaça virara desafio**. [...]
> De novo, **sua alquimia interna convertia medo em coragem**. (FIÚZA, 2012, p. 67, grifos nossos).

Em E_{11}, E_{12}, E_{13}, E_{14}, algumas qualidades do personagem são ressaltadas, tais como *intuição, determinação, obstinação* e *disciplina*. Ele, ainda, é apresentado como alguém que *gostava de verdade e justiça* e, em decorrência disso, escolheu estudar Direito. No âmbito da atuação como ator, a

inocência que possuía quando atuava fazia com que Gianecchini fosse visto como um *herói-menino*, pois tinha *uma mistura exata de beleza, sinceridade e doçura.* Além disso, tal como destaca Fiúza, as *ameaças viraram desafios* para o biografado, o qual, aliás, possuía uma espécie de *alquimia interna*, que era responsável por transformar *medo em coragem*. Essa maneira de apresentar esse personagem, com características de um sujeito completo, como um ser humano com tantos atributos perfeitos, constrói um sujeito diferente dos demais. Os predicados atribuídos a Gianecchini mostra alguém que, apesar das adversidades, alcança sucesso, vence na vida.

1.3 A premência da exposição da intimidade

Segundo Arfuch (2010), os modelos de vida, estelar e comum, apresentados nos gêneros biográficos atuais presentes na mídia, servem de identificação aos indivíduos. A autora entende a dimensão simbólico-narrativa como uma necessidade de subjetivação e identificação, uma busca de articular, mesmo que temporariamente, uma imagem de reconhecimento. Concordamos com essas afirmações, pois acreditamos que, atualmente, as vidas que são narradas tornaram-se uma referência para outras pessoas. O sujeito pode se identificar com as conquistas, os medos, as derrotas, enfim, com detalhes dessa vida outra que se apresenta. Cria-se a sensação de estabilidade, ainda que ilusória e passageira. Ou seja, a narrativa do *outro* é um contraponto para que o *eu* possa pensar a própria história.

Herschmann & Pereira (2003), ao tratarem da expansão dos gêneros biográficos, também afirmam que as narrativas do *self* vêm se tornando cruciais para a ordenação da vida dos diferentes atores sociais contemporâneos. Segundo eles, é a partir dessas narrativas que os agentes sociais significam a realidade e constroem, provisoriamente, um lugar para si no mundo. Nesse sentido, as narrativas biográficas devem ser entendidas enquanto experiências paradigmáticas do mundo contemporâneo, capazes de proporcionar aos atores sociais um forte sentido de pertencimento e de referencialidade. Num mundo fragmentado e sem referências estáveis, são essas narrativas que apontam para modos de ser e estar no mundo, ou seja, servem de orientação.

Para além disso, conforme explicam Herschmann e Pereira (2003), as trajetórias de vida pública espetacularizadas tornaram-se cruciais para a construção de referências socioculturais, delineando um novo estilo de vida, um novo sentimento de pertencimento no qual os heróis, ídolos e celebridades são referências e modelos. Tal afirmação explicaria, na nossa concepção, o sucesso que as narrativas vivenciais de celebridades desfrutam no mercado editorial na atualidade. Sem as referências estáveis de outrora, como as fornecidas pela igreja e pelo Estado, são as vidas de sucesso, como a de Gianecchini, personagem da biografia analisada, que cumprem o papel de servir ao outro como um contraponto para que a própria vida seja pensada.

Para entender o destaque contemporâneo conferido às celebridades, às narrativas biográficas e à significativa relação entre ambos, é preciso compreender, primeiro, as mudanças socioculturais e subjetivas que atuaram em favor dessa visibilidade.

Entendemos que um fator foi significativo para as mudanças relativas aos modos de ser e estar no mundo: a volta do sujeito no campo da subjetividade. Como afirma Arfuch (2010), com o advento da pós-modernidade e com a flexibilização dos limites do dizível e do mostrável no campo midiático, tendências de subjetivação e autorreferência começaram a surgir no universo cultural. Tal fato explicaria, por exemplo, o surgimento e expansão de gêneros que têm a vida como tema central, visto que são manifestações discursivas a partir das quais as subjetividades se delineiam.

Em nossa concepção, este retorno do sujeito juntamente com mudanças do contexto social explicaria, também, o crescente interesse pelas vidas alheias. Essas vidas, que se encontram narradas em modos e formatos diversos, possuem, tal como afirma Arfuch (2010), um público leitor bem diferenciado. Esses leitores atuais buscam referências, modos de ser e estar no mundo que ajudem a significar a própria vida. Nessa perspectiva, conjecturamos que um leitor que se interesse pela biografia de uma celebridade, como Gianecchini, buscaria uma referência que, talvez, esteja baseada na associação da fama com o sucesso profissional. Isso alimentaria o desejo dos “quinze minutos de fama” ou mesmo de uma possível ascensão social. Acresce o engajamento possível de leitores que também são vítimas de câncer, principalmente aqueles que

passam por longos tratamentos, os quais podem buscar nesse texto um possível alento durante o tratamento da doença.

Para Arfuch (2010), as fronteiras que separam os âmbitos público e privado se diluíram na contemporaneidade, o que resultou no surgimento de uma infinidade de variantes literárias e midiáticas que narram a vida de modos distintos. Entendemos que não apenas surgiram novas formas de contar a vida, mas também ocorreu uma mudança no estatuto de gêneros canônicos. Assim, a obra aqui analisada não poderia ser vista como uma narrativa biográfica clássica, visto que é um discurso que apresenta nuanças de uma época, de um tempo marcado pelo descentramento do sujeito, pela perda de uma referência estável, pelo culto às personalidades e pela exposição da intimidade.

A respeito da exposição da intimidade, Sibilia (2008) aborda essa temática focalizando as narrativas de vida exibidas na internet. Para a autora, há indícios de que a sociedade estaria passando por um momento de transição: do regime que vigorou do século XVIII até meados do século XX, denominado por Michel Foucault como "sociedade disciplinar[4]", para outro, nomeado pelo filósofo Gilles Deleuze, como "sociedades do controle[5]". Um dos resultados desse processo que atinge a sociedade nos âmbitos político, social e econômico, os quais afetam diretamente os sujeitos, seriam mudanças dos modos de ser e estar mundo, as quais engendram determinados tipos de corpos e subjetividades. Compactuamos com as afirmações de Sibilia (2008), porém acreditamos que essas mudanças afetaram não apenas as narrativas de si que povoam o universo virtual, mas todos os gêneros que têm a vida como tema. Isso porque os fatores que levaram à exibição da intimidade estão arraigados na cultura da época atual, portanto, não se manifesta num ou noutro discurso, mas de uma maneira mais ampla e abrangente.

---

[4] Ao estudar os mecanismos de disciplinamento nas sociedades industriais, na rede micropolítica que analisou, Michel Foucault percebeu práticas e discursos que agiam sobre os corpos humanos dos países ocidentais entre os séculos XVIII e XX formando subjetividades hegemônicas da era moderna, dotadas de certas habilidades e aptidões, mas com incapacidades e carências; corpos dóceis e úteis capazes de funcionar de acordo com o projeto histórico do capitalismo moderno (SIBILIA, 2008, p. 17).

[5] A sociedade do controle, segundo Deleuze, pode ser descrita como um regime apoiado nas tecnologias eletrônicas e digitais, com uma organização social fundamentada no estágio atual do capitalismo no qual vigora uma superprodução e consumo exagerado. Esse sistema é articulado pelo marketing, pela publicidade, pela criatividade estimulada e recompensada (SIBILIA, 2008, p. 17).

A subjetividade, na concepção da autora – com a qual concordamos e adotamos na nossa perspectiva de análise –, não é algo estável e fixo em termos de essência, mas passa por modificações em decorrência da cultura intersubjetiva, das relações com os outros e com o mundo. Assim, quando mudanças culturais acontecem, a subjetividade também é afetada.

Para Sibilia (2008), essa reconfiguração da subjetividade pode ser estudada em três diferentes perspectivas: no nível singular, na dimensão universal e na dimensão particular. O nível singular diz respeito a estudos como os da psicologia, que abordam cada indivíduo em sua singularidade. Os estudos ligados à dimensão universal abarcam as caraterísticas comuns ao gênero humano, como a linguagem. Já a abordagem da subjetividade no âmbito particular focaliza o nível intermediário entre o universal e o singular, ou seja, busca investigar elementos comuns a um grupo de sujeitos.

É por meio do estudo da dimensão particular da subjetividade que, segundo Sibilia (2008), é possível identificar alguns ingredientes dessa "sociedade do controle" postulada por Deleuze (1992 *apud* SIBILIA, 2008), tais como: a captação da criatividade bem-sucedida por empresas, principalmente por alguns *sites*, com a transformação da mesma em mercadoria; a privatização dos espaços públicos e a publicização do privado; e a midiatização da sociedade e seu fascínio pela visibilidade e pelo império das celebridades. Para a autora, esses fenômenos sinalizam uma nova forma de autoconstrução voltada para o olhar alheio, "um tipo de *eu* mais epidérmico e flexível, que se exibe na superfície da pele e das telas" (SIBILIA, 2008, p. 23).

Nesse sentido, sabendo que a linguagem é "o espaço de instituição do sujeito nas suas contingências culturais" (LYSARDO-DIAS, 2014, p. 63), é que afirmamos que a biografia em análise é uma manifestação discursiva que apresenta nuanças da subjetividade da época atual. Ao manifestar-se na e pelo discurso, esse sujeito que enuncia deixa transparecer algumas configurações subjetivas contemporâneas das quais fala Sibilia (2008), a saber: a publicização do privado, o fascínio pela visibilidade e pelas celebridades, enfim, a construção de um *eu* voltado para o olhar do outro.

No que tange à publicização do privado, o biografado tem sua intimidade tornada pública, conforme apresentado nos excertos a seguir, os quais apresentam detalhes da vida privada do biografado e de sua esposa quando estavam se separando:

> **E_{15}**
> Continuaram dividindo a mesma cama, sem a mesma intimidade – suprimida pela decisão de que não eram mais um casal. Como dar boa-noite? Com beijo ou sem beijo? Tocando um no outro? Que partes do corpo podiam ser tocadas? Pareciam questões ridículas para pessoas maduras e abertas como eles, mas a situação na prática era, de fato, desconcertante (FIÚZA, 2012, p. 200).
>
> **E_{16}**
> Após a travessia entre o banheiro e a cozinha, o matrimônio passava à exumação no *closet* – para o recolhimento dos vestígios finais.
> Ali, a clássica cena do desalento virou um ritual raro de carinho e dignidade. Os dois fizeram juntos, peça a peça, a desocupação do hemisfério dele. [...] Riram juntos. Deitaram juntos. Dormiram abraçados.
> Acordaram, choraram juntos diante do elevador. Desejaram-se sorte na vida. E agradeceram a sorte de terem sido um do outro (FIÚZA, 2012, p. 201).

Essa exposição do privado, com a descrição da intimidade da vida do biografado, conforme apresentada em E_{15} e E_{16}, remete às afirmações de Sibilia (2008) de que os gêneros autorreferentes que exibem a intimidade dizem muito a respeito de como o *eu* e a *vida* estão configurados na atualidade. Para além da publicização do privado, percebemos, também, a construção de um *eu* voltado para o olhar do outro. Esse *eu* que, para se configurar, deve, antes, aparecer. Então, ter a própria trajetória contada numa biografia cumpre essa necessidade subjetiva de mostrar-se para o outro como garantia de uma existência. Ou seja, a imagem de Gianecchini, o ator, seria singularizada e mesmo eternizada por meio dessa narrativa.

Para Sibilia (2008), essa exibição de si está entrelaçada a um grau de espetacularização cotidiana. Como mudança subjetiva, muda o *eu* que narra, que protagoniza os relatos; ou seja, mudam narrador, autor e personagem.

> [...] em perfeita sintonia, aliás, com outros fenômenos contemporâneos que se propõem a escancarar a minúcia mais privada de todas as vidas ou de uma vida qualquer: dos *reality*

> *shows* às revistas de celebridades, dos *talk shows* na televisão à proliferação de documentários em primeira pessoa, do sucesso das biografias no mercado editorial e no cinema à crescente importância da imagem cotidiana nos políticos e em outras figuras famosas (SIBILIA, 2008, p. 75).

Nessa perspectiva, a autora afirma que, nessa exposição voluntária na visibilidade das telas globais, busca-se mostrar-se sem temores, tornar-se uma subjetividade visível. Essa espetacularização da vida diária seria um fenômeno novo: desejo de fuga da própria intimidade, vontade de se exibir e falar de si, avidez de bisbilhotar e consumir vidas alheias. Tudo isso ajudado pela mediação das mídias, num contexto que aponta um novo regime de construção do *eu.*

Pensando a obra biográfica em análise por esse prisma, constatamos, então, a junção de desejos diversos: o do público em querer saber da vida do ator, bisbilhotando detalhes das intimidades da vida de Gianecchini. Há, ainda, o desejo dos editores e agenciadores em divulgar a imagem dessa celebridade, ampliando seu alcance na esfera midiática.

No que tange aos espaços midiáticos atuais, Sibilia (2008) afirma que personalidades são criadas, um modo de ser para ser mostrado, uma subjetividade visível, alterdirigida, orientada para e pelo outro. Diferentemente do caráter que está ligado a uma solidez e a valores internos, a personalidade não se vincula à interioridade, mas ao efeito que é capaz de provocar no outro, buscando atingir o aparelho perceptivo alheio. Esse modo de ser tem fortes ligações com o capitalismo que, entre outras práticas, incentiva a autopromoção dos indivíduos, agregando valor à imagem pessoal.

A obra *Giane – Vida, arte e luta* se enquadraria nesse universo, visto que é construída a imagem do biografado voltada para o outro; no caso, para o público. Nesse sentido, o excerto a seguir veicula um modo de ver o biografado que, possivelmente, seria importante para os agentes envolvidos na carreira do ator.

> **E_{17}**
> Não **era o bonzinho, não era a vítima, não era o herói**. Com o Brasil inteiro o celebrando, **nem o chapéu de celebridade vestia**. Em entrevista a Ana Maria Braga (que também vencera o câncer), revelou o prazer de se sentir mais do que nunca, **um**

> **mortal.** Numa homenagem do apresentador Fausto Silva [...] **Giane reinou como um plebeu**. Seu show de gratidão ao vivo **só um homem comum poderia dar** (FIÚZA, 2012, p. 271, grifos nossos).

Num momento de retorno às atividades, momento pós-doença, a divulgação da imagem de Gianecchini como um homem comum, como qualquer outro, um mortal sem a aura de pessoa famosa, cria, possivelmente, um efeito de proximidade com o público. Essa nova imagem produziria, talvez, um efeito de um *eu* mais verdadeiro e autêntico, transparente, conferindo legitimidade junto ao público. Nas palavras de Sibilia (2008), seria um *eu* mais epidérmico.

Num contexto que favorece o parecer, Sibilia (2008) destaca que o narrar a si ou ao outro não é para mostrar que alguém fez algo extraordinário, mas para tornar esse alguém extraordinário, pois só se torna mais real à medida que se aparece na mídia. Assim, para ser famoso, não é preciso realizar algo digno de destaque, basta conquistar visibilidade, espetacularizar-se ou ser espetacularizado por alguém por meio da ficcionalização e exibição da própria intimidade, mostrando o máximo de si e rompendo as barreias entre público e privado.

O excerto a seguir é esclarecedor, pois mostra como o sucesso do biografado perante o público não demandou qualquer feito extraordinário. Até sua primeira aparição numa novela da Rede Globo de Televisão, numa segunda-feira, Gianecchini tinha a vida de um quase anônimo. Porém, após o primeiro capítulo de *Laços de Família* ir ao ar, essa situação mudou:

> **E18**
> Acordou na terça-feira e saiu do quarto de mansinho [...]. Desceu ao restaurante decidido a tomar seu café clandestinamente e depois decidir o que fazer da vida.
> A clandestinidade durou alguns segundos. Foi reconhecido pelo primeiro hóspede com quem cruzou, depois pelo segundo, pelo terceiro e quarto. Não o deixariam mais em paz, sequer deixariam que tomasse seu café.
> [...]
> Os fãs surgidos em menos de 24 horas já não o deixavam andar. Dali para frente, a gravação de Laços de Família no charmoso bairro da Zona Sul do Rio ia precisar de um aparato extra, para conter o assédio a Reynaldo Gianecchini (FIÚZA, 2012, p. 49).

O sucesso instantâneo não está ligado a um ato grandioso. Bastou apenas aparecer na mídia, ou melhor, em uma novela veiculada no horário nobre de uma grande rede de televisão. É sua aparição na mídia que cria uma visão de alguém que seria extraordinário, não suas ações.

Assim, como afirma Sibilia (2008), no cenário biográfico atual, percebemos o aumento de narrativas e imagens que mostram “a vida como ela é”, num misto de espetacularização e busca pelo real. Porém, com a utilização de recursos midiáticos, leva-se a uma ficcionalização da própria vida, diluindo, dessa forma, as fronteiras entre real e ficcional. No caso da biografia analisada, haveria a espetacularização na construção da imagem do biografado na medida em que mostra o Gianecchini celebridade, um *eu* que aparece constantemente na mídia. Mas, também, é mostrada outra faceta: a de homem comum como qualquer outro. A junção dessas duas imagens seria responsável por mostrar o biografado de um modo mais completo, ou seja, sua vida tal como foi.

CAPÍTULO 2: AS NOMEAÇÕES DO BIOGRAFADO

2.1 A Teoria Semiolinguística e o contrato de comunicação

Para a presente pesquisa, adotamos como aporte teórico-metodológico a teoria proposta por Patrick Charaudeau: a Teoria Semiolinguística do discurso. Optamos por essa Teoria, visto que temos a materialidade linguística, que se encontra organizada semântica e formalmente, como ponto de partida para análise. É a partir da análise dessa materialidade e da sua organização que chegaremos aos possíveis interpretativos. Nesse sentido, as proposições de Patrick Charaudeau (2009) a respeito dos modos de organização do discurso, principalmente o modo descritivo, respaldam nossa análise, visto que, pela análise da categoria dos nomes, será possível verificar como o biografado foi construído ao longo da narrativa por meio da nomeação e, principalmente, quais os efeitos de sentido emanam desse processo.

A Teoria Semiolinguística do discurso, doravante TS, compreende a noção de ato de linguagem que, para Charaudeau (2009), não é uma teoria que se resume na tentativa de apreender o ponto de vista do sujeito comunicante ou apenas do sujeito interpretante. Uma análise discursiva que tem como base o ato de linguagem busca “dar conta dos possíveis interpretativos que surge (ou se cristalizam) no ponto de encontro dos dois processos de produção e de interpretação” (CHARAUDEAU, 2009, p. 63).

É nesse sentido que a TS, a partir da noção de ato de linguagem, abarca tanto a questão verbal como também a questão situacional. Trata-se de uma teoria que possibilita um estudo discursivo que considera os interlocutores, a situação de comunicação na qual esses parceiros de troca estão inseridos, a língua, o texto que resulta da escolha de categorias de língua e do modo como essa materialidade linguística está organizada, como também os princípios que são inerentes a essa organização. Ressalta-se que esses mecanismos linguísticos e sua organização estão em função da intencionalidade do locutor dentro de uma situação de comunicação que, por sua vez, também apresenta suas restrições.

Assim, uma análise discursiva que tem essa teoria como referência focaliza a relação entre as formas linguísticas e os sentidos que podem ser

construídos por meios delas, considerando ainda o texto produzido pelo locutor, o qual está inserido em uma dada situação de comunicação e busca, de alguma maneira, atingir seu interlocutor.

Charaudeau (2007) também aborda a noção de contrato de comunicação, que seria um acordo implícito entre os indivíduos a respeito das representações linguageiras das práticas sociais nas quais estão envolvidos. Nesse quadro, o *eu* que comunica (EUc) supõe que seu interlocutor, o sujeito interpretante (TUi), possui uma competência comunicativa equivalente à sua. Assim, como afirma o teórico, o ato de linguagem configura-se como uma proposição que o EU faz ao TU, esperando uma contrapartida, uma espécie de cumplicidade de seu interlocutor no que diz respeito às representações linguageiras.

Para a presente pesquisa, adotamos o conceito do contrato de comunicação midiático. Na nossa perspectiva de análise, esse conceito se faz pertinente devido ao fato de a biografia em questão possuir um caráter informativo no que tange à emergência em noticiar os fatos e, como já explicitado, possuir características da escrita jornalística.

Segundo Charaudeau (2007), há a necessidade presente entre as instâncias midiáticas de ser o primeiro a veicular uma informação, situação motivada pela concorrência, pela corrida à novidade da informação e busca pelo furo[6]. Observando o material de análise por esse prisma, quando do lançamento da biografia, mesmo que a doença de Gianecchini já tivesse sido amplamente divulgada pela mídia, a própria obra passou a agregar um caráter de furo do texto jornalístico. Como numa notícia que é divulgada em primeira mão, seria a primeira vez que alguém escreveu uma narrativa sobre a vida do ator. É essa semelhança entre a obra em análise e os textos jornalísticos que fundamenta a nossa análise com base no contrato de comunicação midiático.

Acresce-se a isso o fato do personagem, um galã jovem e famoso, ter se curado de um câncer raro, uma história que, contada com detalhes na biografia, poderia se tornar a “grande história do momento”. Como uma notícia de jornal, esse acontecimento, além de perder o *status* de novidade com o passar do tempo, poderia, talvez, ser captado pela concorrência, o que explica a demanda da Sextante pela agilidade no processo de produção e publicação da biografia.

---

[6] De acordo com Charaudeau (2007), furo seria “a corrida à novidade da informação” pelo organismo jornalístico (p. 75).

Para Charaudeau (2007, p. 67), todo discurso está envolto em uma situação de comunicação que constitui o quadro de referência ao qual os indivíduos de uma comunidade social devem se reportar quando iniciam uma comunicação. Os indivíduos, ao se comunicarem, levam em consideração os dados da situação de comunicação, devendo reconhecer as condições de realização da troca linguageira nas quais estão inseridos, ou seja, devem estabelecer um contrato de comunicação prévio.

Charaudeau (2007) elenca os elementos do contrato de comunicação, afirmando que este é constituído por dados externos e internos. Os dados externos são compostos “pelas regularidades comportamentais dos indivíduos que aí efetuam trocas e pelas constantes que caracterizam essa troca” (p. 68). Podem ser subdivididos em quatro categorias ou tipos de condição de enunciação da produção linguageira: i) a identidade dos parceiros, “quem fala com quem?”; ii) a finalidade, ligada ao objetivo da troca, ou seja, “estamos aqui para dizer o quê?”; iii) o propósito, que se vincula ao domínio de saber em torno do qual o ato de comunicação foi construído, “do que se trata?”; e iv) o dispositivo, que é a circunstância material da troca, ou seja, o lugar físico dos parceiros e canal de transmissão.

