

**BIOGRAFIA E MEMÓRIA: OS DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS  
COMO ÂNCORAS TEMPORAIS**

Graziela Aparecida da Cruz\*

*Vinícius* (Brasil, 2005, 110')

Direcção: Miguel Faria Jr.

Roteiro: Miguel Faria Jr. e Diana Vasconcellos, com colaboração de Eucanaã Ferraz

Produção: Miguel Faria Jr. e Susana Moraes

Música: Luís Cláudio Ramos

Fotografia: Lauro Escorel

Edição: Diana Vasconcellos

A cultura do documentário vive, no Brasil e internacionalmente, um momento de grande crescimento e difusão. No Brasil, vários fatores favorecem essa efervescência, entre eles, o barateamento e difusão da tecnologia digital, as leis de incentivo fiscal, o interesse cada vez mais evidente por parte do público, a proliferação de festivais, mostras, seminários e cursos voltados para o documentário e o espaço de exibição, ainda incipiente, nas emissoras de TV.

A crescente produção de documentários cinematográficos encontra um campo fértil nas biografias. Prova disso é o grande número de documentários biográficos sobre músicos brasileiros realizados nos últimos anos. Dentre esses filmes lançados nos últimos 15 anos, no Brasil, seja para exibição em salas de cinema, seja em formato DVD, podemos citar:

- *Carmen Miranda: Bananas is my business* (Brasil / Reino Unido – 1995), de Helena Solberg;
- *Um certo Dorival Caymmi* (Brasil, 1998), de Aluísio Didier;

---

\* Mestranda em Cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: grazielacruz@hotmail.com

- *Nelson Gonçalves* (Brasil, 2001), de Eliseu Ewald;
- *Gilberto Gil: Tempo rei* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, Lula Buarque de Hollanda e Breno Silveira;
- *Viva São João* (Brasil, 2002), de Andrucha Waddington, sobre Gilberto Gil;
- *Paulinho da Viola – Meu tempo é hoje* (Brasil, 2003), de Izabel Jaguaribe;
- *Nelson Freire* (Brasil, 2003), de João Moreira Salles;
- *A pessoa é para o que nasce* (Brasil, 2004), de Roberto Berliner e Leonardo Domingues, sobre as cantoras ceguinhas de Campina Grande;
- *Vinicius* (Brasil / Espanha, 2005), de Miguel Faria Jr.;
- *A odisséia musical de Gilberto Mendes* (Brasil, 2006), de Carlos de Moura Ribeiro Mendes;
- *Maria Bethânia – Música é perfume* (Brasil / França / Suíça, 2006), de Georges Gachot;
- *Onde a coruja dorme* (Brasil, 2006), de Marcia Derraik e Simplício Neto, sobre Bezerra da Silva;
- *Fabricando Tom Zé* (Brasil, 2006), de Décio Matos Júnior;
- *Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda* (Brasil, 2007), de Andrucha Waddington;
- *Cartola – Música para os olhos* (Brasil, 2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda,
- *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei* (Brasil, 2008), de Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, sobre Wilson Simonal;
- *Lóki – Arnaldo Baptista* (Brasil, 2008), de Paulo Henrique Fontenelle;
- *Cantoras do Rádio – O filme* (Brasil, 2008), de Gil Baroni e Marcos Avellar;
- *O homem que engarrafava nuvens* (Brasil, 2008), de Lírio Ferreira, sobre Humberto Teixeira;
- *Jards Macalé – Um morcego na porta principal* (Brasil, 2008), de Marco Abujamra e João Pimentel;
- *A casa do Tom – Mundo, monde, mondo* (Brasil, 2008), de Ana Jobim (DVD);

- *Um homem de moral* (Brasil, 2009), de Ricardo Dias, sobre Paulo Vanzolini;
- *Titãs: A vida até parece uma festa* (Brasil, 2009), de Branco Mello e Oscar Rodrigues Alves;
- *Herbert de perto* (Brasil, 2009), de Roberto Berliner e Pedro Bronz, sobre Herbert Vianna;
- *Waldick, sempre no meu coração* (Brasil, 2009), de Patrícia Pillar, sobre Waldick Soriano;
- *Patativa do Assaré – Ave poesia* (Brasil, 2009), de Rosemberg Cariry;
- *Filhos de João – Admirável mundo Novo Baiano* (Brasil, 2009), de Henrique Dantas, sobre os Novos Baianos;
- *Mamonas pra sempre* (Brasil, 2010), de Cláudio Kahns, sobre o grupo Mamomas Assassinas.

Além desses, outros filmes aguardam lançamento, como *Raul Seixas: o início, o fim e o meio* (Brasil, 2010), de Walter Carvalho e Evaldo Mocarzel; *Tom Jobim, o homem iluminado*, de Nelson Pereira dos Santos; *É Candeia*, de Márcia Watzl; *Melodies Between Worlds*, de Georges Gachot, sobre Nana Caymmi; e *Elza Soares*, de Elizabete Martins Campos, dentre outros. Neste final de 2010, Breno Silveira dá início às filmagens de *Gonzaga de pai para filho*, sobre Luiz Gonzaga e Gonzaguinha. Uma cinebiografia sobre Tim Maia, baseada no livro *Vale Tudo – O som e a fúria de Tim Maia*, de Nelson Motta, também deverá ser produzida, tendo Mauro Lima como diretor. Estão em fase de pré-produção os filmes *Um anjo no inferno*, sobre a vida do ex-Polegar Rafael Ilha, dirigido por Elias Abrão; *Chiquinha Gonzaga – O filme*, de Jorge Bodanzky; e *Somos tão jovens*, cinebiografia sobre Renato Russo, da banda Legião Urbana, dirigida por Antonio Carlos da Fontoura.