Já no que se refere aos dados internos do ato de comunicação (dados discursivos), estes estão ligados ao comportamento dos parceiros diante das restrições da situação: como falam, que papéis linguageiros assumem e quais formas verbais ou icônicas empregam. São nos dados internos que se encontram três espaços de comportamento linguageiro: i) o espaço de locução, no qual o sujeito toma a palavra, impondo-se como falante ao mesmo tempo em que institui seu interlocutor; ii) o espaço de relação, no qual o sujeito constitui sua identificação e a de seu interlocutor, estabelecendo determinados tipos de relação (de força ou de aliança, de exclusão ou de inclusão, de agressão ou de convivência); e iii) o espaço de tematização, ligado aos domínios do saber, no qual o sujeito escolhe sua posição diante do tema, o modo de intervenção e também o modo de organização discursivo.

É importante a explicação de Charaudeau (2007) de que, diante dessas restrições, o falante possui uma margem de manobra ligada ao seu próprio

projeto de fala. Assim, temos a união das restrições situacionais e discursivas com o espaço de estratégias do sujeito, formando uma espécie de liberdade vigiada (CHARAUDEAU, 2007, p .71). O falante não é totalmente livre nem totalmente condicionado.

Pensando nos fatores externos e internos do contrato, temos a identidade dos parceiros, ou seja, a instância da produção e da recepção. No caso da obra analisada, temos como instância de produção o sujeito jornalista-biógrafo Guilherme Fiúza, alguém que, como já citado, possui experiência como biógrafo, escritor e jornalista, o que lhe confere certa legitimidade. Ele também é funcionário da editora Sextante e responsável por realizar um projeto para o qual foi designado: a escrita da biografia de Gianecchini. Nesse caso, por se tratar da história de um ator famoso, podemos supor que o que prevalece como motivação de escrita e veiculação da obra é um possível interesse por efeito de captação, o que, consequentemente, seria rentável para a editora.

Nesse sentido, mesmo que o biógrafo seja o principal responsável pela enunciação dessa narrativa, por pesquisar, escrever e transmitir os acontecimentos relativos à vida de Gianecchini, devemos considerar a dita editora como uma espécie de co-enunciador, visto que esse organismo de informação e seus princípios certamente intervieram na construção/ordenação da obra. O “como dizer” não seria uma escolha apenas de Guilherme Fiúza, mas também da editora Sextante.

Como instância de recepção, há um público difícil de ser precisado. Possivelmente, seria formado por leitores de biografias, por fãs do ator ou por aqueles que se interessam pela vida de celebridades. Acresce as vítimas de câncer que buscam por informações de quem já venceu a doença. Nesse sentido, no que se refere ao espaço de relação, podemos dizer que o locutor, possivelmente, construiu uma identidade de seu interlocutor como sendo leitores que querem saber sobre a história de vida de Gianecchini. Assim, esses parceiros da instância discursiva estariam numa relação de aliança: o locutor possui um saber a respeito da vida de alguém e deseja informá-lo ao interlocutor que, por sua vez, tem um desejo de saber sobre esse assunto.

Segundo Charaudeau (2007), as instâncias midiáticas apoiam-se em alguns imaginários para ter credibilidade entre os leitores. Nesse caso, a confiança de autenticidade e veracidade dos possíveis leitores em relação à história narrada seria conquistada pelo imaginário do desempenho, visto que a Sextante é a primeira, com o espírito de furo, a contar a história de vida de Gianecchini em uma biografia. Também, estaria presente o imaginário da revelação, pois na biografia há a apresentação de detalhes da vida pessoal do ator, os “bastidores” de sua trajetória artística e, principalmente, a revelação de pormenores do processo de tratamento contra a doença.

Podemos afirmar também que há uma busca de tocar a afetividade do sujeito-alvo, os possíveis leitores da biografia. Por se tratar da história de um jovem famoso que é acometido com câncer, há nuances de trágico nessa narrativa, num tom que assinala para um destino impossível do homem (CHARAUDEAU, 2007, p. 82). Assim, ao apoiar-se no trágico, essa categoria socialmente codificada de representação da emoção, haveria uma estratégia de dramatização nessa escrita. Tal questão é melhor desenvolvida e evidenciada no terceiro capítulo deste trabalho, quando da apresentação da maneira como o personagem foi construído: um herói que vence apesar de todas as dificuldades.

Vale destacar que a forma de narrar tragicamente a vida do autor, na biografia em análise, pode aproximar as características dessa escrita ao melodrama, gênero teatral que, de acordo com Vasconcelos (2001), explora, dentre outros aspectos, o sentimentalismo, o sofrimento e as alegrias comuns às pessoas. Um dos vieses do melodrama é a busca por comover os espectadores por meio da intensificação das virtudes de seus personagens, por intermédio de prismas verossímeis que ratificam uma qualidade sentimental e moral do texto/obra. Nesta pesquisa, entretanto, optou-se por uma análise discursiva e fundamentada na problematização sobre biografismo de Vilas Boas (2008). O autor, ao discorrer sobre fatalismo e extraordinariedade como elementos presentes nas biografias contemporâneas, aproxima a história dos sujeitos biografados à trajetória do herói, o que se apresentou como mais efetivo na obra pesquisada.

No que diz respeito à finalidade da troca, a obra em análise é caracterizada pela presença de visadas de *fazer saber* e *fazer sentir*. A primeira, *fazer saber*, busca passar uma informação: descrever/narrar para os leitores a história de vida de Gianecchini. Nesse caso, na busca de fazer crer numa coincidência entre o que é dito e os fatos descritos, temos na nota do autor um exemplo no qual Guilherme Fiúza interpela o leitor a conferir a veracidade daquilo que diz:

> **E_{19}**
>
> Nessa maratona, vários dos meus entrevistados resistiram horas seguidas de gravação. E aí o recorde ficou com Gianecchini; eu nunca tinha visto, em 25 anos de carreira, alguém capaz de dar entrevista por sete horas sem parar. Por maior que seja a resistência física, ali pela quarta hora a cabeça começa a falhar e o trabalho desanda.
>
> Não com Giane. Mas agora já sei por que: tudo com ele é diferente. **Duvida? Então veja com os seus próprios olhos** (FIÚZA, 2012, p. 9, grifo nosso).

Em E_{19}, ao convidar o leitor *a ver com os próprios olhos*, busca-se, talvez, causar no interlocutor o efeito de verdade, fornecendo a prova daquilo que diz, algo que poderá ser verificado com a leitura da narrativa. Ou seja, haveria uma coincidência entre o que o biógrafo relata e os fatos da vida do ator: tudo com Gianecchini seria diferente.

Já a segunda visada, *fazer sentir*, está ligada a fins de captação. Com essa visada, a instância midiática deve emocionar seu público a fim de despertar seu interesse pelo que é transmitido. Segundo Charaudeau (2007), para atender a essa finalidade de captação, a instância midiática baseia-se “nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural e no conhecimento dos universos de crenças que aí circulam” (p. 92).

Pelo explicitado, podemos inferir que, na estratégia discursiva de construir o personagem como um vencedor, o que no nosso entendimento remete ao arquétipo do herói, que, segundo Joseph Campbell (1993), está presente em mitos e contos folclóricos de diversos lugares do mundo, conforme explicitado no capítulo III deste trabalho, há esse apelo ao universo de crenças dos interlocutores.

Possivelmente, quando Gianecchini é construído como alguém que conseguiu vencer suas limitações pessoais e profissionais, renascendo mais humano, busca-se cumprir visada de *fazer sentir*, corroborando para a captação dos leitores. Segundo Charaudeau (2007), a visada de captação é voltada para o parceiro de troca, colocando-o na posição de um destinatário que deve ser despertado por um propósito. Para ter o engajamento desse destinatário, a instância acha-se, então, "'condenada' a procurar emocionar seu público, a mobilizar sua afetividade, a fim de desencadear o interesse e a paixão pela informação que lhe é transmitida" (Charaudeau, 2007, p. 92).

Nessa perspectiva, a instância midiática baseia-se também em apelos emocionais que prevalecem numa comunidade, como as crenças. A mobilização do *fazer sentir* como estratégia de captação implica acionar estratégias capazes de seduzir o espectador e, pela emoção, produzir efeitos de dramatização, tornando o objetivo comunicativo sedutor. Assim, a partir do momento que o biografado é construído como um vencedor, um herói que supera todos os obstáculos da vida, que luta e vence a morte iminente, essa narrativa de vida é dramatizada, mobilizando a emoção dos interlocutores por resultar numa possível admiração ou mesmo identificação dos leitores com o biografado. Nesse sentido, a estratégia de captação seria cumprida.

O propósito desse ato de comunicação, um pouco explicitado no próprio título do livro, seria tornar pública a maneira como o ator obteve sucesso em três âmbitos de sua trajetória: na vida, na arte e na luta contra o câncer. Para tal projeto, foi escolhida a forma escrita, no suporte livro, forma narrativa da biografia clássica. Nesse caso, há um distanciamento entre os parceiros de troca, ou seja, entre aquele que escreve e aquele que lê. Não há uma coincidência entre o tempo do acontecimento, o da escritura e o da leitura. Nessa perspectiva, sabendo que a escrita jornalística tem o princípio da atualidade como principal, essa distância que separa o acontecimento e a leitura foi compensada pela ordenação dos fatos ao longo da biografia: a doença, como um rito principal da trajetória do biografado, orienta a narrativa.

Logo no primeiro capítulo, há uma referência ao fato que, possivelmente, seria o gerador da escrita da obra: a doença de Gianecchini. Como informação

principal e mais atual, está localizada no primeiro capítulo do livro e, figurando como um *lead* de uma notícia, responde às questões principais a ela ligadas: com quem, como, onde e quando aconteceu a descoberta da doença e o início do tratamento. Essas informações, somadas ao ineditismo de contar esse fato com detalhes, compensariam, de certa maneira, esse distanciamento, já citado, referente ao emprego da palavra impressa.

2.2 A descrição

Charaudeau (2009), ao discorrer sobre o ato de comunicação, enumera os componentes desse dispositivo: a situação de comunicação, os modos de organização do discurso, a língua e o texto. Para o autor, comunicar seria um ato complexo, visto que o locutor deve utilizar esses componentes de acordo com os efeitos de sentido que pretende produzir em seu interlocutor. No presente trabalho, interessa-nos um desses componentes em especial, a saber: os modos de organização do discurso.

Para o linguista francês, os modos de organização do discurso podem ser definidos como “os procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias de língua para ordená-las em função das finalidades discursivas do ato de comunicação” (CHARAUDEAU, 2009, p. 74). Trata-se de princípios de organização da matéria linguística, os quais estão ligados à finalidade comunicativa do sujeito: enunciar, descrever, contar e argumentar.

O autor postula a existência de quatro modos de organização: o enunciativo, o descritivo, o narrativo e o argumentativo. Cada um desses modos propõe uma maneira de organizar o mundo referencial, com uma lógica de construção e uma organização de sua encenação. Ou seja, quando o locutor fala, ele utiliza as categorias de língua e as organiza de modo a produzir os efeitos de sentido pretendidos em seu interlocutor. No presente trabalho, interessa-nos identificar e analisar como as categorias de língua foram empregadas na constituição do personagem e os efeitos de sentido oriundos dessa construção. Para tal, utilizaremos como aparato teórico-metodológico o modo de organização descritivo, visto que o mesmo permitirá ver como o biografado foi identificado ao longo da narrativa.

Para Charaudeau (2009), o modo de organização descritivo é um procedimento discursivo, enquanto descrever seria uma atividade de linguagem. Por meio da atividade descritiva, pode-se nomear, localizar e atribuir qualidades aos seres no mundo que, além de conferir existência aos mesmos, os singularizam. Uma peculiaridade dessa atividade é o fato de ela estar ligada ao contar e ao argumentar, corroborando para conferir sentido às ações, no primeiro caso, e, no segundo, identificando e qualificando os seres. Descrever, para Charaudeau (2009), consiste num processo de identificação dos seres do mundo, sendo que há um consenso sobre a existência desses seres. Porém, de acordo com as finalidades das situações de comunicação, essa identificação pode ser limitada ou pode tornar-se subjetiva, dependendo das intenções daquele que descreve.

O modo de organização descritivo é composto por três componentes de construção descritiva: nomear, localizar-situar e qualificar. O processo de nomeação classifica os seres no mundo, conferindo existência a eles, estando presente, por exemplo, no ato de atribuir nomes próprios aos indivíduos. Localizar-situar consiste em atribuir características ao ser de acordo com a posição espaço-temporal que este ocupa no mundo, procedendo num recorte objetivo do mundo e de acordo com o que é socialmente consensual. Já qualificar é um procedimento pelo qual o ser é caracterizado, classificado, recebendo um sentido particular. Trata-se de uma atividade na qual o sujeito manifesta seu imaginário social e/ou coletivo, sendo possível a ele imprimir sua própria visão nas coisas do mundo – seja em função da sua racionalidade, sentidos ou sentimentos, mas num jogo entre essa visão e aquilo que é norma pelo consenso social.

O autor explica que o modo descritivo permite a construção de uma imagem intemporal do mundo, sendo que, “a partir do momento em que os seres do mundo são nomeados, localizados e qualificados, é como se eles fossem impressos numa película para sempre” (CHARAUDEAU, 2009, p. 116). Podemos dizer, então, que, em um romance por exemplo, a descrição do personagem – denominações, designações, qualificações – é um dos processos base para a construção do mesmo. Esses procedimentos corroboram para delinear um perfil para o personagem, determinando a maneira como este é visto

pelos leitores ao longo da leitura. Nesse sentido, a abordagem aqui adotada para a identificação e análise de como o personagem Gianecchini foi construído mostra-se como pertinente.

Para Charaudeau (2009), alguns procedimentos discursivos corroboram para implementar os distintos componentes do modo de organização descritivo: o componente nomear suscita procedimentos de identificação, localizar suscita uma construção objetiva do mundo e qualificar suscita uma construção objetiva e/ou subjetiva do mundo.

A identificação é um processo pelo qual se atribuem nomes aos seres no mundo, dando existência a eles. Pode ser tanto uma identificação genérica, feitas por meio de nomes comuns, ou mais específicas, por meio de nomes próprios. Há casos nos quais algumas qualificações servem à identificação, num procedimento de caracterização identificatória, como na expressão “cabelos brancos”. O processo identificatório é comum tanto em textos que têm a finalidade de recensear (inventários, listas recapitulativas e identificatórias, nomenclaturas) como em textos que buscam informar sobre a identidade de um determinado ser (relatos romanescos que apresentam personagens, textos de imprensa).

Na construção objetiva do mundo, os componentes estão a serviço de construir uma visão do mundo que seja baseada num consenso social, algo que possa ser verificado por qualquer sujeito como possivelmente verdadeiro. São comuns em textos que buscam definir ou explicar algo (verbetes de dicionário, textos de lei, didáticos e científicos, crônicas jornalísticas, reportagens, entrevistas, bulas), textos que buscam incitar (anúncios, panfletos) e em alguns com finalidade de contar (relatos literários com efeitos de realidade, resumos, críticas jornalísticas).

Já os procedimentos que participam da construção subjetiva do mundo permitem ao sujeito descrever o mundo por meio de uma visão particular, com base no seu imaginário. Esse imaginário poder ser construído de maneira objetiva e realista ou de modo subjetivo e ficcional. Os textos nos quais os procedimentos de construção subjetiva do mundo são encontrados com mais

frequências são aqueles que têm finalidade de incitar ou contar (textos publicitários, jornalísticos, literários, canções, histórias em quadrinhos).

Charaudeau (2009) explica que nos três tipos de componentes linguísticos do modo descritivo – nomear, localizar-situar e qualificar – é empregada uma ou mais categorias de língua, sendo que cada componente terá suas categorias específicas. Nos procedimentos linguísticos empregados para nomear, algumas categorias de língua são empregadas para conferir existência aos seres, a saber:

a) denominação: sob a forma de nomes comuns ou próprios;
b) indeterminação: expressões que marcam uma atemporalidade ou lugares não identificados. Quando buscam criar efeitos de mistério por meio de um nome comum e inicial de nome próprios;
c) atualização: uso de artigos;
d) dependência: uso de possessivos;
e) designação: uso de demonstrativos;
f) quantificação: uso de quantificadores;
g) enumeração: uso de dêiticos, artigos, nomes no plural.

Os procedimentos linguísticos utilizados para localizar-situar utilizam categorias da língua para fornecer uma informação espaço-temporal, seja identificando ou indeterminando lugares e tempo. Já as categorias de língua utilizadas para qualificar são empregadas para descrever seres humanos (aspecto físico, gestual, de indumentária, posturas, gostos, identidade), seres não-humanos, objetos e meio ambiente, seres conceituais e fenômenos. Nesse caso, as categorias são empregadas para:

a) acumular detalhes ou precisar;
b) fazer analogia, pondo em correspondência os seres do universo e as qualidades que pertencem a âmbitos diferentes.

2.3 A nomeação

Nomear é um processo pelo qual se dá um nome a algo ou alguém, classificando e organizando a realidade à nossa volta. Pelo ato de nomear,

confere-se existência aos seres, distinguindo-o entre os demais. Trata-se, portanto, de uma atividade que traz em si uma complexidade, principalmente pelas capacidades de distinção e criação a ela ligada.

O ato de nomear implica uma relação entre um objeto no mundo e um determinado signo. Essa relação foi abordada por Michel Foucault (2007) na sua investigação a respeito da relação entre as palavras e as coisas, a qual abarca também a ligação entre o sujeito e a linguagem, tendo essa última um lugar de destaque na reflexão do filósofo francês.

Foucault (2007), ao mencionar algumas concepções sobre os estudos dos séculos XVII e XVIII ligados à gramática e à linguagem, enumera quatro teorias relacionadas ao que chama de quadrilátero da linguagem: a da proposição, a da articulação, a da designação e a da derivação. Ao discorrer sobre a designação, tópico que é um dos focos da presente pesquisa, o autor explica que, ainda no século XVIII, a teoria da “nomeação generalizada” descobriu uma relação com as coisas. Nesse contexto, a linguagem, que no fundo de si mesma tem por função nomear, suscitando e mostrando uma representação, liga-se às coisas por meio de um gesto que designa, não em termos de predicação.

De acordo com o teórico, a origem da linguagem seria o momento primitivo em que ela era pura designação. Mesmo nesse contexto, no qual era percebida uma ligação entre linguagem e natureza, visto que é esta quem fornecia o material para a criação dos signos, a lei da natureza seria uma diferença entre as palavras e as coisas, porque, aí, já imperou a reflexão com seu poder em analisar, desenvolver e selecionar esse material. Nesse sentido, a semelhança ficaria para as palavras entre si, as quais se formam uma a partir da outra.

Foucault (2007), ao falar da teoria da derivação, explica como a linguagem se desenvolveu a partir das primeiras designações. Na origem, tudo teria um nome que, posteriormente, foi vinculado a um único elemento da coisa designada, o qual passou a ser aplicado a todos os outros indivíduos que o continham igualmente, como por meio da analogia. A partir desse exemplo, vemos a importância da designação e dos nomes para o entendimento do processo de desenvolvimento das línguas.

O autor firma que o nome aparece no centro do quadrilátero da linguagem, o qual, como já explicitado, é composto pelas teorias da proposição, da articulação, da designação e da derivação. Nomear seria dar representação verbal a uma representação e colocá-la num quadro geral, no qual todas as funções da linguagem se cruzam. É o lugar onde as representações podem figurar numa proposição, onde o discurso se articula com o conhecimento; enfim, o nome é o ponto para o qual convergem todas as estruturas da língua.

Foi esse entendimento que, segundo o filósofo francês, perpassou a experiência clássica da linguagem. Mais relevante que isso, porém, é atentar para o fato de que essas teorizações estão diretamente vinculadas a um domínio epistemológico que se desenvolveu posteriormente sobre a linguagem. Podemos perceber, a partir disso, a importância e a produtividade de determinadas categorias dentro dos estudos da linguagem, na qual o nome figura como uma das mais significantes.

Ao escolhermos a nomeação como categoria de análise, entendemos que, para além de dar existência a algo, o ato de nomear corrobora para classificar e ordenar o mundo, estabelecendo determinadas categorias. Assim, por meio da análise da nomeação, é possível perceber não apenas como o mundo foi construído e ordenado, mas também o que é inerente a essa atividade.

Ainda sobre o ato de nomear, Bourdieu (2009), ao falar da gênese das classes, aponta como as classificações permitem explicar e prever as práticas e as propriedades das coisas. O ser e o mundo social podem ser ditos e construídos de modos diferentes, segundo princípios de visão e divisão. Há, segundo o autor, lutas em torno do controle das categorias de percepção do mundo. Nessas lutas, os agentes se opõem acerca do sentido do mundo social, o que faz com que o trabalho de categorização seja feito sem interrupção.

O autor faz referência a algumas sociedades arcaicas, nas quais uma das formas elementares do poder político consistia “no poder quase mágico de nomear e de fazer existir pela virtude da nomeação” (BOURDIEU, 2009, p. 142). Nessa perspectiva, vemos uma relação direta entre o ato de nomear e o exercício do poder.

Bourdieu (2009) ainda acrescenta que, na luta simbólica pelo monopólio da nomeação legítima, os agentes lançam mão do poder que detêm sobre as taxinomias instituídas, como os títulos. Haveria os agentes particulares, com

suas perspectivas não autorizadas, e aqueles que, geralmente ligados ao Estado, consequentemente, têm seu ponto de vista autorizado e legitimado. Assim, a nomeação estaria para além do exercício do poder, configurando-se também como uma ferramenta de controle das representações e das visões de mundo.

Para Charaudeau (2009), nomear envolve uma dupla operação: percebe-se, inicialmente, uma diferença na continuidade do universo e, posteriormente, relaciona-se essa diferença a uma semelhança, constituindo o princípio de classificação. É por meio da classificação que os seres passam a ter existência no mundo de maneira organizada, sendo agrupados de acordo com suas propriedades em torno de núcleos que constituem seu ponto de referência. As nomeações estão presentes nas taxonomias, inventários, listas, ou seja, nas atividades que estruturam o mundo em “constelações de seres” por meio da identificação.

É pela identificação que os seres, materiais ou imateriais, passam a ter existência no mundo. A nomeação pode se dar por meio de nomes comuns, que identificam os seres e os colocam numa classe de identificação genérica, ou por meio dos nomes próprios, com uma identificação específica. Assim, quando o personagem da biografia em estudo é nomeado como *Reynaldo Gianecchini*, temos uma identificação específica; quando é nomeado como *ator*, ele é identificado dentro de uma classe genérica.

Charaudeau (2009) aborda também as nomeações acompanhadas de qualidades que, segundo ele, funcionam como identificatórias, responsáveis por classificar os seres em subgrupos. Nesse caso, a identificação de Gianecchini como *modelo internacional*, por exemplo, pertenceria à categoria na nomeação, colocando o personagem dentro de um subgrupo específico: o grupo dos modelos que trabalham em diversos países.

O autor ressalva que o sujeito que nomeia é o responsável pela visão do mundo que é estabelecida, visto que o mundo não se dá a ver ao homem de modo pré-construído. Nesse caso, podemos dizer que as escolhas das nomeações atribuídas a Gianecchini ao longo da obra são, em grande parte, estabelecidas pelo biógrafo Guilherme Fiúza. Quando, por exemplo, o biografado é identificado como *filho*, temos um sujeito que é inserido nas relações sociais, no âmbito da família: ele tem sua existência pela relação de

filiação. Ou seja, é uma identificação mais consensual. Porém, quando a identificação é *escorpião*, temos a visão do autor a respeito de Gianecchini, o que, além de configurar como uma notória marca subjetiva daquele que escreve, gera efeitos de sentido diversos no tocante à imagem construída pelos leitores sobre esse personagem.

Charaudeau & Maingueneau (2006) propõem definições para os termos denominação e designação, estabelecendo uma diferenciação entre ambos. Eles definem a denominação como um ato que institui uma associação referencial durável entre um objeto e um determinado signo. Nesse caso, a unidade empregada para fazer a referência, além de ser assimilada e memorizada, deve ter participado de um ato prévio de batismo ou de um hábito associativo, configurando-se, assim, como consensual para um determinado grupo. Para os autores, são esses critérios que fazem com que os nomes próprios e/ou comuns figurem como essa unidade referencial durável entre um objeto e um signo.

Ainda de acordo com Charaudeau & Maingueneau (2006), diferentemente da denominação, a designação estabelece uma associação ocasional entre uma sequência linguística e um elemento da realidade. Não possui um hábito associativo, assim como não é objeto de um ato prévio. A memorização e a codificação também estão ausentes nas designações.

Os autores destacam, ainda, que a distinção entre designação e denominação se mostra produtiva por possibilitar uma ordenação dos percursos referenciais, permitindo diferenciar as expressões linguísticas de acordo com o seu funcionamento. Uma peculiaridade é que a designação seria definida relativamente à denominação, o que levou George Kleiber (1984 *apud* CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006) a estabelecer mais uma distinção entre ambas: só seriam denominativas as unidades que não são apreciativas, sendo que as unidades lexicais, tais como verbo e adjetivo, mesmo que sejam empregadas para fazer referências, não seriam consideradas como denominantes.

Sandra M. Guadanini (2010) explica que Kleiber postulou que as denominações podem acontecer pela combinação de unidades – como na combinação *céu cinzento* –, sendo que frases inteiras podem constituir

verdadeiras denominações. Nessa perspectiva, quando o biografado é identificado como *estudante de Direito*, teríamos, então, uma denominação.

Charaudeau (2009) entende a denominação e a designação como categorias distintas. Para o autor, no ato de denominar, os seres do mundo são identificados sob a forma de nomes comuns ou próprios. Já no ato de designar, os pronomes demonstrativos são empregados para fins de efeito de tipificação (exemplo: estas mãos). Há também as nomeações acompanhadas de qualidades que funcionam como identificatórias (exemplo: homem velho), porém o autor não especifica a qual categoria elas pertenceriam.

Kanavillil Rajagoplan (2008) também se refere à questão da designação ao mostrar como a mídia imprime certas interpretações pelo simples ato de designar determinados acontecimentos e seus responsáveis numa situação de conflito. Conforme o autor, o ato de nomear é um ato político, visto que uma das maneiras de a mídia influenciar a opinião pública, seja a favor ou contra determinado acontecimento ou personalidade, é por meio do uso político dos nomes.

Segundo Rajagopalan (2008), uma maneira de o discurso jornalístico imprimir seu ponto de vista a respeito de personagens e acontecimentos é por meio da fabricação de novos termos de designação para se referir a eles. Ele cita o fato de Osama bin Laden ter sido tachado como *o cabeça dos terroristas*, o que contribuiu para que este fosse visto como o próprio Satanás pelo cidadão norte-americano. No caso de guerra, o autor afirma que as designações de que a mídia lança mão determinam a quem compete o papel de mocinho e/ou bandido no conflito. Isso por que, em determinadas designações de jornais – como *homens-bomba*, *terroristas*-suicida –, há um julgamento de valor disfarçado de um ato de referência neutra que, por sua vez, acaba por influenciar os leitores. Essas rotulações portadoras de uma opinião avaliativa correm o risco de não serem percebidas pelos leitores na medida em que estes vão se acostumando a elas ou mesmo quando fazem uma leitura ingênua. Assim, determinadas opiniões são colocadas em circulação, disfarçadamente, por meio de designações.

Com base nessas explanações, na presente pesquisa, ao abordarmos as nomeações pelas categorias da denominação e da designação, estabelecemos as seguintes distinções:

a) Denominação: nomeações nas quais nomes comuns, próprios, ou nomes acompanhados de qualidades (exemplo: *ator iniciante*) são empregados para identificar um ser, estabelecendo uma associação referencial duradoura. Ou seja, são identificações ligadas a representações que são consensuais aos locutores de uma língua.
b) Designação: nomeações nas quais uma unidade ou sequência linguística (formada por nome comum, adjetivo, verbo etc.) é empregada para estabelecer uma referência, uma associação ocasional com o elemento da realidade. Não há uma representação consensual, mas um posicionamento do enunciador, o qual deixa transparecer uma opinião, uma posição subjetiva mais evidente.

Com base nessa distinção, quando, por exemplo, Gianecchini for identificado como *o galã que oferecia Pintos*, entendemos essa sequência linguística como designativa devido à sua eventualidade e, principalmente, por apontar para um posicionamento do enunciador. Já identificações como *modelo*, *ator* e *filho*, pelo caráter consensual das mesmas, serão consideradas denominações.

Tomando como parâmetro as reflexões de Rajagopalan (2008) sobre a utilização do ato de nomear para determinados fins, acreditamos que, ao longo da obra analisada, algumas designações ligadas ao personagem contribuem para influenciar a maneira como o leitor constrói uma visão a respeito de Gianecchini. Assim, ao ser designado como *ator apolíneo de alma pura,* teríamos menos um ato referencial neutro e mais uma emissão de opinião do autor em relação ao personagem.

Nessa perspectiva, buscando os possíveis efeitos de sentido que emanam do processo de nomeação, é que tanto as denominações quanto as designações serão analisadas.

2.4 As nomeações do personagem Reynaldo Gianecchini

Ao longo da obra, algumas nomeações foram mais recorrentes: as denominações e designações. Com base nessa diferenciação entre essas

categorias, iniciaremos a análise do processo de nomeação, partindo primeiro da denominação.

Algumas das denominações mais recorrentes no material de análise foram *Gianecchini, Giane, Reynaldo, Reynaldo Gianecchini*, *Rey, Júnior*. O nome próprio do biografado, herdado do pai, *Reynaldo Cisotto Gianecchini Júnior,* aparece uma vez na narrativa. É a partir desse nome que entendemos as nomeações *Júnior*, maneira pela qual é chamado às vezes pela mãe, pela avó e também pelo autor. Trata-se de uma forma de tratamento que, geralmente, é empregada às crianças que possuem o nome do pai. Por configurar-se como uma maneira carinhosa de referência, ao ser empregada também na idade adulta, como em algumas ocorrências da narrativa, demonstra um prolongamento da relação de carinho por parte tanto da mãe quanto da avó em relação ao biografado.

Os apelidos *Giane* e *Rey* também estão ligados a referências afetuosas. *Giane* foi um apelido dado a ele por Marília Gabriela, jornalista e atriz, com quem Gianecchini foi casado. Trata-se da denominação mais recorrente na obra, sendo utilizada pelas pessoas de quem o personagem era mais íntimo, como sua empresária e amigos. Esse nome também é empregado pelo biógrafo, criando um efeito de intimidade. Esse mesmo efeito está presente na capa do livro devido ao apelido *Giane.*

Por se tratar de uma nomeação particular, visto que era uma forma íntima de referir-se a Gianecchini, utilizada entre as pessoas mais próximas ao biografado, como esposa e amigos, inferimos que sua presença na capa pode estar relacionada à busca de causar um efeito de proximidade entre leitor e personagem.

Já o apelido *Rey* refere-se a um modo específico que uma amiga de infância utilizava para nomear Gianecchini. Além de ser uma nomeação carinhosa, tem também nuances de certa exclusividade, visto que era empregado apenas por Marilza, sua melhor amiga na infância. Ao narrar os fatos referentes a essa amizade, o autor emprega também o nome *Rey* para referir-se a Gianecchini, o que, novamente, aponta para a criação de um efeito de familiaridade e/ou proximidade.

A denominação *Gianecchini*, sobrenome do ator, tornou-se a maneira como o ator passou a ser conhecido no meio artístico. A utilização do sobrenome

como nomeação teve início quando o biografado era modelo. Foi oficializada, segundo o biógrafo, por parecer uma maneira mais exótica perante o mercado. Posteriormente, quando iniciou a carreira de ator, essa nomeação continuou prevalecendo. Nesse contexto, tornou-se mais comum também a denominação "o Gianecchini" para referir-se ao ator, sendo que a anteposição do artigo, como um determinante, coloca-o como um referente único, conferindo a ele uma singularidade, mais precisamente como sendo uma referência de beleza.

Essa associação foi explorada, por exemplo, no programa de humor *Casseta e Planeta*. Em um de seus episódios que foi ao ar no ano de 2001, que contou com a participação do próprio ator, foi lançado o *Creme Gianecchinator Tabajara*, um creme facial que transformava qualquer homem em "um homem lindo, maravilhoso"[7]. Nesse caso, percebemos que o nome Gianecchini figurava na composição do nome do produto como um nome associado à beleza.

O biografado também recebe a denominação de *paciente* inúmeras vezes ao longo da história. Essa nomeação remete à sua condição de enfermo, quando fazia o tratamento contra o câncer e estava hospitalizado.

> **E_{20}**
> A operação consistia basicamente em matar a medula óssea do **paciente** com uma quimioterapia pesada [...] (FIÚZA, 2012, p. 71, grifo nosso).
>
> **E_{21}**
> Vestiram a roupa de proteção [...] e foram conduzidas ao box onde Giane estava. [...] **O paciente moribundo** que estava ali não se parecia com seu filho (*idem*, p. 63, grifo nosso).

Nomear o biografado como *paciente* conota certa fragilidade à sua imagem, evidenciando aspectos como vulnerabilidade e necessidade de cuidados. Soma-se a isso a palavra *moribundo*, que coloca o biografado como alguém que pode estar em estado agonizante, próximo da morte, ou seja, de alguém que poderia estar sofrendo. Essa imagem, além de destoar da imagem de galã, desmistificando-a, cria, talvez, uma comoção no público, resultando

---

[7] Trecho do programa *Casseta e Planeta*. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/video-show/v/casseta-e-planeta-apresentou-produto-tabajara-para-mudar-o-visual/3325291/>. Acesso em: 30 out. 2014.

numa possível empatia dos leitores para com o protagonista e sua história de vida.

Nas designações, encontramos alguns modos de referir que estão diretamente vinculados a personagens que o ator já representou, a saber: *Fred*, *Alfredo*, *Dilermando*, *Edu* e *Hamlet*. Algumas dessas nomeações, como *Alfredo*, Hamlet, *Edu* e *Fred*, referem-se a personagens que Gianecchini já interpretou. Já *Dilermando*, personagem conhecida no meio literário, é associado ao biografado em determinados momentos da narrativa.

De acordo com o biógrafo, quando Gianecchini interpretava *Fred*, um vilão da novela *Passione* da Rede Globo de Televisão, passou a desenvolver um comportamento similar ao dessa personagem. Nesse sentido, alguns traços da personalidade de *Fred* são atribuídos ao biografado, como apresentado no excerto a seguir:

> **E_{22}**
>
> O mergulho do **ator apolíneo de alma pura** no território da maldade lhe trouxera um transtorno pessoal. Se vira pela primeira vez irado no trânsito, xingando, querendo passar por cima dos imbecis em seu caminho – e tendo que contar até dez para lembrar que quem só via imbecis à sua volta **era Fred e não Giane**. No estúdio da novela, o alvoroço do personagem também o levara a uma situação inédita.
>
> Ao iniciar uma cena densa com Vera Holtz [...] ele parou de repente. Disse que não ia mais gravar.
>
> [...]
>
> Em dez anos de TV Globo, ninguém nunca o vira assim, possesso.
>
> [...]
>
> **Era Giane falando, mas parecia Fred** (FIÚZA, 2012, p. 15, grifos nossos).

A associação estabelecida entre Gianecchini e *Fred* no que diz respeito à agressividade aponta para um modo particular na construção do biografado. Percebemos um entrelaçamento entre o universo ficcional ao qual o ator estava ligado profissionalmente e a própria vida de Gianecchini numa mescla de realidade e ficção.

Chama a atenção também em E_{22} a expressão *ator apolíneo de alma pura*, a qual figura como denominação. *Apolíneo*, que se refere ao deus Apolo, é um adjetivo que conota muitos atributos, dentre eles a perfeição técnica e

idealizada. Já *alma pura* mostra que Reynaldo Gianecchini seria uma pessoa correta, com espírito virtuoso. A associação desses dois termos evidencia uma determinada imagem do Gianecchini como ator: um ator com qualidades positivas, visto que domina a técnica e ainda é correto na sua profissão.

Já o nome *Alfredo* foi atribuído ao biografado quando este estrelou um comercial da TV como mordomo para a marca de papel higiênico *Neve*. O excerto a seguir apresenta essa referência;

> **E_{23}**
> '**Alfredo**' chega com o papel higiênico numa bandeja e a patroa acaricia a 'folha tripla' do empregado galã – paletó, camisa e pele.
> - Que aveludado! - exulta a amiga, acariciando também.
> Quando o olhar de estátua do **mordomo Gianecchini** dá uma escorregada em direção às moças derretidas, ele é friamente dispensado:
> - Se anima não, Alfredo. A gente tá falando do Neve.
> A piada com a beleza do ator transformou o comercial em sucesso instantâneo – num momento em que a vida real do '**Alfredo**' não estava nada engraçada (FIÚZA, 2012, p. 12, grifos nossos).

O nome *Alfredo*, utilizado para referir-se a Gianecchini, tem o recurso das aspas, o que sugere outros efeitos de sentido. Esse sinal confere uma conotação irônica ao nome *Alfredo*, visto que não se refere apenas ao mordomo, mas também ao ator galã. Trata-se, portanto, de um mordomo que é também um galã. Soma-se a isso a nomeação *mordomo Gianecchini*, que também indica que o personagem do comercial possuía características tais quais do ator que o representava. Esse jogo de referentes, que confunde personagem e ator, resulta, na nossa concepção, numa mescla de realidade e ficção.

O excerto a seguir, E_{24}, é um relato apresentado na narrativa posteriormente ao momento em que Gianecchini fora informado que sua estreia na TV seria para contracenar com a atriz Vera Fischer. Há uma pausa na história e, como um *flashback*, é apresentado um momento da adolescência de Gianecchini, quando ele tinha 17 anos e assistia à minissérie *Desejo*, apresentada pela Globo em 1990:

> **E_{24}**
> **Giane se transferiu inteiramente para o personagem Dilermando de Assis**, o jovem que se encontrava às

> escondidas com a amante bem mais velha. O rapaz de Birigui ligava a TV na minissérie Desejo e ficava esperando sua musa: Vera Fisher [...].
> Impressionava-o aquela grande mulher, impotente pela maturidade e pela beleza, incendiada pelo jovem aspirante do Exército, quase um rapaz (vivido por Guilherme Fontes). Aquela sugestão fisgou Giane de jeito. Entre maio e junho de 1990, **enquanto durou a minissérie de Glória Perez, ele foi Dilermando de Assis**. Alguns meses depois, deixaria Birigui para sempre, em busca do mundo que lhe chegava pela TV. E altamente inspirado pelo seu romance imaginário com Vera Fischer (FIÚZA, 2012, p. 39, grifos nossos).

Em E_{24}, percebemos uma identificação do biografado com um personagem da minissérie: *ele (Reynaldo Gianecchini) foi Dilermando de Assis*. Esse personagem era um jovem que tinha uma paixão por uma mulher mais velha. Daí, a possível identificação entre o biografado e Dilermando, pois Gianecchini também era jovem e tinha uma admiração por Vera Fischer. Essa identificação é significativa, pois dá indícios de que, mesmo antes de o biografado deixar sua cidade natal e de tornar-se ator, o universo televisivo lhe despertava um certo encantamento, invadindo sua vivência.

Essa relação entre a vida de Gianecchini e sua profissão, não havendo uma fronteira rígida entre as características do biografado e das personagens que interpretava, é abordada na obra:

> **E_{25}**
> A vida de Reynaldo Gianecchini devia estar ligada a algum chip na cabeça dos autores da novela, que **sempre escreviam papéis conectados à sua realidade**. E lá vinha Silvio de Abreu de novo.
> [...]
> Ao convidar Gianecchini para fazer *Passione*, Silvio de Abreu não tinha ideia de quanta bagagem o ator trazia para representar a sordidez. **A novela das nove teria um vilão com conhecimento de causa** (FIÚZA, 2012, p. 223, grifos nossos).

Em E_{25}, é explicitado que os papéis que os autores de novela escreviam para o biografado estavam *conectados com a sua realidade*. Inferimos, a partir disso, que, na medida em que a vida dos personagens das novelas e a vida do biografado se confundiam, essa vida tornava-se também uma novela, portanto, teria peripécias e enredo singulares. Essa diluição das fronteiras entre real e

ficcional resulta, assim, na construção da imagem do biografado como próximas às dos personagens que interpretava: poderia ser ora mocinho, ora vilão.

Na narrativa, é feita uma referência ao outro personagem interpretado por Gianecchini – o jovem médico *Edu*, seu primeiro personagem na TV. Percebemos, também, conforme relatado no excerto a seguir, que é apresentada uma relação entre Gianecchini e esse personagem:

> **E_{26}**
> No início da história, Helena convidava Edu para irem se encontrar com a filha Camila, estudante de literatura, que estava no Japão. A Globo investia alto em Laços de família e mandou os atores para gravações em Tóquio e Quioto. Na viagem, tinham pouco texto, muito passeio e bom saquê. O romantismo dos personagens contagiou os atores. Num jantar no hotel ao fim das gravações no país, com euforia geral pela bela etapa cumprida, **Vera beijou Giane como Helena beijava Edu**, sem desconto (FIÚZA, 2012, p. 51, grifo nosso).

Em E_{26}, há o relato de que os atores assumiram um comportamento semelhante ao dos personagens que interpretavam: Gianecchini beijou a atriz Vera Fischer assim como fazia na trama, ou seja, quando era o personagem Edu. Novamente, vida real e ficção são colocadas como não dissimilares.

Foi observada também na obra em análise uma referência a Gianecchini como o personagem Hamlet, de Shakespeare:

> **E_{27}**
> As ações e reações de Giane no turbilhão da mídia, que o jogava para o topo ao mesmo tempo em que ameaçava devorá-lo, eram observadas clinicamente pelo tal feiticeiro. E ele não tinha mais dúvidas: o ídolo que não entendia direito a máquina de mídia que o projetara era um inocente, um príncipe perdido em seu próprio castelo.
> **Gianecchini era um Hamlet,** preso no dilema shakespeariano: ser ou não ser célebre? (FIÚZA, 2012, p. 155, grifo nosso)
>
> **E_{28}**
> Ao ver Gianecchini se debatendo com a mídia, sendo lambido e mordido por ela sem entender direito o que se passava, Gerald Thomas tivera a ideia subversiva. Adaptaria o dilema existencial de Hamlet para a cultura de massa. **O jovem ídolo era o príncipe, a TV era o seu castelo e seu poder era também sua dúvida – seu bem e seu mal**.
> Ninguém nunca vira um galã estreante da Globo interpretando uma caricatura do seu próprio estrelato (*idem*, p. 160, grifo nosso).

Nos excertos, E_{27} e E_{28}, é mostrado como a vida do biografado é comparada à do personagem de Shakespeare, visto que ambos tinham algo em comum: a dúvida e o desespero. Enquanto o príncipe Hamlet se debatia com o pensamento de perdoar ou não seu tio, Gianecchini se debatia com a mídia, que o amava e o criticava ao mesmo tempo. Tal é a semelhança entre essas duas vidas, que Gianecchini chega a interpretar uma caricatura de si mesmo no teatro, com base na peça de Shakespeare. Novamente, tem-se uma mescla entre realidade e ficção, visto que é a vida do ator que serve de pano de fundo para uma peça de teatro que, por sua vez, foi inspirada em Hamlet.

Essas associações entre Gianecchini e os personagens que interpretava são relevantes para a presente análise, pois mostram a imagem do biografado que se delineia ao longo da narrativa: movia-se de acordo com as novelas, ou seja, poderia ser mocinho, vilão, amante ou homem cheio de dúvidas.

Tal processo de construir o biografado com traços de personagens ficcionais diversos remete às postulações de Emília Mendes (2004) sobre a ficcionalidade. Para a autora, “a ficcionalidade é o mecanismo de produção da ficção, ou da ativação da ficção” (p. 117); pode estar presente nos mais diversos gêneros, alterando ou não o estatuto do texto, em decorrência da empregabilidade de maior ou menor escala de ficcionalidade.

A autora postula três tipos de ficcionalidade: i) constitutiva: um exemplo é a Teoria da Referência que afirma que as palavras representam as coisas existentes no mundo. Nesse sentido, a ficcionalidade é inerente à língua, pois é um elemento que é interno à operacionalização da mesma; ii) colaborativa: nos textos factuais, é o entrelaçamento de efeitos de real e de efeitos de ficção. É realizada no discurso, como em reportagens e notícias; e iii) predominante: compreende os gêneros que possuem estatuto ficcional. Predomina uma construção de simulação de situações possíveis e seria permeada de efeitos de real e de ficção, como presente nos contos e romances.

Nesse caso, podemos considerar que, na obra em análise, há uma ficcionalidade colaborativa, pois um fato, que é a vida de Gianecchini, é reconstruído por meio do discurso de Guilherme Fiúza. Nesse processo, efeitos

de ficção são empregados, visto que rememorar é reconstruir algo que rompe as barreiras entre o real e o ficcional.

Podemos, ainda, afirmar que há uma ficcionalidade predominante, pois, ao construir o biografado com características de personagens da ficção, haveria nessa construção efeitos de real e de ficção, visto que essa imagem transita entre esses dois universos. Seria, portanto, uma narrativa romanceada, pois a vida imitaria a arte e a arte imitaria a vida.

Outra designação que se mostrou relevante foi a de *escorpião*. Utilizada com recorrência pelo autor para referir-se ao personagem, imprime um ponto de vista particular de Guilherme Fiúza sobre o biografado, conforme apresentado no excerto a seguir:

> **E_{29}**
>
> Ao iniciar seus preparativos para a mudança, disse a Sabrina que precisava conversar com ela. O **escorpião** ia atacar novamente.
>
> Na conversa sofrida, a namorada deixou claro que não se importava de vê-lo só nos fins de semana que ele pudesse ir a Birigui. Mas ela não estava entendendo: ele não ia mais voltar a Birigui (FIÚZA, 2012, p. 99, grifo nosso).

A designação *escorpião* deve-se, certamente, ao fato de o signo de Gianecchini ser escorpião. Percebemos que corresponde às passagens em que o biografado passava por mudanças na sua vida, tendo que abrir mão de algo para poder seguir em frente. Nesse sentido, o fato que é apresentado em E_{30} mostra quando Gianecchini rompe a amizade com Marilza, sua amiga de infância:

> **E_{30}**
>
> A escola de Araçatuba ficava a menos de meia hora de ônibus de sua casa, e **Reynaldo Gianecchini** ia e voltava todo dia. [...] Foi assim que, aos 15 anos, o **escorpião** resolveu deixar um pedaço de si pelo caminho.
>
> Um pedaço que era a metade do todo: Marilza.
>
> Extensão de sua vida, de sua casa, de sua alma, a parceria com a irmã de todas as horas e de todas as histórias teria que ficar para trás também. Não havia um motivo muito claro. Ele só achou que não podia mais ser misturado, ser dois em um. Essa

> simbiose talvez estivesse bloqueando o terreno para a entrada de outras pessoas na sua vida (FIÚZA, 2012, p. 90, grifos nossos).

Nesse excerto, o poder de decisão é realçado. Mesmo Marilza sendo sua amiga, extensão de sua alma, Gianecchini rompe os laços entre ambos no intuito de buscar conhecer pessoas novas. Assim, a designação *escorpião* mostra como o biógrafo vê o biografado em determinados momentos da narrativa, numa conotação de desprendimento e determinação. Essas características são compatíveis com algumas atribuídas aos regidos pelo signo de escorpião[8], a saber: persistência e determinação. Nesse sentido, a imagem que é criada relaciona o biografado a alguém que tem a personalidade definida pelo signo ao qual pertence.

Gianecchini também foi nomeado como *astro* em várias passagens na obra. Esse trecho ilustra o uso desse termo:

> **E_{31}**
> Depois de quase dois meses de internação, com o longo script de suspense, perigo e drama, Giane ia ver a rua de novo. E todos queriam ver o **astro** apanhado pela tragédia (FIÚZA, 2012, p. 74, grifo nosso).

Em E_{31}, ao nomeá-lo como *astro*, é associado ao biografado um destaque artístico: fama. Trata-se da imagem do senso comum, ou seja, é a mais difundida pela mídia e, por isso, partilhada pelo público.

Outras passagens associam Gianecchini a um herói:

> **E_{32}**
> **O herói-menino da TV**, que ajudara a audiência a acreditar nos homens, não podia estar se degenerando – da mesma forma que o super-homem com poder de voar não podia ficar impedido de andar, como na tragédia de Christopher Reeve. [...]
> Todos ficariam esperando o **super-homem** girar o planeta ao contrário e rebobinar o tempo, para embarcarem de volta na história certa (FIÚZA, 2012, p. 77, grifo nosso).

---

[8] De acordo com o *site* de astrologia *Estrela Guia,* as pessoas que são nativas do signo de escorpião possuem, dentre outras, as características da persistência e da determinação. Disponível em: <http://estrelaguia.bolsademulher.com/horoscopo/escorpiao/caracteristicas/>. Acesso em: 10 dez. 2014.

Em E_{32}, Gianecchini é nomeado como *o herói-menino da TV*. A palavra *herói* refere-se a alguém excepcional por algum feito, que, associada à palavra *menino*, dá conotações de que se trata de um herói inocente, puro. Ao restringir esse herói ao universo da TV, percebemos que suas ações como herói foram em favor dessa esfera. Há no excerto citado a designação *super-homem*, a qual remete ao herói das histórias em quadrinhos possuidor de habilidades que o coloca acima dos humanos mortais. Nesse caso, essa nomeação conota uma certa superioridade do biografado.

Outra designação relevante é a de *guerreiro*:

> **E_{33}**
> Em dezembro, **o guerreiro do *Fantástico*** estava de volta na UTI, respirando por aparelhos. Tinha febre alta e dessa vez os médicos não sabiam o que se passava com ele. Heloísa recebeu da Dra. Yana Novis a notícia que ninguém queria ouvir: o transplante do seu filho estava suspenso (FIÚZA, 2009, p. 253, grifo nosso).

Novamente, Gianecchini é destacado pela característica de alguém que tem a disposição pela luta, de enfrentar os combates. Trata-se, nesse caso, da luta contra a doença. A expressão do *Fantástico*, que acompanha o substantivo *guerreiro*, refere-se ao depoimento que dera ao programa de TV durante o tratamento:

> **E_{34}**
> Falando pela primeira vez em close na TV com a **cabeça raspada**, o galã foi logo dizendo que gostaria de conhecer o formato de seu crânio: ‘Fiquei com cara de **guerreiro**’. O público se veria diante de um Gianecchini **inédito, à flor da pele, sem esconder as lágrimas** e dizendo que custara a acreditar que tinha câncer. **Mas que estava ali para encorajar a todos os que sofriam do mesmo mal**. E para dizer que estava pronto para levar sua *batalha* até o transplante – previsto para dali a menos de um mês (FIÚZA, 2012, p. 252, grifos nossos).

As expressões *cabeça raspada, inédito, à flor da pele, sem esconder as lágrimas* reforçam a nomeação de *guerreiro*, realçando a sua combatividade, assim com o termo *batalha*, que apontam para a luta.

No excerto E_{34}, é significativo também o fato de seu depoimento no programa Fantástico ser colocado como uma ação de Gianecchini em favor das pessoas, uma tentativa de encorajar aqueles que também tinham câncer. Nesses termos, em momento algum é mencionado que a entrevista, possivelmente, estava em função de informar o público sobre o estado de saúde do ator, o que colaboraria para amenizar boatos em torno da saúde desse famoso ator global.

2.5 Títulos e capa: elementos paratextuais

A obra em análise é dividida em 34 capítulos. Ao longo do processo de leitura, além do próprio título da obra ter chamado a atenção, os títulos dos capítulos apresentaram-se chamativos também. Eliana Muzzi (2008b) fala da necessidade de estudos que abarquem o título, visto que este é um elemento importante no processo de leitura.

Para essa autora, além de ser o nome que identifica um texto, títulos possuem uma densidade semântica, veiculam pontos de vista, interpretações, podendo ser um lugar de valorização do objeto. Trata-se da porta de entrada do texto como uma marca inaugural. Figuram também como uma espécie de nome próprio do texto. Muzzi (2008b) ainda acrescenta que a estrutura semântica do título oferece um terreno fértil para análise, pois oferece uma antecipação na constituição de sentido do texto, afetando o tipo de recepção da leitura.

Nessa perspectiva, propomo-nos a analisar os títulos dos capítulos enquanto nomeações do texto, buscando os possíveis efeitos de sentido que eles podem causar no momento prévio da leitura. Os títulos dos capítulos são os seguintes:

Quadro I – Títulos dos capítulos

Capítulo 1	Que não é o que não pode ser que não...
Capítulo 2	O medo me chama
Capítulo 3	Saltando do 9º andar
Capítulo 4	A musa da TV é minha
Capítulo 5	Ninguém é como Giane
Capítulo 6	A princesa careca

Capítulo 7	Um cérebro para dois
Capítulo 8	O médico do faraó
Capítulo 9	O super-homem em apuros
Capítulo 10	Adeus, príncipe
Capítulo 11	350 anos de vida
Capítulo 12	Bem-vindo ao Birigui Palace
Capítulo 13	Penso, logo desisto
Capítulo 14	Caveiras no hospital
Capítulo 15	A (doce) armadilha alemã
Capítulo 16	Operação Lua Cheia
Capítulo 17	Orgia a rigor
Capítulo 18	Sua vida daria uma novela
Capítulo 19	Shakespeare com ketchup
Capítulo 20	O ídolo no camburão
Capítulo 21	A bruxa quer sangue
Capítulo 22	Cadê o nosso bebê
Capítulo 23	E o Oscar vai para o mecânico
Capítulo 24	Será que acabou?
Capítulo 25	Me usa, me toca, me alisa, me abraça
Capítulo 26	Bailando na chuva
Capítulo 27	A balada de Gianecchini (noite do terror)
Capítulo 28	Asquerosos e deslumbrantes
Capítulo 29	A queda do muro
Capítulo 30	Biotônico espiritual
Capítulo 31	Por favor, seja menos original
Capítulo 32	Bombardeio na caverna
Capítulo 33	Por um fio
Capítulo 34	Ai, se eu te pego

Esses títulos podem ser agrupados em temáticas, a partir das quais faremos a análise:

Quadro II - Títulos agrupados por tematização

Títulos que tematizam a vida pessoal do biografado	**Títulos que tematizam a atuação profissional do biografado**	**Títulos que tematizam a doença do biografado**
Adeus, príncipe	A musa da TV é minha	Que não é o que não pode ser que não....
350 anos de vida	Ninguém é como Giane	O medo me chama
Operação Lua Cheia	A princesa careca	Saltando do 9º andar
O ídolo no camburão	Caveiras no hospital	Um cérebro para dois
Será que acabou	A (doce) armadilha alemã	Médico do faraó
Me usa, me toca, me alisa, me abraça	Orgia a rigor	O super-homem em apuros
A balada do Gianecchini (noite do terror)	Sua vida daria uma novela	Biotônico espiritual
A queda do muro	Shakespeare com ketchup	Por favor, seja menos original
Bem-vindo ao Birigui Palace	A bruxa quer sangue	Bombardeiro na caverna
	Cadê o nosso bebê?	Por um fio
	E o Oscar vai para o mecânico	Ai se eu te pego
	Bailando na curva	
	Asquerosos e deslumbrantes	

De uma maneira geral, percebemos que os títulos chamam a atenção do leitor pela criatividade. Geram certo suspense, o qual, possivelmente, é responsável por fazer com que os leitores prossigam na leitura, procurando esclarecimentos ou mesmo respostas ao que é anunciado. Nesse sentido, sabendo que essas entradas textuais direcionam previamente para uma leitura, interessa-nos em especial um aspecto: a imagem do biografado sugerida pelos títulos. Acreditamos que, além das nomeações, os títulos também direcionam para o modo de ver o biografado em diversos aspectos: na vida pessoal, na atuação profissional e no período da doença.

Nos títulos que tematizam a vida do biografado, como *Adeus, príncipe,* a palavra *príncipe* confere destaque a Gianecchini. Porém, a palavra *Adeus* sugere que esse relevo está sendo deixado para trás, ou seja, que o biografado estava

deixando de ser um príncipe. Em *O ídolo no camburão*, a palavra *ídolo* conota uma imagem representativa para o biografado, como alguém que é admirado. Porém, *camburão* oferece indícios para pensar que o biografado já fora preso ou mesmo que estivesse se envolvido em alguma situação indevida. A visão paradoxal que é formada pela combinação desses termos cria, no nosso entendimento, uma certa polêmica em torno da imagem do biografado, com indícios de sensacionalismo na construção do personagem da biografia.

O título *350 anos de vida* sugere que o biografado, ainda que seja jovem, passou por situações que equivalem à vivência de 350 anos. Cria-se, portanto, a imagem do biografado como a de alguém que possui significativa experiência de vida. Ou seja, trata-se de alguém excepcional, divergente de uma vida considerada padrão.

Os títulos que tematizam a vida profissional também direcionam para um modo singular de ver o biografado. *A musa da TV é minha* sugere que o biografado conquistou a mulher mais bela da TV, o que conota uma característica de sedutor ao personagem. Já o título *Ninguém é como Giane* coloca o biografado em destaque, com conotações de superioridade, reforçando uma imagem de excepcionalidade.

Em *Sua vida daria uma novela*, há a sugestão de que a vida do biografado seria, talvez, tão instigante a ponto de ser representada em uma novela. Logo, podemos inferir que a história desse sujeito, talvez, seria marcada por reviravoltas, peripécias e fatos marcantes. Cria-se, então, certo suspense em tono do biografado e de sua narrativa vivencial.

Os títulos que tematizam a doença do ator corroboram também a construção da imagem do biografado. *O medo me chama* pode orientar para um pacto antecipado de leitura: Gianecchini sentiu temor quando soube que estava com câncer. Logo, é criada a imagem de alguém que, possivelmente, temia pela própria vida.

Saltando do 9º andar é um título que conota fatalidade ou mesmo nuances de uma tragédia. Nesse sentido, uma certa polêmica permeia a imagem desse biografado. Ou seja, ele pode ser visto, talvez, como alguém que teve que passar por situações extremas.

Médico do faraó faz com que o leitor possa associar a imagem do biografado com alguém muito importante, visto que o faraó era considerado um deus entre os egípcios. Há, portanto, uma nuance excepcional em torno do personagem dessa biografia, visto que não se tratava de um paciente comum, mas de alguém de *status* diferenciado, ou seja, um paciente que demandava cuidados especiais.

O super-homem em apuros já sinaliza para uma associação entre Gianecchini e um super-herói, criando-se uma imagem insólita a respeito do biografado: é possuidor com capacidades especiais comuns a personagens fictícios. O título *Por favor, seja menos original*, no formato de um pedido, confere certa imagem ao biografado: é alguém diferente, autêntico.

Já o título *Por um fio* sugere que a vida do biografado pode ter ficado em risco durante o tratamento, ou seja, passou pelo perigo de uma morte iminente. Assim, cria-se uma imagem de alguém que enfrentou a morte, o que resulta numa maneira sensacionalista de ver Gianecchini: alguém que teve que lutar pela vida.

Pelos títulos dos capítulos apresentados, percebemos que a grande maioria tende a criar um certo impacto na leitura. São títulos chamativos que prendem a atenção pelo suspense que criam em torno do sujeito da biografia: príncipe; ídolo; conquistador; com grande experiência de vida; é autêntico, diferente dos demais; enfrentou a morte; passou por situações extremas; temia pela sua vida; um faraó; verdadeiro super-herói. Essas imagens veiculadas direcionam para a espetacularização na construção desse personagem, visto que conferem um destaque exagerado ao biografado.

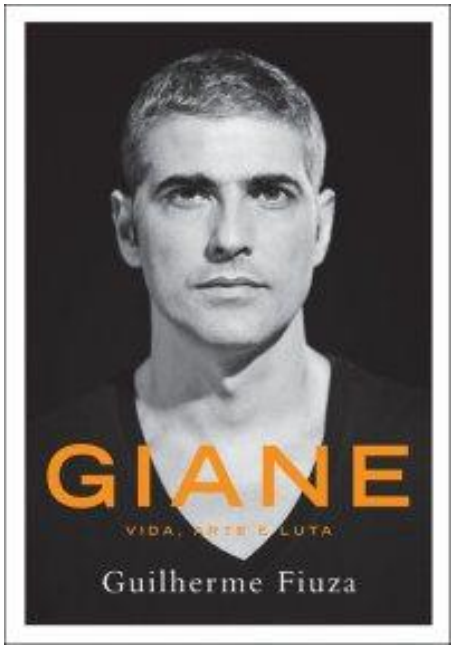
Trata-se de uma possível extravagância do biógrafo, o que, nas palavras de Debord (2007), seria a prevalência do parecer sobre o ser. É criada uma atmosfera de fascínio em torno do biografado e da história que será contada a cada capítulo. Tal como afirma Muzzi (2008b), os títulos veiculam pontos de vista, interpretações, valorizando o objeto. Nesse sentido, acreditamos que, talvez, essa vida foi (super)valorizada aos olhos do biógrafo e, em consequência disso, o produto dessa narração tornou-se espetacular por conotar que se trata de uma pessoa notável. Tal imagem do biografado, possivelmente, impressione o leitor pela excepcionalidade que aparenta ter.

Pelo significativo valor semântico que a capa representa para a narrativa, é que nos propomos também a analisá-la como paratexto. Segundo Muzzi (2008a), os paratextos, elementos que circundam o texto de um livro, sejam eles verbais, gráficos ou plásticos (título, nome do autor, orelha, prefácio, ilustração da capa), ajudam a sustentar o texto dito principal.

Por mais que pareça secundário, o paratexto "exerce um papel importante junto às instituições literária e editorial e aos pressupostos que as sustentam: é através dele que um texto se torna livro" (MUZZI, 2008a, p. 58). De acordo com a autora, os elementos da capa se inscrevem na camada mais superficial do livro. São eles que vão estabelecer o primeiro contato com o público, podendo servir, também, como uma superfície para o espaço publicitário.

É nessa perspectiva que analisaremos a imagem de Gianecchini que ilustra a capa da sua biografia, pois acreditamos que a foto da capa está a serviço de estratégias publicitárias.

Figura 1 – Capa da biografia *Giane: Vida, arte e luta*



Na foto que aparece na capa, em tons preto e branco, o ator está com um aspecto fisionômico sério. Seu rosto é enquadrado, seus olhos fitam o leitor, como que "encarando-o de frente", numa postura que parece, até mesmo,

desafiá-lo. O cabelo grisalho que o ator apresenta remete a um amadurecimento, como uma pessoa mais velha e, por isso, talvez, possuidor de uma experiência maior. Importante frisar que essa imagem destoa da imagem de galã, a mais comumente divulgada na mídia e associada a Gianecchini. Mais significativo é o fato de o fundo da foto ser preto, assim como a camisa que o ator está vestindo. Tal recurso faz com que o ator pareça estar surgindo desse fundo negro, algo que pode ser associado a um surgir das trevas.

Nesse sentido, acreditamos que essa imagem cria um pacto de leitura com os leitores, visto que apresenta, antes mesmo da leitura da obra, como o personagem será apresentado na narrativa: alguém que ressurge após a luta. Essa imagem também se relaciona ao texto verbal, visto que oferece conotações de herói ao biografado.

Por se tratar de uma focalização diferente das recorrentes na mídia – que geralmente tem como foco a beleza do ator, estando associada à palavra *luta* que aparece no título, pode se tornar, talvez, uma abordagem que visa a mostrar, já na apresentação, outra faceta de Gianecchini. Tal estratégia, talvez, figure como um marketing, uma publicidade com fins de captação.

CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO DE UM HERÓI-CELEBRIDADE

3.1 A noção de celebridade

Cris Rojek (2008), ao analisar o fenômeno que atingiu seu ápice nos dias atuais, o culto às celebridades, afirma que, com a ascensão da sociedade pública, o rosto público do indivíduo passou a desfrutar de certa importância, visto que cultivar o estilo pessoal tornou-se um antídoto para a igualdade democrática formal. Hoje, prolifera-se o desejo de ser diferente, de tornar-se singular num contexto no qual prevalece, ainda que ideologicamente, uma uniformidade niveladora.

Segundo Rojek (2008), as três abordagens mais difundidas a respeito de celebridades são: subjetivismo, estruturalismo e pós-estruturalismo. A corrente subjetivista postula que as celebridades possuem um talento inato, inexplicável, único, com características pessoais singulares, dons criativos que as tornariam pessoas incomparáveis às demais. O autor refere-se às biografias populares vendidas a varejo, as quais abordam as histórias de vidas de pessoas célebres como se suas experiências fossem narrativas incomparáveis.

A abordagem pós-estruturalista da celebridade apresentada por Rojek (2008) “concentra-se na imagem da celebridade onipresente e nos códigos de representação através dos quais essa imagem é reproduzida, desenvolvida e consumida” (p. 49). Nessa perspectiva, haveria um vínculo entre narrativas de celebridades e contextos histórico, cultural e socioeconômico. A celebridade poderia ser representada de diversas maneiras, numa prática intertextual na qual atuam agentes, imprensa, colunistas de fofoca, fãs e produtores. Essa abordagem, na concepção do autor, apresenta significativa importância, pois apresenta a celebridade como versátil e em constante desenvolvimento.

Já a vertente estruturalista de abordagem das celebridades, que conforme Rojek (2008) foi dominante entre as décadas de 1960 e 1980, defende a ideia de que as pessoas célebres seriam uma expressão de regras estruturais universais enraizadas na cultura. Nesse âmbito, coexistem as perspectivas da indústria cultural, da governabilidade e da teoria dos tipos. Na primeira

perspectiva, sustentada pela tese de que o entretenimento organizado é um tipo de controle social, as celebridades expressariam “uma ideologia de individualismo heroico, mobilidade ascendente e escolha nas condições sociais onde prevalecem a padronização, a monotonia e a rotina” (ROJEK, 2008, p. 37). Seriam planejadas para realçar o domínio do capital e, assim, atuariam como uma forma de o capitalismo explorar as massas. Na perspectiva da governabilidade, as pessoas célebres proporcionariam modelos preferidos de subjetividade e/ou de papéis com os quais o público possa se identificar, o que estaria a serviço dos meios de comunicação no controle da população. Já na teoria de tipos, a celebridade é vista como uma extensão de tipos básicos de caráter e personificação na sociedade, principalmente com aqueles que funcionam como modelo de liderança. Ela seria, então, formas desejadas de personificações e caráter.

No presente trabalho, tendo como base os pressupostos de Vilas Boas (2008) sobre a extraordinariedade no fazer biográfico, temos uma posição crítica em relação a biografias que constroem seus personagens como possuidores de características além das normais aos seres humanos. Como esse autor, entendemos que biografados não são gênios, não nascem com todas as características para vencer.

São as biografias de celebridades que constroem os personagens como indivíduos que nasceram fadados a fazer sucesso. Trata-se mais de um modo de construção discursiva do que um possível talento inato, sem contar os fatores midiáticos e mercadológicos que atuam para a construção dessa celebridade.

A construção do biografado com nuances de heroísmo, possuidor de um talento transcendente, sinaliza, talvez, para a tendência subjetivista no fazer biográfico. O biografado, uma celebridade, é construído como possuidor de um talento inato, com características pessoais singulares, o que resulta numa imagem de pessoa singular. Nesse sentido, a biografia analisada, talvez, se enquadre na classificação de Rojek (2008): seria uma narrativa de vida de tendência subjetivista, uma biografia popular vendida a varejo, que aborda a história de vida de uma pessoa célebre como se suas experiências fossem narrativas incomparáveis.

Com base nas afirmações de Rojek (2008) sobre o processo de construção das celebridades, partimos do pressuposto de que a celebridade é uma elaboração cultural, da qual participam agentes diversos. Para além disso, concordamos com o teórico quando afirma que a versatilidade ligada às imagens das pessoas célebres é significativa na medida em que, atuando na manutenção de sua carreira, pode contribuir para uma apresentação favorável das celebridades na mídia. Ao construir a imagem de Gianecchini como um vencedor, num momento em que ele se curava de uma doença e retornava às suas atividades, valores positivos são agregados a essa imagem, conferindo a ele uma aura de superioridade. O excerto a seguir traz evidências dessa prática:

> **E_{35}**
>
> No Teatro FAAP lotado, a peça se iniciou, mas logo foi interrompida. Ao surgir em cena o guerreiro Reynaldo Gianecchini, cabeça raspada, corpo sarado e expressão cruel, o público não conseguiu ficar nas cadeiras. Numa manifestação rara, que talvez só **os maiores mitos do palco** tivessem merecido, a plateia toda se levantou e paralisou o espetáculo, aplaudindo o ator por cinco minutos.
> Giane segurou firme a emoção, estático. Depois prosseguiu com a peça e fez **sua melhor apresentação** desde a primeira estreia de *Cruel*. **Ele voltara maior do que** era (FIÚZA, 2012, p. 269, grifos nossos).

Ao narrar o retorno de Gianecchini ao trabalho, mostrando como o ator fora aplaudido como *um dos maiores mitos dos palcos*, realizando *sua melhor apresentação*, retornando *maior do que era,* há evidências de como a imagem de uma celebridade pode ser construída com versatilidade. Não era mais a “roupagem” de ator galã que se destacava, mas a de um grande ator.

Ainda que a obra em análise apresente nuances do que Rojek (2008) denominou como tendência subjetivista e pós-estruturalista de abordagem das celebridades, acreditamos que as teorias de ordem estruturalista se enquadram melhor na nossa perspectiva de análise. Essas teorias nos permitem estabelecer uma relação entre celebridades, sociedade do espetáculo e Indústria Cultural, o que contribui para a análise de nosso objeto: uma biografia de celebridade.

3.2 Celebridade, espetacularização e Indústria Cultural

Quando o teórico francês Guy Debord, em 1967, cunhou o conceito “sociedade do espetáculo”, certamente não pensou na empregabilidade de sua teoria ao longo das primeiras décadas do século XXI em diversas esferas do saber. Para o teórico francês, no momento que a sociedade capitalista vivia nos anos de 1967, havia uma concentração da sociedade em torno do espetáculo.

Segundo Debord (2007, p. 13), a vida das sociedades, nas quais as modernas condições de produção reinavam, apresentava uma acumulação de espetáculos. A visão real do mundo foi invertida e se tornou objetiva num processo de alienação favorecido e alimentado pela acumulação capitalista e pelo consumo. Tal fato resultou em um modelo de vida social no qual o cotidiano dos indivíduos passou a ser habitado por imagens e objetos. Dessa maneira, estando os indivíduos alienados pelas imagens e objetos dessa sociedade espetacular, passou a ser ditado a eles o que era permitido fazer, mas sem que estes possam percebê-lo. Como resultado, a vida já não é pensada e planejada pelos indivíduos, mas tecida nos moldes do espetáculo.

O espetáculo, segundo Debord (2007, p. 27), não só toma posse de tudo ligado à atividade humana, mas também transforma tudo isso em mercadoria, a qual passa a dominar o âmbito do vivido. Nesse contexto, o operário que era visto como mera força de trabalho, torna-se um “consumidor disfarçado”, com lazer e humanidade controlados pela égide da mercadoria, agora veladamente humanizada. O espetáculo é aquilo que, com suas leis, faz manter crescente a sobrevivência consumível. Ou seja, “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (DEBORD, 2007, p. 30).

Quase cinco décadas após essas afirmações, e mesmo com as significativas mudanças ocorridas nos âmbitos cultural, social e tecnológico, percebemos a atualidade do conceito. A cultura do espetáculo ainda é presente. O modelo econômico atual multiplica os espetáculos que, por sua vez, também é um meio de produzir, divulgar e vender mercadorias. Na contemporaneidade, com o avanço midiático, o espetáculo manifesta-se principalmente com a utilização maçante de imagens cada vez mais atraentes aos consumidores. É por meio de imagens que o termo parecer tem ganhado cada vez mais destaque.

Até mesmo a vida, para que seja ratificada enquanto tal, precisa exibir-se na mídia.

Nessa perspectiva, o cenário apontado por Debord (2007) parece ter se ampliado desde suas postulações nos anos de 1967 até os dias atuais. No que tange aos produtos ligados à cultura e ao entretenimento, temos a atuação da Indústria Cultural, que corrobora para que a vida dos indivíduos gire em torno da produção, aquisição e consumo de mercadorias, pois poucas são as manifestações artísticas ou culturais que não foram mercantilizadas.

A esse respeito, Adorno e Horkheimer (1985) postularam que, na cultura contemporânea, a arte – como o rádio e o cinema – foi transformada em negócio. Trata-se da indústria cultural que tem sua prática voltada mais para os rendimentos e menos para a necessidade social de seus produtos. Esse direcionamento econômico, somado à racionalidade técnica da Indústria Cultural, que manipula e domina os consumidores, condicionando e controlando suas “necessidades”, tem como resultante a produção padronizada e em série dos produtos culturais. Logo, o mercado editorial repleto de escritas do eu, como biografias, autobiografias e memórias, é apenas mais um eixo dessa indústria.

O indivíduo, numa concepção semelhante à de Debord (2007), também é visto como produtor e consumidor, “reduzidos a um simples material estatísticos, [...] distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa [...] em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 102). O lazer dos indivíduos é orientado e os produtos do espetáculo a eles destinados só variam na aparência, cumprindo sua função no sistema. Boa parte do que vem a público já foi, anteriormente, pensando e programado pela Indústria Cultural.

As celebridades, na concepção de Rojek (2008), são fabricações culturais. Sua aparição e reconhecimento público são cuidadosamente mediados pelo o que o autor denomina intermediários culturais, que são os “agentes, publicitários, pessoal do marketing, *promoters*, fotógrafos, *fitness trainners*, figurinistas, especialistas em cosméticos e assistentes pessoais (p. 12). Eles planejam a maneira como as personalidades célebres serão apresentadas ao público de modo que o encanto que elas despertam nos fãs se torne permanente.

Nesse cenário, a mídia participa como princípio-chave da formação da cultura da celebridade. Aos olhos do público, as celebridades parecem mágicas ou sobrenaturais, porém o que há de fato é uma encenação de sua presença diante do público. Trata-se, como na concepção de Debord (2007), da dominação da economia sobre a vida, o que resultou na degradação do ser em função do parecer. Rojek (2008) afirma que essa abordagem de Debord sofreu severas críticas por sua tendência fatalista, visto que não identifica uma forma de evitar a dominação da celebridade e do espetáculo. Além disso, essa descrição tende a exagerar a uniformidade de forças estruturais.

A obra em análise, na nossa perspectiva, pode ser entendida como um produto da Indústria Cultural, uma possível estratégia de marketing. Ao ser lançada após o ator recuperar-se de uma grave e rara doença, apresentando o biografado como um vencedor com nuanças de heroísmo, há uma valorização do relato de vida dessa personalidade junto ao público. Assim, a imagem desse artista seria promovida, resultando num impacto positivo para sua carreira.

Para Rojek (2008), a celebridade é “a atribuição de *status glamouroso* ou notório a um indivíduo dentro da esfera pública” (p. 11). Esse indivíduo passa a ser amplamente reconhecido na sociedade em decorrência do *glamour* que possui (reconhecimento público favorável) ou pela sua notoriedade (reconhecimento público desfavorável), sendo essa última um ramo secundário da celebridade. As celebridades também estão significativamente presentes na mídia, como programas de TV e campanhas publicitárias.

De acordo com a *Folha de São Paulo*, no ano de 2012, Gianecchini obteve o segundo lugar no ranking das celebridades que mais apareceram em campanhas publicitárias para a TV. Já em 2013, passou a ocupar a primeira posição ao tornar-se garoto propaganda de dez marcas diferentes, contabilizando um total de 8.000 aparições em inserções comerciais na televisão entre 1º de janeiro e 10 de dezembro em 2013[9].

---

[9] Acervo do Jornal *Folha de São Paulo*. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/2013/12/16/21/>. Acesso em: 21 fev. 2014.

Figura 2: Aparição de Gianecchini em inserções comerciais na televisão

Reynaldo Gianecchini é o garoto-propaganda de 2013

Se em 2012 só deu Camila Pitanga nos intervalos comerciais, 2013 é o ano de Reynaldo Gianecchini.

O bonitão é a celebridade que mais apareceu em campanhas publicitárias na TV neste ano, de acordo com levantamento da Controle da Concorrência, empresa que monitora inserções comerciais para o mercado.

Giane, que ficou em segundo lugar nesse ranking no ano passado, lidera com folga neste ano, somando de 1º de janeiro a 10 de dezembro mais de 8.000 aparições em inserções comerciais na TV, como garoto-propaganda de dez marcas diferentes.

Em 2012, Camila Pitanga reinou absoluta nos intervalos da TV, sendo a celebridade que mais protagonizou campanhas publicitárias no veículo. Neste ano, Camila não apareceu nem entre os dez famosos mais requisitados pelas marcas.

Quem está em segundo lugar em 2013 é Neymar, com mais de 6.000 aparições em intervalos comerciais, encabeçando campanhas para nove marcas diferentes. Em 2014, ano de Copa, ele deve liderar o ranking.

A fila dos garotos-propagandas célebres neste ano é seguida por Gisele Bundchen, Ronaldo, Cláudia Leite, Patrícia Abravanel (rainha dos produtos Jequiti), Regina Casé, Bruno de Luca, Adriane Galisteu e o grupo Jota Quest.

Fonte: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, E. 8, 16 de dezembro de 2013.

Essas aparições apontam como as celebridades, ao passarem pelo filtro da Indústria Cultural, figuram como um elemento significativo no universo midiático. Retomando as afirmações de Debord (2007), acreditamos que, numa sociedade na qual imagens e objetos passaram a habitar o cotidiano dos indivíduos, as imagens de celebridades, talvez, impulsionem as vendas dos produtos entre o público. Elas possivelmente contribuem para a venda de produtos ao divulgarem juntamente com eles uma imagem bem-sucedida e de sucesso que possuem, ou, na concepção de Rojek (2008), seu *glamour*, que é o reconhecimento público favorável.

Nesse sentido, essa significativa aparição de Gianecchini em campanhas publicitárias da TV no ano de 2013, logo após ele ter se curado de uma doença e, em decorrência disso, ser visto como um vencedor, pode estar vinculada à

racionalidade técnica da Indústria Cultural, que transforma a arte e a cultura contemporânea em negócio. A imagem bem-sucedida desse artista estaria, talvez, a serviço dessa indústria, agregando valor e corroborando para um maior sucesso das campanhas publicitárias das quais participou.

Tal reflexão remete às reflexões de Rojek (2008). Segundo ele, na sociedade industrial coexistem os consumidores com seus desejos e necessidades e a exigência capitalista de se lançarem sempre novas mercadorias. A evolução do mercado leva a uma manutenção do desejo alienável dos consumidores numa troca constante de suas necessidades. É nesse contexto que o mercado transformou o rosto público da celebridade num bem de consumo, evidenciando a estreita relação entre cultura da celebridade e cultura da mercadoria, o que também podemos associar às aparições de Gianecchini em comerciais da TV.

Na tentativa de explicar o interesse público pelas celebridades, Coelho (*apud* HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p. 12) afirma que o homem contemporâneo vive entre o desejo de ser singular na massificação, o que estimula o consumo e interesse pelas celebridades e pelo biográfico. A mídia, de acordo com Rojek (2008), é o melhor canal de contato entre fãs e celebridades, as quais são acessíveis por meio de *sites* na *internet*, entrevistas nos jornais, biografias escritas ou filmadas e perfis na televisão e em revistas especializadas em contar fatos das vidas de pessoas célebres. Tais práticas de exibição alimentam o desejo dos fãs em saber – com riqueza de detalhes – acontecimentos das vidas pessoal e profissional de seus ídolos.

Ainda conforme Rojek (2008), as celebridades na sociedade contemporânea têm suas vidas privadas tornadas de domínio público, o que ele denomina como “um sítio de perpétua escavação pública”. Nessa perspectiva, a biografia em análise figura como uma maneira de o público ter acesso a detalhes da vida desse famoso ator, tanto no que tange à vida profissional quanto a pessoal, alimentando esse desejo de saber do público para com seu ídolo. Numa sociedade na qual vencer pelo próprio esforço é motivo para valorização e admiração, a imagem construída por meio dessa narrativa, como mostra o excerto a seguir, poderá causar determinados efeitos de sentido no público:

E_{36}

> Com um mês de novela, as ruas já tinham dito a Giane, com toda a clareza; **ele saltara a barreira da beleza**. O público não estava saudando o galã, mas o ator. E a crítica também. A coluna de TV de *O Globo* voltaria a julgá-lo (FIÚZA, 2012, p. 191, grifo nosso).
>
> [...] Com **quatros prêmios de melhor ator coadjuvante (incluindo o Qualidade Brasil 2005), Gianecchini concluía sua quinta novela como unanimidade**. Na seção de TV de *O Globo*, a colunista Patrícia Kogut quebrava a regra das notas zero a 10, e conferia **uma nota 20 a Giane** (*idem*, p. 193, grifo nosso).
>
> [...] A declaração à revista *IstoÉ* continha elementos que não costumavam estar associados a **Reynaldo Gianecchini: personalidade e maturidade**. Aos 33 anos, saía de cena o belo rapaz e surgia o homem com traços que fazem uma pessoa ser única. Começava a ficar claro para o país o que o diretor Moacyr Góes dissera a Manoel Carlos na época de Laços de família: ninguém é como Giane (*idem*, p. 195, grifo nosso).

Tal como colocado em E_{36}, ao afirmar o sucesso que o personagem obteve na carreira, com uma atuação vista positivamente pela crítica, algo que não se respaldava na beleza, mas no fruto do trabalho, faz com que, possivelmente, Gianecchini seja valorizado aos olhos do público como alguém que vence pelo esforço próprio. Como uma pessoa experiente, o personagem é colocado como único, uma personalidade singular, com o qual ninguém poderia se assemelhar tal sua originalidade. Logo, tal apresentação corrobora na desconstrução de uma imagem que representa apenas uma ideal de beleza – juízo amplamente difundido pela mídia , na tentativa de apresentá-lo como um grande ator.

Numa sociedade onde as figuras célebres desfrutam de certo destaque, a imagem de Gianecchini como uma pessoa de sucesso pode tornar-se, talvez, um símbolo de reconhecimento. Tal fato pode levar a uma possível identificação ideológica por parte do público, pois alimentaria uma vontade de ter sucesso e “vencer na vida”, algo comum numa coletividade marcada pela desigualdade.

Segundo Rojek (2008), as celebridades humanizam o processo de consumo de mercadorias. Isso por que o consumo atual não se vincula apenas a produtos, mas também a sentimentos. As pessoas notórias atuam na

estruturação do mercado de sentimentos humanos, alimentam o mundo cotidiano com padrões honráveis de atração que encorajam as pessoas a imitá-las. Além disso, suas histórias de vida seriam parte de informações culturais que usamos para compreender a nós mesmos. Acrescenta-se, ainda, o desejo do homem contemporâneo de ser singular na massificação, o que estimula o consumo e interesse pelas celebridades e pelo biográfico.

Nessa perspectiva, a biografia de Gianecchini, ao apresentá-lo como um vencedor, o coloca como um modelo de superação, alguém em que os leitores e fãs, talvez, pudessem se identificar. Tal questão pode ser percebida no excerto a:

> **E_{37}**
>
> Paris 1997: **todas as situações do sonho de Gianecchini eram reais**. [...] Aos 24 nos, chegar enfim seu passaporte para o mundo (FIÚZA, 2012, p. 122, grifo nosso).
>
> Pouco depois de terminar *Esperança*, O menino que sonhava diante da TV agora fazia parte dela. **Era feliz e sabia que era** [...] *(idem,* p.178, grifo nosso).

Ao mostrar a concretização dos sonhos do ator, que ganhara o passaporte para o mundo e estava feliz por essa realização, pode-se criar, talvez, uma possível identificação entre os leitores e fãs. Essa identificação, possivelmente, alimentaria padrões de consumo em torno dessa celebridade ao mesmo tempo em que legitimaria sua influência.

Para Rojek (2008), a influência da mídia é um dos principais fatores nas trocas interpessoais cotidianas, fornecendo orientações para agendas e conversas. Nesse contexto, as celebridades, que possuem um caráter ubíquo nos dias atuais, são pontos centrais de articulação entre o social e o pessoal. Isso aponta para o fato de a celebridade ser um fenômeno moderno, ligada a jornais, televisão, rádio e/ou filmes de circulação de massa. Essa onipresença das celebridades no dia a dia é explicada no conceito de “processo de celebrificação”. Segundo o autor:

> A celebrificação propõe que a formação de identidade normal e formas gerais de interação social são moldadas e moduladas pelos estilos, atitudes incorporadas e fluência nas conversas desenvolvidas através da cultura da celebridade. As celebridades simultaneamente encarnam tipos sociais e proporcionam modelos de papéis (p. 19).

Por esse prisma, podemos entender que as vidas das pessoas célebres serviriam de espelhamento para aqueles que vivem no anonimato. As narrativas que contam suas vidas seriam, possivelmente, um dos pontos de referência, no qual se buscaria, entre outras coisas, uma maneira de ser e estar no mundo.

É importante pensar também a relação entre as pessoas célebres e seus admiradores. Segundo Rojek (2008), a celebridade desperta forte emoção entre os fãs, mesmo não havendo uma reciprocidade direta, pois o indivíduo que possui o *status* honorífico está distanciado do espectador, seja pela TV, palco, tela de cinema ou outro meio. Porém, quando esses sujeitos se encontram numa relação mais direta fora desse contexto, alguns efeitos podem ocorrer. Dentre eles, o autor enumera o da “normalização”, no qual há, por parte dos admiradores, o reconhecimento de traços psicológicos e culturais comuns entre eles e as celebridades. O reconhecimento por parte dos fãs de que seus ídolos são humanos como eles pode intensificar a estima pública em torno dessa personalidade. Quando há, por exemplo, a confissão por parte das celebridades de algum tipo de problema que estejam vivenciando, é possível que a relação entre eles pareça ainda mais íntima.

Tendo como base as afirmações de Rojek (2008) a respeito da relação fã/celebridade, conjecturamos que a biografia de Gianecchini poderia causar esse efeito de *normalização* no público leitor. Ao contar fatos cotidianos da vida do ator que, de certa maneira, são comuns a todos – como as brincadeiras e amizades de infância, a vida escolar, o primeiro namoro, dentre outros –, haveria um possível efeito de identificação entre leitores e personagem. O excerto a seguir narra um episódio comum aos jovens do sexo masculino – a convocação para o serviço militar:

> **E_{38}**
> O soldado Gianecchini foi acordado às quatro da manhã, com sua cama tremendo. Um sargento de mais de 100 kg batia

> bruscamente com o coturno no chão, ao seu lado. Quando terminou de esfregar os olhos e se refazer do susto, já tinha recebido meia dúzia de ordens.
> - Levanta soldado, não enrola, soldado (FIÚZA, 2012, p. 98).

O fato de serem narrados acontecimentos para além do estrelato faz com que Gianecchini seja apresentado também como um homem comum, como qualquer outro, o que legitimaria essa identificação. Uma segunda questão seria que, ao expor em sua biografia detalhes da privacidade e de um problema pessoal, no caso a doença, pode-se criar esse efeito de intimidade entre biografado e leitor. Tal efeito reforçaria a estima do público em torno dessa personalidade, tornando-a, talvez, uma figura ainda mais admirada.

Ainda no que tange a celebridades, Herschmann e Pereira (2005) afirmam que as fronteiras que separam os heróis das celebridades vêm se fragilizando e já não seria possível precisar quais os fatores que consagrariam um determinado ídolo: talento, atos heroicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas. Para os autores, exige-se dos famosos o mesmo dos heróis, uma capacidade de se espetacularizar, o que mostra como a sociedade atual vive sob a égide das celebridades. Trata-se de uma produção de heróis/celebridade em contextos de alta visibilidade.

Os autores chamam a atenção para o fato do ocultamento da presença de uma indústria que atua na manutenção da imagem das celebridades. Isso acontece porque, caso fosse divulgada a presença dessa indústria e de seus agentes na formação de uma determinada celebridade, diminuiria o entendimento de que o ídolo é bem-sucedido em função do seu talento, o que afetaria a magia que envolve essas celebridades.

Herschmann e Pereira (2005) propõem as seguintes tipologias para as celebridades: i) celebridades heroicas, são aquelas que possuem algumas características dos antigos heróis, mas já adaptadas à sociedade do espetáculo; ii) celebridades do *show business*, que são as que possuem talentos artísticos ou que conseguiram fazer sucesso em função de estratégia midiática; e iii)

celebridades efêmeras, que são anônimas, mas que tiveram uma aparição temporária na mídia.

Essas tipologias de celebridades são significativas para a análise da imagem de Gianecchini veiculada na biografia. Acreditamos que, a partir de uma constituição espetacularizada do ator na biografia, temos como resultado um biografado que é fruto menos de um talento e atos heroicos e mais de uma estratégia, de uma veiculação de uma determinada imagem que lhe seja favorável. Nesse sentido, o personagem seria um híbrido de celebridade heroica e celebridade do *show business*, o que nomeamos como herói-celebridade: uma celebridade que possui característica de heróis, mas que, na realidade, é o resultado de uma escrita que pode ser associada a uma estratégia midiática que espetaculariza a imagem dessa personalidade.

3.3 A figura do herói

Abordar a questão do herói é, antes de mais nada, estar consciente de que se trata de uma temática que se relaciona à própria história da humanidade. Seja em tramas ficcionais ou reais, o herói esteve e está presente em narrativas de diversas ordens. Para Martin Feijó (1984), a questão do herói sobrevive através dos tempos, além de estar presente em diversos âmbitos: mito, literatura, história, antropologia, psicologia, quadrinho etc. De acordo com o autor, o herói surgiu num momento em que não se pensava detidamente nele, quando não havia uma distinção entre literatura e história, mito e realidade. Só posteriormente essa figura passou a habitar a história e, tempos depois, a literatura.

Feijó (1984) afirma que o herói nasceu junto com o mito, principalmente com a mitologia grega. Os “indivíduos destacados, superdotados, valentes, diferentes da média dos homens” (p. 12) representavam um consolo para a fraqueza humana. Diferentemente dos deuses que possuíam características, vícios e virtudes humanas, os heróis na mitologia grega, mesmo sendo mortais, possuíam características divinas.

Para a mitologia grega, o ciclo heroico corresponde àquele no qual houve o destaque dos semideuses, filhos de deuses com mortais. Esses heróis obtinham destaque por suas façanhas, possuíam características divinas e poderes especiais, embora fossem mortais. Feijó (1984), ao abordar a origem dos heróis mitológicos, afirma que há duas hipóteses: os heróis talvez tenham sido indivíduos destacados em suas sociedades e que a imaginação coletiva acabou por dotá-los de poderes extra-humanos; ou seriam deuses rebaixados, que teriam perdido a condição de deuses.

Para Feijó (1984), houve um fato que corroborou a mudança na percepção a respeito do herói. Com o surgimento da sociedade de classes, do Estado e suas instituições, e da cultura escrita e documentada, o herói se inscreve na história. Um exemplo são os jogos olímpicos, que, na sociedade grega antiga (a partir do século VII A.C.), buscavam aproximar os heróis do passado com os contemporâneos. Outro exemplo é a história de Alexandre da Macedônia, que ganhou dimensão de mito. Trata-se de uma figura real que deu origem ao imaginário nos moldes mitológicos, mas que acabou sendo racionalizado numa perspectiva histórica.

Já na Idade Moderna, o herói começa a ganhar autonomia histórica. Segundo Feijó (1984), isso acontece inicialmente por meio do plano cultural, com o advento da individualidade artística e filosófica. Essa mudança também ocorreu no plano político, com a concentração do poder nas mãos do monarca. É importante nesse período a obra de Nicolau Maquiavel: *o Príncipe*. O príncipe era visto como herói histórico, e este, por sua vez, tinha uma forte relação com o poder.

Feijó (1984) também discorre sobre a semelhança entre herói e bandido. Presentes em histórias como as de Robin Hood na Inglaterra ou Lampião no Brasil, eram vistos como bandidos pela classe dominante, mas como heróis pelas classes dominadas. Eram aqueles que repartiam o fruto de seus roubos com os pobres, por isso desfrutavam uma fama com caráter social.

Há também, de acordo com Feijó (1984), a figura do herói revolucionário, o qual pode ser de dois tipos: o de partido e os guerrilheiros, heróis das revoluções contemporâneas. Lenin e Stalin podem ser associados ao herói

ligado ao partido, num contexto autoritário no qual o poder e a ideologia eram mais importantes que as transformações necessárias. Já quanto aos heróis guerrilheiros, temos a presença de Che Guevara. Criou-se uma mística em torno dele, resultando numa imagem de herói contemporâneo: solitário, cavaleiro, justiceiro, rebelde, guerrilheiro. Era um protótipo de herói. Foi, talvez, um revolucionário transformado em herói.

No que tange à presença do herói na literatura, Feijó (1984) afirma que o herói épico foi o primeiro a estar presente nesse âmbito. Originado no mito, o herói passou por um processo de transformação, resultado do trabalho de poetas, os quais buscavam a compreensão da essência humana. A primeira vez que o herói épico atingiu a Literatura foi por intermédio de Homero, em *Ilíada* e *Odisseia*. Aquiles e Ulisses eram heróis mitológicos da crença popular que se tornaram épicos pela criação literária.

O autor chama a atenção para o fato de o herói épico, que é próprio da narrativa que envolve uma nacionalidade como um todo, estar presente na literatura de diversos povos e culturas, como entre hebreus, hindus, romanos e em reinos medievais na Europa. Outro fator ressaltado por Feijó (1984) é a diferença sutil entre o herói mitológico e o herói épico: no primeiro, são as façanhas e os superpoderes que contam, já no segundo, é a presença de características humanas.

Para Feijó (1984), as obras literárias que envolvem um herói épico envolvem os leitores porque haveria algo de universal: um desejo humano de superar seus limites, expresso na figura dos heróis. Segundo o autor, Eneias (piedoso e pacato) é um exemplo de herói épico, porém menos mitológico e mais humano. Ele luta contra o destino que o obriga a lutar, avançando em direção a uma humanização.

Na Idade Média, ainda de acordo com o autor, os temas heroicos ressurgiram. Na epopeia medieval, não apenas aparecem heróis mitológicos recriados pela poesia, como Rei Artur, mas também personagens reais que surgiram na poesia e foram transformados em heróis épicos. O autor observa que, nos grandes momentos do herói épico, ele avança em direção à sua humanização, algo comum também a outro tipo de herói, o trágico.

Foi no teatro, conforme Feijó (1984), que o herói começou a abandonar mais significativamente a esfera do mito para atingir o humano. A plateia se envolvia porque se identifica com o herói. Na versão de Édipo Rei feita por Sófocles, por exemplo, o mito se transforma em humano, pois Édipo descobre sua verdadeira identidade. Assim, enquanto no mito prevalece o destino, do qual nenhum homem escapa, na tragédia é a luta do herói contra seu destino o que é o mais significativo. E o herói trágico pode até ser vencido pelo destino, mas luta contra isso, não se conforma. Tais características, tal como afirma Feijó (1984), são parecidas com o herói moderno da poesia e do romance.

Para Feijó (1084), na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo. A história da literatura é a história da passagem do herói divino para o herói humano: a personagem. O autor cita o exemplo de Dante, na *Divina Comédia*, que é o herói narrador com o qual o leitor se identifica pelo fato de este estar angustiado em descobrir e atingir a verdade: a própria humanidade. Essa narrativa mostraria que a descoberta da perfeição exige o caminho do imperfeito, isto é, a iniciação da vida plena obriga o herói a passar, antes, pelo inferno.

Feijó (1984) cita o contexto da Idade média, que foi marcado pelo tom heroico das novelas de cavalaria. Porém, com o descrédito desse gênero, o autor aponta o surgimento de narrativas como as de Dom Quixote, herói do romance moderno. Trata-se de um herói que “tem fé, num mundo sem fé e luta contra o que não existe mais. Um herói descolado” (p. 69). É assim que, segundo o autor, surge o herói moderno: é aquele que quer ser ele mesmo ou que tem vontade de ser aquilo que não é. Quer realizar façanhas, mas não consegue, ou seja, tem caráter problemático.

Com o século XIX e suas transformações, o romantismo literário deu origem ao romance de folhetim. Nesse gênero, de acordo com Feijó (1984), há inúmeros tipos de herói: corajosos, vingadores, justiceiros, mascarados, românticos. O herói guerreiro retorna num outro contexto em que os autores se preocupam com a verossimilhança de seus personagens: eles estão próximos à média dos homens.

Para Feijó (1984), no século XX, que é marcado pela crítica, o herói não é apenas categoria que faz parte da criação, mas é motivo de reflexão; sua existência é questionada. Uma obra representativa desse período é *Ulisses*, de Joyce. O herói do século XX é aquele que descobre seu cotidiano anti-heroico. O mundo contemporâneo questiona o heroísmo. No Brasil, destaca-se *Macunaíma*: herói mitológico de um país sem mitologia, herói épico de uma nação que ainda não se construiu.

O herói, na perspectiva de Feijó (1984), ressurge com a Indústria Cultural, que gera a cultura de massas. Essa indústria, na concepção do autor, nivela tudo por baixo e oferece um produto cultural facilmente assimilável e descartável: trata-se da mitologia do nosso tempo. O autor afirma que o herói é uma referência constante nessa indústria, como se o herói original retornasse em novas bases. Exemplos claros são as histórias em quadrinhos, que tiveram seu auge nos anos 1930, principalmente em 1938, com o surgimento do super-homem, o qual abriu caminho para os super-heróis.

Nesse caso, alerta Feijó (1984), há uma produção industrial, a qual atende à procura de um público cada vez maior. O sucesso do super-homem está no fato de, numa sociedade massificada, o homem se sentir anulado. Assim, há uma identificação com esse jornalista subalterno: o anônimo indivíduo massificado projeta seus anseios inconscientes e esquece sua impotência. Para Feijó (1984), os super-heróis se incorporaram aos mitos de nosso tempo, desenvolvendo-se num contexto de concentração econômica e alienação.

O autor cita também a presença dos heróis no cinema, os quais são identificados pelos atores, não pelas personagens, o que deixa evidenciar o culto ao ídolo. No cinema da década de 1950, período pós-Segunda Guerra e no contexto da Guerra Fria e do desenvolvimento tecnológico, há o herói rebelde. Trata-se do herói cultural, que transmite algum valor e conhecimento, mas não é ele que transforma a realidade, apenas abre caminho para descobrir sozinho sua própria estrada.

Outros heróis que surgem com a indústria cultural, segundo Feijó (1984), são representantes do *rock.* Nascidos no movimento de contracultura, na década de 1960, eles se opunham à manipulação do conhecimento pelos que detêm o

poder. O autor cita exemplos como Jimi Hendrix e John Lennon, que foram figuras representativas por figurarem como porta-vozes de um sentimento coletivo.

Feijó (1984) afirma que

> o herói é sempre um elemento da cultura, onde quer que ele se encontre, manipulado ou não, sofisticado ou mistificado, exerce o mesmo fascínio que o mito exerce sobre os primitivos, porque este tem a ver com esferas de nós mesmos que na maioria dos casos ainda desconhecemos (p. 99).

Para o autor, a indústria cultural explora esse elemento da cultura, lucrando em cima do inconsciente coletivo.

Na presente pesquisa, interessa-nos particularmente a figura do herói e sua relação com o biografado da obra em análise. Como afirmam Herschmann & Pereira (2003), atualmente, exigimos dos famosos o mesmo dos heróis: uma capacidade de se espetacularizar. Num contexto em que impera a presença das celebridades, as “fronteiras que separam os heróis das celebridades vêm se fragilizando e já não seria possível precisar quais os fatores que consagrariam um determinado ídolo: talento, atos heroicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas” (p. 13).

Vilas Boas (2008), conforme já discutimos nas páginas 20 a 22, ao discorrer sobre as biografias contemporâneas, afirma que nelas existe o fatalismo, pois alguns episódios da infância são vistos como indicativos de uma glória futura do personagem e determinadas características do biografado são realçadas para explicar a trajetória do herói que vence. O autor ainda cita Leo Lowenthal (1961), que, ao analisar biografias de celebridades do século XX, verificou que os biógrafos se preocupam em justificar seu herói de modo superlativo. Para Vilas Boas (2008), tal prática transforma muitas narrativas biográficas em épicos. Ele questiona se essas escritas biografias não seriam épicos velados, que negam o ideal democrático do herói cotidiano, numa prática escritural que desumaniza o biografado e sua história, pois não conseguem mostrar o que há de universal/singular ligado à existência.

Segundo Vilas Boas (2008), a idolatria do herói presente nas biografias contemporâneas centra-se no indivíduo, algo diferente das grandes mitologias, de sua função arquetípica, nas quais o sentido centrava-se no grupo. A narrativa tem como foco a carreira/trabalho do biografado, ou seja, no ser em particular. Nesse sentido, o autor defende que sejam abordadas outras facetas do herói, não apenas a carreira, visto que esta, ao apresentar nuances de extraordinariedade, não é objetiva nem concreta.

Nesse sentido, ao propormos mostrar que o biografado foi construído como um herói, buscamos evidenciar se Gianecchini seria um herói-celebridade, visto que entendemos que a história contada desse ator é fruto de uma escrita que espetaculariza uma vida .

3.4 O criador e a criatura

Ao discorrer sobre a relação entre autor e personagem, Mikhail Bakhtin (2011) chama a atenção para uma equivocada não-dissociação entre “autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio da relação do autor com o personagem (p. 9). Segundo o teórico, deve-se pensar na relação entre autor e personagem a partir do entendimento de que o autor-criador deve ser percebido na sua peculiaridade, como aquele que “acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos” (p. 3).

O autor, na concepção de Bakhtin (2011), é o agente a quem se deve atribuir o todo da personagem e o todo da obra. É uma consciência criadora, sendo a sua consciência aquela “que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos de princípio transgredientes a ela mesma [...]” (p. 11). Ele enxerga não apenas o que todos os personagens enxergam, mas além do que elas podem enxergar, num excedente de visão que é responsável pelo todo da obra.

Para o pensador russo, o autor ocupa uma posição em relação ao personagem, numa distância significativa que lhe permite abranger o personagem como um todo. Nas palavras dele, trata-se de

> [...] tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma dinâmica de espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um todo ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um todo com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma [...] (BAKHTIN, 2011, p. 12).

Crucial considerar a distância entre autor e personagem. É essa posição externa que o autor-criador ocupa em relação ao personagem, que será responsável pelo todo do personagem e, principalmente, por mostrar que seu acabamento se dá exteriormente, de fora.

Nessa atividade estética da relação autor-personagem, Bakhtin (2011) alerta para a necessidade do autor de olhar para si com olhos de outro, tornando-se outro em relação a si mesmo. Isso por que o distanciamento deve ser tal que não permita ao autor vincular-se aos acontecimentos de seu personagem, desviando-se da relação direta autor-personagem. O autor, na perspectiva de Bakhtin (2011), vivencia a vida de seu personagem axiologicamente diferente do modo que vivencia a própria vida, e é isso o que deve transparecer na atividade estética.

No que diz respeito ao excedente da visão estética, Bakhtin (2011) faz notar as ações de contemplação que, para ele, são puramente estéticas e “decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo” (p. 23). Na contemplação, deve-se “entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele” (*ibidem*). Porém, para que aconteça a atividade estética, é preciso que o autor retorne a seu lugar e, pelo seu excedente de sua visão, conclua esse indivíduo.

Desse modo, o autor considera que, numa obra literária, mesmo que as palavras desempenhem uma dupla função, ou seja, orientem a compenetração ao mesmo tempo em que dão acabamento, o que deve ser examinado são os "valores plástico-picturais e espaciais que são transgredientes à consciência e ao mundo da personagem, à sua diretriz ético-cognitiva no mundo, que o concluem de fora [...] (BAKHTIN, 2011, p. 25). Trata-se, então, daqueles valores ligados diretamente à consciência do autor-contemplador a respeito da personagem. Esse autor-contemplador, além de estar em um lugar diferente, possui valores diferentes, os quais, no nosso entendimento, também estarão presentes nos valores atribuídos ao personagem.

No que diz respeito à imagem externa do personagem, Bakhtin (2011, p. 27) afirma que, no mundo da criação artística, todas as personagens estão igualmente expressas em um plano plástico-pictural de visão. Ou seja, há uma visão externa do artista que possibilita um determinado modo de ver o personagem. Isso por que, na concepção de Bakhtin (2011), na categoria do *eu*, não há possibilidade de visualização de uma visão externa e acabamento. Só pelo *outro*, pelas suas apreciações, é possível ter uma imagem externa plástico-pictural.

O autor afirma "que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada" (BAKHTIN, 2011, p. 33). Tais afirmações nos levam a pensar que, mesmo num texto biográfico em que relatos do biografado e de outras pessoas fornecem informações sobre uma personagem, é a visão externa e o ativismo do autor-criador, ocupando o lugar do *outro*, que possibilita uma visão exterior do biografado. É esse outro que, com seu enfoque axiológico, dará unidade externa e continuidade à história desse personagem. Assim, é esse autor-criador quem (re)constrói a história do personagem e a materializa a partir de sua perspectiva externa.

No plano acional, a verdade artística da ação, segundo Bakhtin (2011), só é perceptível na sua totalidade pelo *outro*. Somente um contemplador distanciado terá a percepção das principais características plástico-picturais da ação externa. Nessa perspectiva, no que se refere à ação, é a descrição artística, plástico-pictural, que vai interessar. Novamente, no que tange ao texto

biográfico, a organização e a descrição das ações pelo biógrafo é que tornarão relevante esse ou aquele fato ou característica do biografado.

No que diz respeito ao todo da personagem e ao seu mundo, Bakhtin (2011, p. 86-87) afirma que o exterior do homem e o exterior do seu mundo são dados, mas precisam de recepção e recriação estética, justificação e elaboração. Nesse sentido, a arte dispõe de meios para que isso possa se concretizar – cores, palavras, sons etc. No texto verbal, por exemplo, são as palavras, pelo trabalho estético e artístico empreendido pelo autor, as responsáveis por dar forma espacial à personagem e ao seu mundo. Trata-se de um fazer que necessita da distância, de um posicionamento externo do autor-criador, para que haja um valor estético.

Ainda de acordo com as postulações de Bakhtin (2011), algo fundamental é o fato de a linguagem não ser "suficientemente neutra em face da esfera ético-cognitiva, onde é empregada como autoexpressão e comunicação, ou seja, como recurso expressivo" (p. 87). Porém, é só a partir da visão do autor como um *outro*, numa relação de alteridade entre este e a personagem, que os tons volitivo-emocionais do autor-criador face à sua personagem poderão ser entendidos. Só assim, o personagem poderá ser visto de maneira integral, como fruto de uma produção estética.

No que tange ao texto biográfico, Bakhtin (2011) afirma que "nem na biografia, nem na autobiografia o *eu-para-si* (a relação consigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma" (p. 138). Isso porque o autor, na sua função autor-criador, torna-se *outro* em face de si mesmo.

A partir dessas formulações de Bakhtin (2011) sobre a relação autor-personagem, partimos do pressuposto de que cada particularidade do biografado, seus traços, os acontecimentos que são relatados e a maneira como isso é feito são resultado do trabalho criador de Guilherme Fiúza. É ele o responsável pela construção do todo da biografia e do seu protagonista. Ocupando o lugar do *outro* que, externamente, vê além do personagem, abarcando-o na sua completude, é por meio da visão de Fiúza enquanto autor-criador que temos acesso aos valores atribuídos ao personagem e à sua história.

Esses valores que refletem a visão do autor ao construir o personagem podem ser vislumbrados nos excertos a seguir, nos quais são apresentados pensamentos e sentimentos de Gianecchini:

> **E_{39}**
> **No que olhou pela primeira vez para a cara da morte, a sua morte bem de frente, foi tomado por uma calma profunda**. Por um momento perdeu de vista os médicos, as enfermeiras, a empresária, a mãe, os parceiros profissionais e afetivos, a legião de fãs. **Enxergou com clareza o verdadeiro lugar de todo mortal em sua condição mais pura: a solidão.**
> E se sentiu forte nesse lugar. **Se deu conta de que fora exatamente dali que, ainda menino, vislumbrava o seu caminho – um caminho que o diferenciava de todos os membros da sua família,** de todos os exemplos e referências que havia à sua volta no interior, de tudo o que ouvia na escola (FIÚZA, 2012, p. 25, grifos nossos).
>
> **E_{40}**
> [...] Agora, aos 38 anos, há um mês isolado num hospital sem saber se esperava mais um diagnóstico incerto, a cura ou a morte, **Giane sentiu de novo o medo virar desafio. Estava pronto para a travessia – qualquer** uma (*idem*, p. 26-27, grifo nosso).

Enquanto autor-criador, é pela percepção de Guilherme Fiúza que o leitor vislumbra o momento de reflexão da personagem sobre si: a calma profunda que o atingiu, a solidão que enxergou, a sensação de força que o invadiu, o retrospecto do caminho que havia traçado desde menino, o medo que sentiu e que se transformou em desafio, a sensação de estar pronto para a travessia do tratamento contra o câncer. Essa consciência da personagem é retratada pela consciência do autor-contemplador, que confere acabamento à mesma pela visão externa que possui.

O momento de reflexão elencado remete ao herói épico apresentado por Feijó (1984). Esse autor postulou que, nas obras literárias que envolvem um herói épico, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, havia algo de universal que ultrapassava a realidade da época: o desejo humano de superar seus limites, algo que era expresso na figura do herói. Esse herói épico lutava contra o destino que o obrigava a lutar, refletindo sobre ele. E, apesar da mitologia que o envolvia, era mais humano, possuindo o desejo de superar seus limites, indo ao caminho da humanização.

Algumas dessas atitudes do herói épico são observadas na construção do biografado: ele faz um retrospecto, refletindo sua trajetória desde quando era menino. Com a calma e a sensação de força que o invade, vislumbra sua condição de solidão e de humano mortal. É a partir daí que se vê pronto para a travessia, na busca de superar seu limite: vencer o câncer.

Outras passagens também mostram como o personagem foi sendo construído como um herói:

> **E_{41}**
> Heloísa conhecia bem a mistura de **intuição e determinação** do filho. E aprendera desde muito cedo a não duvidar dela (FIÚZA, 2012, p. 23, grifo nosso).
>
> **E_{42}**
> Reynaldo Cisotto Gianecchini fora assim desde sempre. Às vezes parecia que tinha vindo com **o livro da vida dentro da cabeça, tal a sua capacidade de antever as coisas**. [...]
> – *Com a minha profissão eu vou conhecer o mundo todo*. A profissão em si ainda não estava decidida. Mas esse detalhe não arranjava a sua certeza (*idem*, p. 24, grifo nosso).
>
> **E_{43}**
> Reynaldo Gianecchini **era ainda um pré-adolescente e já pressentia, embrenhado na fazenda da avó materna, sua direção no mund**o. Do alto da goiabeira, a natureza transcendental do campo o fazia ver a cidade grande – que conhecia dos seus sonhos e da televisão. **E tinha certeza de que, quando estivesse lá, a muitos quilômetros do interior**, voltaria para o alto da sua árvore em um segundo, sempre que precisasse reencontrar-se consigo (*idem*, p. 33, grifos nossos).

Algumas características que o autor-criador atribuiu ao personagem Gianecchini, como *intuição, a capacidade de antever as coisas*, de saber desde criança *qual seria a sua direção no mundo*, chamam a atenção nos excertos citados. Além de apontar a presença de fatalismo, pela singularidade de tais características, podemos associar o biografado aos heróis mitológicos, os chamados semideuses, filhos de deuses com mortais. Esses heróis possuíam propriedades divinas e poderes especiais embora fossem mortais. Essa associação se fundamenta no fato de a personagem, um simples mortal, ser colocada como possuidora da capacidade de antever as coisas, sabendo de antemão o seu futuro. Trata-se de algo extra-humano, visto que a maioria dos mortais em si não possuem tal habilidade.

O excerto a seguir também revela um processo singular de construção de Gianecchini:

> **E_{44}**
> Totalmente recuperado da Síndrome da Pega, Giane acordou no dia 20 de janeiro se sentindo estranho. Ficou por alguns instantes tentando entender o que se passava com ele, até que matou a charada: **estava forte.** Mais forte do que jamais se sentira nos últimos oito meses. Chegava a ser estranho. Tomou seu café e sentiu necessidade de ficar um pouco sozinho, em silêncio. Em um minuto, sua mente decolou. A rapidez com que entrou em estado de meditação mostrava que **o fortalecimento era de corpo e espírito**" (FIÚZA, 2012, p. 266, grifos nossos).
>
> **E_{45}**
> Em entrevista a Ana Maria Braga (que também vencera o câncer), **revelou o prazer de se sentir, mais do que nunca, um mortal** (*idem*, p. 271, grifo nosso).

Ao construir o biografado como alguém que se descobriu mortal, que se fortalece espiritualmente após lutar contra a doença, o autor faz com que o biografado possa ser relacionado ao herói da tragédia.

O herói da tragédia grega, segundo Feijó (1984) é conhecido pela transformação do mito em humano e pela luta contra o destino. Mesmo não vencendo as forças do destino, esse herói ganha em força espiritual. Essas características presentes na descrição de Gianecchini também são comuns ao herói do romance moderno, pois este também transita do divino à humanização.

A construção de Gianecchini como um herói não ficou restrita ao plano das similitudes a heróis diversos: épico, trágico, mitológico e do romance moderno. Notamos igualmente uma semelhança entre a trajetória do biografado e a do herói dos mitos, como postulado por Joseph Campbell (1993). Por ser um dado significativo, segue a explanação a respeito da trajetória do herói presente nos mitos, com uma comparação entre esta e o curso de vida de Gianecchini, assim como contado na obra em análise.

3.5 A trajetória de Reynaldo Gianecchini

Joseph Campbell (1993), mediante uma análise comparativa de mitos, de histórias de religião, dos contos de fadas e do folclore, apresenta uma semelhança entre narrativas de culturas distintas: a presença da figura do herói, arquétipo[10] de todos os mitos. Assim como esse autor, Feijó (1984) também afirma que o "mito do herói se parece em povos diferentes, em épocas diferentes, em costumes e línguas diferentes (p. 20). O que há de semelhante em culturas tão distintas é que a figura do herói sobrevive, em todas elas, por meio dos arquétipos, ou seja, no inconsciente coletivo.

Para Campbell (1993), o herói pode ser entendido como "homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas" (p. 28). Ele acrescenta que, seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada passa por pequenas variações no plano essencial, ou seja, na aventura, nos papéis envolvidos e nas vitórias obtidas.

Neste trabalho, interessam-nos particularmente as fases da trajetória do herói ao longo da sua jornada. Para Campbell (1993), "o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação – iniciação – retorno [...]" (p. 36). Sua trajetória poderia ser resumida da seguinte maneira:

> Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (*ibidem*).

Colocando em linhas gerais, na trajetória do herói exposta por Campbell (1993), primeiramente vislumbramos um afastamento desse herói, que é um

---

[10] Arquétipos, segundo Jung (2000), são os conteúdos, imagens arcaicas, que permanecem no inconsciente coletivo desde os tempos mais remotos. Para o autor, esse conteúdo inconsciente se modifica mediante sua conscientização e percepção, assumindo matizes que podem variar de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.

homem comum, de seu lugar de convívio. Chamado à aventura, ele pode recusá-la inicialmente, mas acaba atendendo a essa solicitação, ao chamado. Assim, o herói passa por provações até se aproximar de seus objetivos. Nesse percurso, ele encontra aliados, enfrenta inimigos, passa por apuros até obter aquilo que almeja. Após alcançar sua conquista, o herói retorna ao seu mundo, porém volta transformado pelas experiências dessa trajetória.

No que tange ao nosso objeto de análise, notamos, em alguns aspectos, uma semelhança entre a maneira como a história do biografado é narrada e a trajetória do herói citada, principalmente no que se refere a determinados momentos dessa trajetória. Como o próprio título da biografia sugere, a narrativa da personagem é contada com foco em três eixos: o da vida, o da arte e o da luta (contra a doença). Ao abordar esses três aspectos, notamos que Fiúza (2012) construiu uma história na qual a superação de obstáculos foi um fator recorrente relacionado à vida de Gianecchini. Essa percepção permite, conforme apresentado no próximo tópico, uma comparação entre a trajetória do biografado e a do herói do qual fala Campbell (1993).

Assim, na análise apresentada a seguir, buscamos evidenciar como o biografado foi apresentado nos moldes de um herói, mas um herói adaptado aos tempos modernos. Diferentemente do herói tradicional, o benefício das ações desse herói atual não atinge toda uma comunidade, mas está voltado para uma perspectiva individual, beneficiando a si próprio. Acrescentamos, ainda, que esse herói contemporâneo não necessita realizar grandes feitos para tornar-se notório. Ele precisa aparecer na mídia, ato que já lhe confere popularidade e visibilidade.

3.5.1 O chamado

Sobre a partida na trajetória do herói, Campbell (1993) afirma que a aventura pode começar por um aparente mero acaso, com forças não compreendidas inicialmente, as quais podem revelar um mundo insuspeito.

Desse mero acaso, surge uma crise, o “chamado à aventura”. De acordo com o autor, o chamado revela uma transfiguração, um momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar é ultrapassado, e os velhos conceitos, ideias e padrões emocionais já não são mais adequados.

Inicialmente, há uma semelhança no que diz respeito ao chamado. De acordo com o biógrafo, aos oito anos de idade, Gianecchini machucou o joelho e ficou alguns dias no quarto dos pais até se recuperar:

> **E_{46}**
> Hospedado no quarto dos pais, sem poder ir para a rua com o joelho imóvel, Júnior acordava e nem precisava levantar para ligar a TV [...] quase colada no colchão. Dentre as novidades estava um programa meio diferente de tudo, chamado *TV Mulher*, na Globo. Não era para sua idade, mas **ele ficou fascinado** (FIÚZA, 2012, p. 19, grifo nosso).

Foi o programa *TV Mulher*, mais especificamente com a apresentadora Marília Gabriela, que, juntamente com o universo da TV, foram os responsáveis pelo chamado:

> **E_{47}**
>
> De repente, na tela à sua frente, surgiu uma mulher magnética, quase exótica, com uma farta cabeleira encaracolada e umas ideias diferentes – que faziam com que ele mesmo se sentisse menos estranho no mundo. Passou a se encontrar todas as manhãs com a jornalista Marília Gabriela, que apresentava o tal programa.
>
> **A voz forte que saía daquela linda boca reforçava o chamado para mergulhar na TV e sonhar com a vida gigante que o esperava do outro lado da tela** (FIÚZA, 2012, p. 19, grifo nosso)

Percebemos nesse excerto que o chamado para sua profissão e a saída de Birigui vieram por meio da TV e de Marília Gabriela, descrita como *magnética* e *exótica*, com uma *linda boca*; definições atraentes. Essa aparente sedução, aliada ao mundo que a TV oferecia, reforçaria o chamado ao personagem.

Outra passagem também remete ao chamado para sair de Birigui e para a profissão de ator:

> **E** [48]
> [...] Reynaldo foi em frente. Aproveitou para jogar a energia em outro projeto, o maior de todos: a decolagem para a cidade grande. **São Paulo o chamava urgente.**
> **Começou a ir esporadicamente à capital [...]. Numas dessas incursões ficou fascinado.**
> **Fora parar no teatro e assistira pela primeira vez a uma grande montagem [...] A cena de nudez da atriz Fernanda Torres apresentara-lhe um grau de liberdade que ele nem sabia que existia.**
> **Para decolar rumo a esse mundo fascinante, era preciso estudar** [...]. Mas desde menino ele já entendera que, de onde ele estava, a entrada mais próxima para o resto do mundo era o vestibular da USP. [...]
> Reynaldo não era aplicado. Era obstinado. [...] Quando o vestibular começou a se aproximar, Reynaldo estava com 17 anos de idade e quase dois de namoro com Rosane (FIÚZA, 2012, p. 92, grifo nosso).
>
> Chamou a namorada para conversar. Disse que ia doer, mas ia passar. O escorpião se mutilava mais uma vez. Os dois choraram horas, dias. Mas ele não recuou da separação. **A voz que falava na sua cabeça tinha vindo alertá-lo; aquela decolagem precisava ser solitária**. (*idem*, p. 93, grifo nosso).

Nesse excerto, a personagem tem dois chamados: ir para São Paulo e conhecer a liberdade do universo do teatro, com destaque para a presença de uma voz que revela que sua trajetória deverá ser solitária. O término com a namorada, esse partir sozinho, mostra que, tal como o herói postulado por Campbell (1993), Gianecchini deixou para trás determinados padrões de vida. Trata-se de um rompimento que serve a um crescimento espiritual. Destaca-se também a obstinação do personagem, que também pode ser comparada à do herói que não deixa de atender ao chamado.

A maneira como Gianecchini sai da sua cidade natal é relatada pelo autor e também sugere que o horizonte familiar, ideias e padrões emocionais são deixados para trás. O término com a namorada (Sabrina) antes da partida, a certeza de que “ele não ia mais voltar a Birigui”, o sentar “no ônibus olhando em frente, querendo que a grande janela dianteira lhe trouxesse a estrada” e o choro de alegria por estar partindo dão indícios de um desprendimento do personagem semelhante à partida do herói postulada por Campbell (1993).

Essa mudança de Birigui para São Paulo também pode ser associada aos ritos de passagem, cerimônia presente nas sociedades primitivas, que, na trajetória do herói, tem como característica a prática de exercícios formais de rompimento, no qual se deixam para trás determinados padrões de vida, levando o espírito humano a avançar.

Há também passagens que remetem ao chamado para a profissão de modelo:

> **E_{49}**
> Durante uma festa na república onde morava, **foi chamado por Régis** – quase um desconhecido pra Reynaldo, para uma festa **de lançamento de uma revista de moda e acabou aceitando o convite** (FIÚZA, 2012, p. 103, grifos nossos).
>
> **E_{50}**
> Durante a festa, foi abordado por representantes de agências de modelo. [...]
> [...] um homem parou subitamente à sua frente e fixou olhando dentro dos seus olhos.
> **A figura era no mínimo exótica. Baixo, bem magro, meia-idade, corpo e rosto muito expressivos, olhos pintados de preto**. [...] Depois de fitá-lo um instante sem dizer nada, **o homem falou com jeito de profeta:**
> - Eu nunca vi ninguém com o seu brilho. **Eu posso fazer de você o cara mais foda do Brasil.**
> O estudante de Direito foi embora da festa achando aquele sujeito completamente louco. Mas não conseguiu esquecê-lo (*idem*, p. 104, grifos nossos).
>
> **E_{51}**
> [...] O homem se chamava Ciro Álvaro e circulava bem por toda a festa. **Tinha uma conversa meio filosófica, meio mística, que magnetizava seus interlocutores**. **A Reynaldo ele prometera, mais do que que carreira, um mundo. Parecia uma oportunidade. Parecia um delírio**. [...] (*idem*, p. 105, grifo nosso).
>
> **E_{52}**
> [...] **Reynaldo foi se hipnotizando pela fala serena e segura de Ciro, como se ouvisse um Guru**. [...]
> O estudante de Direito saiu da agência como se estivesse saído de um liquidificador. Ainda não tinha meditado, mas parecia já estar em transe. Talvez sua vida estivesse mudando de rumo. Fosse como fosse, no dia seguinte ele já era outra pessoa.
> Ciro poderia ser um profeta, um guru, um bom agente, um louco ou nada disso. **O fato era que sua pregação fisgara o novo discípulo. Muito mais do que a universidade, agora ele se sentia com uma chave na mão. Não dava para ver o que ele ia abrir, mas ele a segurou firme. E se atirou de cabeça naquela preparação espartana**. (*idem*, p. 107, grifos nossos).

Nesses excertos, percebemos inicialmente que, por mero acaso, convidado por um quase desconhecido, Gianecchini acaba indo a uma festa. É nesse evento que o chamado para a carreira de modelo acontece.

O responsável pelo chamado, o agente de modelos Ciro Alves, ao ser comparado a um profeta (aquele que traz a mensagem e pelas características que possui: *exótico, conversa meio filosófica e mística, que magnetizava seus interlocutores,* hipnotizando o personagem), pode ser relacionado ao arauto. Na trajetória do herói postulada por Campbell (1993), o arauto, além de ser uma figura sombria e misteriosa, é o agente que anuncia a aventura do herói.

Nesse sentido, a descrição do representante da agência de modelo, Ciro Alves, seria similar à do arauto, pois, ao ser apresentado como *profeta, guru,* parece envolto em mistério. Soma-se a isso o fato de a promessa feita por ele a Gianecchini sobre a carreira de modelo e de conquista do mundo figurar como o anúncio da aventura profissional dele.

Podemos afirmar que é nesse momento, ao aceitar o convite de Ciro Mendes, Gianechini, tal como o herói, aceita seu chamado para a jornada, no caso, a carreira de modelo. Significativas também é a expressão *se atirou de cabeça* e a palavra *discípulo*, que mostram a entrega total do herói. A associação da preparação para modelo com uma *preparação espartana* também chama a atenção, visto que associa essa formação ao rigor da educação de Esparta, a qual buscava formar indivíduos fortes, verdadeiros heróis entre os gregos. Assim, mais uma vez, a trajetória do biografado pode ser assimilada à de um herói.

3.5.2 A travessia

Outra associação entre a trajetória do herói e a do personagem da obra em análise diz respeito à iniciação de sua travessia. Trata-se, na concepção de Campbell (1993), de uma sucessão de provas à qual o herói deve sobreviver. É o início de uma trilha longa e perigosa.

No excerto a seguir, há exemplos de situações na vida em que Reynaldo Gianecchini teve de vencer desde sua infância:

> **E_{53}**
> **Aos 11 anos, por exemplo, estivera num beco sem saída**. Tinha descoberto algo que, quando revelasse, o faria cair em desgraça na família. E a família era tudo.
> Seu pai era jogador de basquete, assim como os tios, primos e todos os homens da família, sem exceção. Vários se profissionalizaram [...]. E se tornar jogador não era uma possibilidade – era um fato da vida [...].
> Mas aos 11 anos, na meditação do banho, as lágrimas transbordaram: ele não era como os outros. **E ia ferir gravemente o código familiar.**
> Era tão certo quanto o concurso de desenho ou as viagens futuras pelo mundo: ele não ia ser jogador de basquete.
> Estava numa **situação limite**. O que fazer? Como poderia viver anos carregando aquele **segredo maldito**? [...] **Sozinho com seu medo, porém, foi sendo tomado de certa excitação. O que seria aquilo? Se não era masoquismo, devia ser coragem. Foi em frente e abriu o jogo com os pais. [...]**
> **O fato era que, sem saber que a questão não era de vida ou morte, ele a enfrentara** (FIÚZA, 2012, p. 25-26, grifos nossos).

Esse episódio da infância, um tanto simples e banal, da maneira como foi relatado, deixa entrever que, desde a tenra idade, o biografado já enfrentara com coragem seus desafios. As expressões *beco sem saída, situação limite, questão de vida ou morte* e *segredo maldito* conotam o enfrentamento de um problema difícil. Já a afirmação de que *estava sozinho com seu medo* aponta outro traço da trajetória do herói: a solidão.

Outro fato de infância também direciona para uma visão do personagem como alguém que não foge de resolver seus problemas: aos 12 anos, ele enfrentou o garoto temido de sua escola, conhecido como *carrasco* por bater nos demais colegas:

> **E_{54}**
> Com tantas testemunhas, Reynaldo viu que não tinha mais jeito: **era matar ou morrer**. E ali era o mais forte candidato à segunda opção.
> O *bad boy* (Nino) parou no meio da '**arena**' e chamou a vítima (Gianecchini). [...]
> Sentindo o sangue em ebulição, Reynaldo entrou na roda com uma rapidez e uma força que ele mesmo não conhecia. Pulou as preliminares verbais e acertou **um direto** na boca de Nino, que sangrou instantaneamente. Muito. [...] O público foi à loucura.

> O **vilão** ficou estático, levou outra direita voadora no olho azul e foi ao chão.
> O ex-otário pulou em cima dele, aplicando-lhe uma **gravata**, já tentando conter a reação furiosa do **carrasco**. Mas o **carrasco** estava imóvel como um cordeiro. Seus famosos músculos não se mexiam [...]. Nocaute técnico (e moral) (FIÚZA, 2012, p. 69, grifos nossos).

Esse acontecimento, ao ser narrado com expressões como *arena, vilão, um direto, gravata, carrasco, nocaute técnico*, as quais remetem ao contexto de luta, mostra que o biografado, desde a infância, já apresentara habilidades de um vencedor. Há de se ressaltar que se trata de uma situação na qual Gianecchini, ao contrário do que se esperava, venceu o aluno mais temido da escola, o que lhe confere um mérito maior. A utilização da expressão *matar ou morrer*, por conotar uma não-possibilidade de fuga e uma, talvez, luta pela vida, reforça a dificuldade da situação, realçando ainda a característica do herói no personagem: aquele que enfrenta os desafios de sua travessia.

A seguir, há também um trecho que mostra uma situação que o personagem-herói teve que enfrentar: contar para os pais que havia brigado na escola:

> **E_{55}**
> Agora o vencedor tinha outro **duelo** pela frente, quando chegasse em casa. Sua mãe, que tinha horror à violência, fatalmente saberia do episódio. [...]
> Sempre sincero o filho admitiu de cara o que tinha feito. Heloísa abreviou a conversa.
> - Fez muito bem. Esse garoto tava querendo te fazer de bobo.
> Já adulto, Gianecchini continuava sendo parabenizado pelo **duelo** da Escola Stélio Loureiro sempre que esbarrava com alguém de Birigui. O **célebre embate**, que valera a única concessão de sua mãe à violência [...] (FIÚZA, 2012, p. 70, grifos nossos).

Relatar o episódio da briga na escola para a mãe é colocado como um *duelo* a ser enfrentado. Novamente, trata-se se uma situação que é construída para assemelhar-se a um combate que Gianecchini, assim como um herói, teria que enfrentar. Soma-se a isso o fato de a briga com o colega ser designada pelo autor como um *duelo* e célebre *embate*, termos que também remetem a um contexto de luta e de demanda de esforço. Ressalva-se, ainda, conforme

apresentado no E_{55}, que esse episódio era lembrado até quando Gianecchini já era adulto, o que mostra certa magnitude em torno dele. Importante notar que, mais uma vez, esse relato de infância mostra uma determinada origem de lutador e vencedor do biografado, corroborando para que ele possa ser visto como aquele que enfrenta seus desafios.

No que diz respeito ao plano afetivo, há também uma passagem que mostra como o biografado, durante a infância, quando tinha apenas oito anos, se esforçou como um herói para conquistar a garota Ariadne:

> **E_{56}**
> Reynaldo encontrou **rapidamente** o melhor plano para conquistar a princesa Ariadne: **vencer a gincana e ser o herói do aniversário dela.**
> **Assim como no concurso de desenho dois anos antes, ele decidiu ganhar – e ganhou. Tinha ótima desenvoltura e ia bem em todos os esportes**, embora não fosse o melhor em nenhum. Turbinado pelo amor, porém, não tinha concorrente à altura. Foi premiado, no **aniversário seguinte foi bicampeão e conquistou o coração de sua amada** (FIÚZA, 2012, p. 84, grifos nossos).

Destaca-se nesse excerto a vontade de vencer do garoto, de *ser o herói* para conquistar a garota e, ainda, determinação e certeza em fazê-lo: *ele decidiu ganhar [...] e ganhou*. Tal fato ainda é realçado quando a vitória do garoto se repete no ano seguinte, o que o leva à conquista da garota. Soma-se a isso o fato da espera paciente do garoto em sua conquista, o que conota determinação. Importante perceber também a caracterização da personagem como alguém que *tinha desenvoltura e ia bem em todos os esportes*, mostrando que ele seria portador de múltiplas habilidades. Relatos de infância como esse mostram não apenas Gianecchini como um vencedor/herói juvenil, mas anuncia também as conquistas futuras da personagem, como se ele tivesse o “gene da vitória”.

Outro aspecto não menos relevante é que, ao relatar o interesse do biografado e sua busca para conquistar uma garota, contribui para criar uma imagem de Reynaldo Gianecchini como homem hétero desde a infância. Isso é algo de suma importância já que boatos de uma possível homossexualidade era

corrente e explorada nas mídias locais no Rio de Janeiro[11], o que – numa sociedade ainda envolta em preconceitos – afetaria sua imagem e, em consequência, seu trabalho e futuros papeis na maior e mais poderosa rede de televisão do país: a Rede Globo. Logo, reforçar que o ator é heterossexual também é mais uma estratégia discursiva na construção de uma imagem ideal.

Ainda referente aos desafios da jornada, nos excertos a seguir, que abordam o início do tratamento do câncer de Gianecchini, temos um relato do autor que aponta para a prova, o desafio que o biografado deveria passar no processo de tratamento da doença: a luta pela vida. Seu tratamento também é comparado a uma travessia, o que o aproxima ainda mais da figura do herói:

E57

> No que olhou pela primeira vez para a cara da morte, a sua morte bem de frente, foi tomado por uma calma profunda. [...] Enxergou com clareza o verdadeiro lugar de todo mortal em sua condição mais **pura: a solidão** (FIÚZA, 2012, p. 25, grifo nosso).

E58

> [...] Agora, aos 38 anos, há um mês isolado num hospital sem saber se esperava mais um diagnóstico incerto, a cura ou a morte, Giane sentiu de novo o medo virar desafio.
>
> Estava pronto para a **travessia** – qualquer uma (*idem*, p. 26-27, grifo nosso).

Chama a atenção nesse excerto a solidão na qual o personagem se encontrava durante o início do tratamento contra o câncer, situação essa compatível com a do herói que também é solitário na sua jornada. Nesse caso, à maneira de um herói que não recusa suas provações, o biografado aceita o desafio do tratamento e se mostra pronto para a travessia.

A postura do herói que enfrenta seu desafio também é observada na personagem no excerto a seguir:

E59

[11] No site *E News,* a matéria *Reynaldo Gianecchini fala sobre homossexualidade* é um exemplo de como esse assunto era constantemente pauta quando o assunto era a vida do ator/celebridade *Reynaldo Gianecchini*. Disponível em: Reynaldo Gianecchini fala sobre homossexualidade - E! Online Brasil (eonline.com). Acesso em dezembro de 2014.

> Na entrada para o primeiro **round** do seu combate contra o linfoma, Giane estava mais do que positivo. Estava excitado. Ele era assim: **a ameaça virara desafio**. E a perspectiva de **matar ou morrer**, como no convite para estrear direto no horário nobre da TV, o atraía. Talvez tivesse algo de **kamikaze**, talvez algo do seu signo de escorpião – o símbolo da destruição transformadora.
>
> De novo, sua **alquimia interna convertia medo em coragem** (FIÚZA, 2012, p. 67, grifos nossos).

Além de palavras que sugerem uma luta, como *round*, a expressão *matar ou morrer*, juntamente com a designação *kamikaze*, remetem a um contexto de guerra. Elas conotam a capacidade do personagem de enfrentar a morte, o que reforça sua característica de corajoso. Assim, essa tamanha força e coragem para lutar e enfrentar desafios, algo típico de um herói, pode ser associada também ao biografado.

De acordo com as proposições de Campbell (1993), é no momento da trajetória que o herói é auxiliado, seja por um amuleto, agente secreto ou algo sobrenatural. Para aqueles que não recusaram o chamado, “o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora (anciã ou ancião), que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças tirânicas com que ele está prestes a deparar-se” (p. 74).

No caso da obra em análise, o capítulo “Biotônico espiritual” descreve o auxílio de uma mulher que o biografado obteve nos dias de internação no Hospital Sírio-Libanês. Trata-se da atriz Claudia Raia, que, como a figura protetora ou anciã presente nas narrativas dos heróis, auxiliou Gianecchini quando este precisava de equilíbrio emocional durante o tratamento:

> **E60**
>
> A primeira sessão fora difícil de aguentar, e a incógnita sobre seu futuro próximo também era difícil de aguentar. A cabeça não podia parar diante da ameaça, nem se afundar no inconformismo ou na revolta. Além de resistir, ainda tinha que ser positivo – a cabeça precisava ajudar o corpo. E foi aí que começou a receber **a transfusão de alegria**.
>
> Por volta de meia noite-noite começava o show. Claudia Raia se infiltrava pela passagem secreta, dava uma beliscadinha na quentinha que Heloísa guardava para ela e começava a bailar.
>
> A estrela do cabaré [...] fazia o musical da Broadway caber no quarto de hospital.

> [...]
> Na versão light do espetáculo, a estrela se deitava ao lado do espectador, lhe dava o script da peça e passava o texto com ele. Pedia-lhe que opinasse, corrigisse, sugerisse. Giane fazia isso tudo, além de rir, evidentemente. **Claudia era seu biotônico espiritual** (FIÚZA, 2012, p. 239-240, grifos nossos).

Referindo-se à personagem de Claudia Raia como um elemento fortificante em nível espiritual, que transmitia alegria ao paciente, Fiúza a coloca como um componente importante no tratamento e recuperação de Gianecchini. Como na jornada do herói, a atriz representa um amuleto que protege o protagonista contra as forças tirânicas, as quais deve enfrentar; no caso em questão, o abalo espiritual diante das sessões de quimioterapia.

Ainda segundo Campbell (1993), a aventura do herói se passa nas trevas, lugar onde faz sua jornada. Nas provações pelas quais passa, há um momento no qual se questiona se há ou não a entrega à morte. Algumas passagens da obra, que remetem ao momento em que o protagonista recebe a medicação para matar a medula doente, podem ser associadas, na nossa concepção, a esse momento do herói de quase entrega à morte:

> **E_{61}**
>
> Depois do quinto dia fechado no quarto escuro, sem comer nem beber nada, transformando em estátua pela dor que fritava seu corpo por dentro e o torturava a cada mínimo movimento, abaixo do suportável, abaixo do humano, desejou ser um bicho para não ter que pensar, para não ter que compreender, para não ter que desejar **seu único e miserável desejo: que tudo se acabasse logo, para o bem ou para o mal** (FIÚZA, 2012, p. 254, grifo nosso).

> **E_{62}**
>
> No início de 2012, ele perdia de novo a noção do tempo. A vigília da dor transformara seis dias em um só – o dia interminável do sofrimento. A vida de repente não lhe prometia mais nada (*idem*, p. 256).

> **E_{63}**
>
> [...] Passou então à infusão das células sadias [...]. Só aí começou a sentir os **efeitos do bombardeio.**

> **E parecia mesmo ter engolido uma bomba atômica. Passou de repente a arder por dentro, como se suas entranhas estivessem fumegando.**
>
> Boca, língua e lábios eram tostados pelo fogo invisível, **como se ele tivesse mergulhado numa nuvem radioativa**.
>
> Sentia sede, mas a água **caía no estômago como ácido** e voltava em jato boca afora.
>
> Respirar também era perigoso. **O ar entrava como spray de pimenta.**
>
> Falar doía, e olhar também. A mínima luminosidade **feria-lhe a vista como um raio laser.**
>
> **Na escuridão da caverna, sonhando acordado com torturas medievais e limites de resistência humana**, ele permanecia em silêncio. [...]
>
> Indo para o sétimo dia sem comer nem beber nada, e sem poder introduzir alimentação pelo soro, devido aos riscos de contaminação, surgia o receio do colapso. Altamente resistente à dor, **Giane viu que não ia aguentar**. Era a hora de pedir aos médicos uma dose pesada de morfina, que o mandasse para outro planeta. Mas não pediu (*idem*, p. 258, grifos nossos).

Ao utilizar termos ligados à guerra para referir-se aos efeitos do medicamento na personagem – *tortura, bombardeio, bomba atômica, fogo invisível, ácido, nuvem radioativa, spray de pimenta, raio laser, torturas medievais*, Fiúza (2012) não só compara essa parte do tratamento a um verdadeiro combate, mas faz com que possamos associar esses acontecimentos às provações pelas quais passa o herói em sua trajetória.

O momento de quase entrega à morte na narrativa do herói também é enfrentado pelo personagem, principalmente nas passagens nas quais ele *deseja que tudo se acabasse logo, para o bem ou para o mal*; *que a vida de repente não lhe prometia mais nada*; ou quando surgiu o receio do colapso e *que Giane viu que não ia aguentar*. São fatos que, mais uma vez, direcionam para uma visão de similitudes entre a narração da história do personagem da obra em análise e a trajetória do herói postulada por Campbell (1993).

Ainda no que se refere aos excertos citados, ao aproximarmos o quarto escuro a uma caverna, associamos esse lugar às trevas da aventura do herói. A caverna também pode fazer uma analogia ao ventre da baleia, presente em numerosos mitos. Em suma, a caverna tem conotações do desconhecido e do

sombrio, o que pode ser associado ao momento pelo qual a personagem estava passando.

Há na obra em análise outras passagens que mostram situações nas quais a personagem teve que superar dificuldades, como o excerto apresentado a seguir, que apontam momentos diversos que remetem às provações do herói. Quando Gianecchini começa a atuar na TV, representando o personagem *Edu*, na novela *Laços de Família*, recebe várias críticas sobre sua atuação como ator:

> **E_{64}**
> ‘Aos poucos, Reynaldo Gianecchini descobre que para ser ator é preciso representar’, escrevia a Veja em 13 de dezembro.
> [...]
> ‘Pois é. Edu tinha que mostrar desespero. E foi aí que os problemas começaram. Fechar os olhos até que não foi difícil. Mas a angústia – essa não houve meio de o ator mostrar.’
> E o título da matéria era ‘bonitinho, mas...’, e o sarcasmo estava até no final da edição: ‘Reynaldo Gianecchini e arte de atuar.’ Ao final do texto, um quadro trazia três fotos iguais do ator sorridente, com três legendas diferentes:1) ‘O ator desesperado: o sorriso aqui denota o turbilhão da alma’; 2) ‘O ator, acabrunhado: o sorriso aqui denota a desilusão com o mundo’; 3) ‘O ator, zangado: o sorriso aqui denota uma certa ironia’ (FIÚZA, 2012, p. 153).

Em E_{64}, o biografado é censurado pela revista devido à sua falta de expressão ao atuar. Outra passagem na biografia refere-se ao momento em que o ator começa a atuar na TV não mais no papel de galã, o qual era de praxe desempenhado por ele. Gianecchini é acusado de exagerar e, em decorrência dessa má atuação, tornar seu personagem sem graça:

> **E_{65}**
> Quando *Belíssima* entrou no ar, veio o estranhamento geral. O galã bonzinho surgira na tela todo desajeitado, falando errado e insultando a elegância a cada cena. Era o anti-Gianecchini. Com menos de uma semana de novela, a coluna de TV de O Globo deu nota zero para o ator. A crítica citava o tom exagerado da interpretação. E humor com exagero perde a graça (FIÚZA, 2012, p. 189).

Porém, como o herói que supera suas provações, Gianecchini consegue se firmar na carreira e afastar as críticas em torno de si. Os excertos a seguir mostram como ele conquista a aprovação do público e também da crítica:

> **E_{66}**
>
> Com um mês de novela, as ruas já tinham dito a Giane, com toda a clareza: **ele saltara a barreira da** beleza. O público não estava saudando o galã, mas o ator. **E a crítica também. A coluna de TV de O Globo voltaria a julgá-lo. E a nota agora era 10** (FIÚZA, 2012, p. 190, grifos nossos).
>
> Com quatro prêmios de ator coadjuvante (incluindo o Qualidade Brasil 2005), Gianecchini concluía sua quinta novela como uma unanimidade. **Na seção de TV de O Globo, a colunista patrícia Kogut quebrava as regras das notas zero a 10, e conferia uma nota 20 a Giane** (*idem*, p. 192-193, grifo nosso).

> **E_{67}**
> A declaração à revista *IstoÉ* continha elementos que não costumavam estar associados a Reynaldo Gianecchini: **personalidade e maturidade. Aos 33 anos, saía de cena o belo rapaz e surgia o homem com traços que fazem uma pessoa ser única**. Começava a ficar claro para o país o que o diretor Moacyr Góes dissera a Manoel Carlos na época de *Laços de família*: **ninguém é como Giane**.
> [...] **Giane estava chegando ao poder [...] pela afirmação artística, profissional e financeira.**
>
> Em setembro de 2006, lotando o Teatro Vivo em São Paulo com uma comédia, ele pagara com sobras a aposta da TV Globo no seu taco, **tinha um dos melhores cachês de publicidade do mercado e aumentara para três suas residências nas duas maiores cidades do país** [...] (FIÚZA, 2012, p. 195, grifos nossos).

Percebemos também que o biografado supera a crítica sobre sua falta de competência, a visão de que era apenas um rosto bonito na TV e com má atuação como profissional. Recebe nota 10 e, até mesmo, uma nota 20 pela sua atuação como ator. Conquista prêmios e, enfim, sua vitória artística, profissional e financeira, com um dos melhores cachês em publicidade. Tais aquisições, mais uma vez, o aproximam do herói que vence as provações superando os obstáculos.

Outro problema que o biografado enfrentara foi no âmbito financeiro, que como os demais, será superado:

E_{68}

> Após um problema administrativo em seu escritório particular, o ator sofrera um forte baque financeiro. Uma varredura contábil indicara uma séria perda de patrimônio, e ele passara por uma fase de grande abatimento. Foi nesse momento que Márcia Marbá o conheceu, procurada para assessorá-lo e, objetivamente, gerenciar a corrida atrás do prejuízo (FIÚZA, 2012, p. 12)

E_{69}

> O para a propaganda Neve veio em seguida. E aí a conversa era outra: campanha nacional, de primeira grandeza, criada sob medida para uma estrela da TV, ou melhor, para Reynaldo Gianecchini com um cachê de gente grande, que não poderia chegar em melhor hora. Mas dessa vez o ator recuou. [...]
> A empresária já tinha pensado nisso. E decidiu fazer do limão uma limonada. Mostrou ao contratante os riscos de a imagem do ator ficar, por assim dizer, rodando o banheiro. Ou seja: o cachê era fantástico, mas precisava ser mais fantástico.
> Após três meses de negociação que incluiu até corte de vaso sanitário do roteiro, em janeiro de 2011 Gianecchini virou um dos mordomos mais bem pagos da TV (*idem*, p. 13).

A superação do problema financeiro, que aconteceu num prazo de três meses por meio da negociação finaceira, mostra como o personagem lutou para vencer esse obstáculo. Existe também a presença da empresária Márcia Marbá, que figura como um amuleto de auxílio na trajetória do herói. Nesse caso, é ela quem ajuda Gianecchini nessa fase de sua jornada.

No ciclo da aventura do herói, há uma referência à figura do pai. O pai, segundo Campbell (1993), “é o sacerdote iniciador por meio do qual o jovem ser faz sua passagem para o mundo mais amplo” (p. 133). Ele também pode representar o papel do bem e do mal num processo de rivalidade de filho contra o pai. Porém, quando o herói vai ao encontro do pai, ele deve abrir sua alma para além do terror, de modo que possa compreender as ações do cosmo no ser. Ele deve transcender a vida, contemplar o rosto do pai para, então, entrar em sintonia com ele.

Ao longo da biografia, várias passagens mostram como a relação do protagonista com seu pai era conflituosa, como no trecho a seguir:

> **E_{70}**
> A única saída para Reynaldo era se opor ao pai (que também era seu professor), que por sua vez era implacável com alunos malandros.
> O filho continuava indo bem nas provas [...] mas nas aulas estava no foco da bagunça. O pai chegava em casa e se derramava em elogios para um japonês que se sentava na primeira fila [...]. Era 'o melhor da classe', era 'impressionante, etc. – só dava o japonês na hora do jantar. Guerra era guerra.
> – Pena que o japonês CDF não é seu filho, né, pai?
> [...] Cada um tinha que ficar firme no seu papel – o professor rígido e o aluno rebelde (FIÚZA, 2012, p. 87).

Contudo, tal situação passa por uma mudança quando pai e filho descobrem que estavam com a mesma doença: ambos tinham câncer. Nesse momento da narrativa é vislumbrada, assim como no ciclo heroico, uma sintonia do personagem do herói com a figura paterna:

> **E_{71}**
>
> A perspectiva visível da morte transformou Reynaldo (pai) completamente. E a tristeza não era o traço principal da sua nova personalidade. Convivendo com ele todas as horas sob o mesmo teto, Giane viu pela primeira vez seu pai sem armadura. O homem intocável começava a se tornar tocável, e até afável. Por uma circunstância dramática, o muro que impedia a troca de carinho entre pai e filho estava se desmanchando (FIÚZA, 2012, p. 232).

> **E_{72}**
>
> Em setembro de 2011, o pai-fortaleza, imenso e distante, voltava para o lado do filho absolutamente frágil, algumas dezenas de quilos menos impotente. A vida quisera que o maior momento de maior carinho e cumplicidade entre os dois fosse assim, insólito, ambos metidos numa negociação com a morte (*idem*, p. 244).

A sintonia total entre pai e filho transparece no momento da morte da personagem paterna: é a morte o elemento de redenção, um fator capaz de transpor as barreiras entre os dois personagens e fazer com que a relação entre pai e filho seja recuperada. É a iminência da morte que coloca pai e filho num mesmo patamar, pois, no que tange à finitude, todos são iguais. Ou seja, é a morte que faz com que essa narrativa entre pai e filho tenha outra perspectiva.

Nesse instante, como o herói de Campbell (1993), Gianecchini comtempla o rosto do pai, entrando em sintonia total com ele. É a morte que confere dramatização a esse reencontro, fazendo com que essa narrativa de pai e filho seja (re)contada a partir de uma nova perspectiva:

> **E73**
>
> Caiu a madrugada e o filho ficou a sós com o pai. O ambiente não estava silencioso: Giane conversava com Reynaldo, já totalmente inconsciente.
>
> Falava da coragem de ambos de lutar pata ter um ao outro como mereciam. E da vitória final. Talvez um pouco tardia, mas gigantesca. Pediu perdão por não ter sido amigo. Perdoou por tudo. [...]
>
> Enquanto Giane cantava os versos de 'Nossa Senhora', os aparelhos mostravam a queda final das funções vitais. O pai partia embalado pela voz do filho, deixando-lhe de herança uma aposta: a luta que Reynaldo perdera, o outro haveria de ganhar (FIÚZA, 2012, p. 246).

O pai, dentro do clico do herói, é também o guia e o iniciador para os mistérios do desconhecido na vida do filho. Assim, quando Reynaldo pai parte deixando para Gianecchini a herança de uma aposta, temos na figura paterna esse símbolo do guia postulado por Campbell (1993). É o pai que abre caminho para o desconhecido que o filho irá vivenciar: vencer ou não a doença.

3.5.3 O retorno

Na trajetória do herói, após este vivenciar suas aventuras nas trevas, lugar onde faz sua jornada, há o retorno que pode ser visto como uma volta do além. Nesse retorno, nas palavras de Campbell (1993), o herói poderá ter uma estranheza em aceitar o real; porém, ele deve sobreviver a esse impacto da mudança. O excerto a seguir, ao mostrar como o personagem acordou após uma resposta positiva do seu corpo ao tratamento, aponta essa estranheza do herói diante do real no qual se encontra:

E_{74}

> Totalmente recuperado da Síndrome da Pega, Giane acordou no dia 20 de janeiro se sentindo estranho. Ficou por alguns instantes tentando entender o que se passava com ele, até que matou a charada: estava forte. Mais forte do que jamais se sentira nos últimos oito meses. Chegava a ser estranho (FIÚZA, 2012, p. 268).

Ainda na concepção de Campbell (1993), o herói que conclui a sua busca deve fazer o retorno, trazendo consigo seu troféu transmutador da vida. No caso da personagem em questão, temos o troféu representado pela medula nova, o que também simboliza a cura da doença:

E_{75}

> No dia seguinte, 21 de janeiro, um sábado, Gianecchini acordou com fortes dores no peito e nas costas. [...]
>
> [...] ele acabara de ganhar uma medula nova (FIÚZA, 2012, p. 268).

Esse retorno da luta contra a doença também traz ganhos para sua vida profissional. Após estar afastado das atividades profissionais, a volta de Gianecchini aos palcos é vista como triunfal:

E_{76}

> No Teatro FAAP lotado, a peça se iniciou, mas logo foi interrompida. Ao surgir em cena o **guerreiro** Reynaldo Gianecchini, cabeça raspada, corpo sarado e expressão cruel, o público não conseguiu ficar nas cadeiras. Numa manifestação rara, que talvez só os maiores **mitos dos palcos** tivessem merecido, a plateia toda se levantou e paralisou o espetáculo, aplaudindo o ator por cinco minutos.
> Giane segurou firme a emoção, estático. Depois prosseguiu com a peça e fez **sua melhor apresentação desde a primeira estreia de *Cruel*. Ele voltara maior do que era** (FIÚZA, 2012, p. 269, grifos nossos).

Nesse excerto, além de ser nomeado como *guerreiro*, alguém que enfrenta o combate, o biografado é ovacionado como os grandes mitos dos palcos, como melhor ator do que já fora. Esse retorno triunfal pode ser relacionado à apoteose do herói, ou seja, seu momento de exaltação.

Assim, após vencer todas as batalhas – na vida, na arte, na luta contra a doença, Gianecchini, como o herói que passou por todas as provações, conquista não apenas a vida, mas também uma legitimação como ator.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A biografia *Giane – Vida, arte e luta*, que conta a história do ator brasileiro Reynaldo Gianecchini, foi escrita pelo jornalista Guilherme Fiúza. A obra veio a público em dezembro de 2012, quando o ator retornava ao trabalho após se recuperar de um câncer raro que fora diagnosticado em 2010. Classificada como um romance-verdade, trata-se de uma biografia que, por ser escrita por um jornalista, apresenta também traços de texto jornalístico.

Essa biografia atraiu nosso interesse devido ao fato de a capa, uma imagem não condizente com a de Gianecchini galã, vir acompanhada das palavras “vida, arte e luta”, o que nos fez perguntar qual seria a imagem do biografado apresentada nessa narrativa. Nesse sentido, utilizamos como aparato teórico-metodológico o modo de organização descritivo proposto por Charaudeau (2009) para verificarmos como o personagem da biografia foi construído. Percebemos que os componentes utilizados para nomear se mostraram como mais relevantes, dentre os quais destacamos a denominação e a designação.

A análise das denominações e das designações indicou a construção de um personagem singular, com características de heróis diversos. Além disso, percebemos também que, em algumas partes do relato, Reynaldo Gianecchini confundia-se com os personagens que representava, o que levou à percepção de que o biografado teve uma ficcionalização de sua imagem.

A vida do biografado foi contada de modo a engrandecê-lo perante os olhos do leitor, visto que evidencia como ele vencera todos os obstáculos que encontrou na sua jornada. Contar a vida de uma celebridade de maneira espetacular faz parte de uma política de autopromoção da imagem do ator, algo que lhe traz ainda mais visibilidade, pois agrega valores positivos à sua imagem. A biografia analisada é um bom exemplo de como a vida de pessoas famosas é apropriada pela Indústria Cultural e torna-se produto na contemporaneidade.

Mas, conforme sugere Arfuch (2010), uma biografia também pode retratar pormenores de uma época pela sua inscrição histórica. Na biografia em questão, destaca-se a doença hoje, sobretudo o câncer, doença letal sobre a qual pesa

um forte estigma. Outro aspecto seria a transição do modelo para ator: é algo comum no mundo atual que valoriza primeiro a imagem, depois, a capacidade de atuar. Um aspecto evidente é o assédio da mídia e do público sobre as celebridades, limitando a capacidade de trânsito em ambientes públicos. Assim, podemos perceber nessa biografia elementos comuns não apenas ao sujeito que enuncia, mas também elementos comuns aos sujeitos de uma época.

Além da presença da espetacularização, de uma construção de si que é voltada para o exterior, para o olhar do outro, essa obra mostra também como as celebridades têm se tornado centros de referência na contemporaneidade. Essas personalidades determinam padrões, apontando modos de ser e estar no mundo. A fama que possuem pode ser confundida com uma imagem de sucesso, criando uma possível relação especular ideológica que alimenta nas pessoas comuns o desejo de serem famosas para, assim, tornarem-se bem-sucedidas.

Ao narrar episódios nos quais o biografado é visto como se estivesse predestinado, desde a infância, a vencer e a fazer sucesso, superando as circunstâncias desfavoráveis desde a tenra idade, temos menos um personagem real e mais um personagem ficcional. Essa narrativa seria espetacular, pois não mostra o que Reynaldo Gianecchini fez de extraordinário, mas o que o torna extraordinário.

O aparecer na mídia por meio da biografia veiculada, conquistando maior visibilidade como um herói vencedor, é um fator que aponta para uma ficcionalização dessa vida. Tal como afirma Sibilia (2008), a espetacularização consiste em inventar realidades que pareçam ficções. Trata-se de “transformar nossas personalidades e vidas privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos” (p. 197).

Assim, ao caracterizar Gianecchini com traços semelhantes aos de determinados heróis – da epopeia, da tragédia, do mito ou do romance –, temos o biografado como um herói híbrido, algo que não pode ser associado a um ser humano comum. Também, ao narrar a vida do ator como uma trajetória semelhante a de um herói mitológico, vislumbramos a construção de uma vida incomum: é a vida espetacularizada nos termos de Sibilia (2008).

Essa espetacularização serviria tanto para promover o ator que é biografado e sua imagem na mídia quanto para incrementar as vendas da biografia. Importa menos o que Gianecchini é, e mais, como postula Debord (2007), o que ele parece ser. Mais que uma celebridade, o biografado é mostrado como um herói-celebridade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e gênese das classes. In: **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. p.133-161.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Tradução Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. Tradução Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2009.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação e tradução Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, M. Falar. In: **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 107-169.

GUADANINI, S. M. **Designação**: das categorias da língua às categorias do discurso. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) -Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Org.). **Mídia, memória e celebridade**: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. 2. ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

HOUAISS, A.; VILLARM.S. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: objetiva. 2001. p. 1415

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LYSARDO-DIAS. D. O fazer biográfico: questões em torno do sujeito e da enunciação. In: Alberto F. R. J. (Org.). **Narrativas (auto)biográficas**: literatura, discurso e teatro. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 63-13.

MARI, Hugo. A questão do sujeito. In: **Os lugares de sentido**. São Paulo: Mercado das Letras, 2009. p. 33-60.

MENDES, E. L. **Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas**. 2004. Tese (Doutorado em Estudos Línguísticos) - Faculdades de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MUZZI, E. S. Paratexto: espaço do título, margem do texto. In: **Editoração arte e técnica**. In: Sônia Queiroz (Org.). Belo Horizonte: Fale/UFMG: 2008a. p. 58-62.

MUZZI. E. S. Leitura de título. In: In: Sônia Queiroz (Org.). **Editoração arte e técnica**. Belo Horizonte: Fale/UFMG: 2008b. p. 63-75.

RAJAGOPALAN, K. Designação: a arma secreta, porém incrivelmente poderosa, da mídia em conflitos internacionais. In: **Por uma linguística crítica:** linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo: Parábola, 2008. p. 80-89.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias & biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Ed. da UNESP, 2008.

Material em Análise

FIÚZA, Guilherme. **Giane** – Vida, arte e luta. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.