Ao lado dos documentários biográficos, estão outras produções que igualmente destacam personalidades da música, como *Caetano, 50 anos* (1992), de Walter Salles e José Henrique Fonseca, composto de cinco programas de 10 minutos produzidos para a extinta TV Manchete; a cinebiografia *Noel – O poeta*

*da Vila* (2006), de Ricardo Van Steen; o DVD *Infinito ao meu redor* (2008), de Vicente Kubrusly, sobre dois anos de turnê da cantora Marisa Monte; *O mistério do samba* (2008), de Lula Buarque de Hollanda e Carolina Jabor, sobre a Velha Guarda da Portela; *Coração vagabundo* (2009), de Fernando Grostein Andrade, sobre turnê do disco “*A foreign sound*”, de Caetano Veloso; *Música subterrânea* (2009), de Luciano Coelho, sobre o Jazz em Curitiba, nas décadas de 1950 e 60; e *Versificando* (2009), de Pedro Caldas, sobre a arte do verso improvisado em diferentes gêneros da música brasileira.

Nesse cenário, destacam-se duas cinebiografias (narrativas romanceadas ficcionais) que foram recordistas de público: *Dois filhos de Francisco – A história de Zezé di Camargo & Luciano* (Brasil, 2005), de Breno Silveira, no posto de segundo lugar, com mais de cinco milhões de espectadores (com 290 cópias distribuídas em 20 semanas em cartaz); e *Cazuza: O tempo não para* (Brasil, 2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho, na sétima posição, com mais de três milhões de espectadores. Há que se considerar que ambas as produções contaram com uma distribuição bem mais ampla do que normalmente ocorre com os filmes documentais.

## **Biografia e memória**

A realização e exibição desses filmes apresentam-se como uma homenagem às personalidades retratadas, seja ainda em vida ou póstumas. O espectador, que já teve um contato prévio com o artista e sua obra, ali mergulha na intimidade, na história, nos bastidores da vida de seu ídolo. As biografias permitem ao público uma viagem a outros contextos históricos e culturais, a outras atitudes e modelos. Quem duvida da importância de Vinicius de Moraes, Cartola ou Carmen Miranda – citando apenas alguns exemplos – na construção da identidade da arte brasileira e da cultura de uma geração?

Sendo assim, pode-se questionar: Por que as biografias, em livros e filmes, atraem o público? O que existe nesse gênero literário e subgênero cinematográfico que desperta a curiosidade e cativa a atenção das pessoas? Na opinião de Sérgio

Vilas Boas (2002): “A crescente demanda por biografias no Brasil e no mundo pode ser vista sob vários ângulos. Primeiramente, o interesse do leitor demonstra que o indivíduo tem importância, o que significa restaurar, nesta complexa era digital, o ser humano preso na vasta rede de forças impessoais que estão além de seu controle.” (Vilas Boas, 2002: 37).

As pessoas buscam biografias pelo prazer de se projetar em outras vidas, diferentes tempos, outros destinos e de retornar ao presente após a viagem. É como se o leitor ou espectador estivesse em busca de si mesmo, de características de sua personalidade e de sua vida que se repetem em outras. Trata-se de não estar sozinho no mundo, mas de poder compartilhar a história de outra pessoa, não importando o tempo e o espaço que a separa de sua própria biografia.

Cabe aqui deter-se sobre um conceito relevante, diretamente relacionado ao sentido do fazer biográfico e ao lugar que a biografia ocupa na sociedade: o conceito de memória. Até o início do século XX, a questão da memória era comumente associada à mente e sua estrutura era compreendida como um “conjunto indefinido e imaterial de pensamentos e produção mental, pertencente ao mundo de interesse dos filósofos” (Van Dick, 2004: 351). Essa visão se expandiu e alcançou outras áreas do conhecimento, e a memória passou a ser, na contemporaneidade, objeto de estudo e análise das mais diversas áreas do conhecimento: das Ciências Biológicas às Sociais; da Psicologia à História e Literatura; da Arquitetura às Ciências da Computação, entre tantas outras.

O século XX testemunhou um fenômeno ambivalente: primeiro, a crise; depois, o “boom” da memória. Logo no início do século, no ocidente, o progresso, a rápida industrialização, a concentração urbana e a modernização dos hábitos cotidianos fragilizaram os meios tradicionais de conservação e transmissão da memória coletiva – a escola, a família, a Igreja e o estado. O interesse era voltado para o futuro e a inovação, enquanto o passado e a tradição eram negados. “À medida que a memória tradicional enfraquecia, sentiu-se a necessidade de recolher assiduamente os sinais, os testemunhos, os documentos, as imagens, os discursos, algum sinal visível daquilo que já foi.” (Sá, 2008: 1427). É aí que surgem os “lugares de memória” (*lieux de mémoire*), descritos por Pierre Nora,

em livro publicado em 1984. O autor fala de lugares onde a memória se cristaliza e a herança se consolida sob a forma de arquivos, bibliotecas, estátuas, genealogia, exposições e museus, além das comemorações e celebrações públicas (Sá, 2008).

Tomando como referência a classificação de Brockmeier (2010), que estabelece quatro campos dos estudos da memória – social e cultural; tecnológico; literário e artístico; e biológico e cognitivo – verifica-se que a década de 1990 testemunha um “boom”, uma explosão de estudos e manifestações de valorização, particularmente, dos campos social e cultural, além de literário e artístico. Esse evento dinamizou a produção cultural voltada para o resgate de temas e personagens de importância histórica, política e artística, manifestada na Literatura, no Cinema, na Música e em exposições, festivais e mostras. Tal produção encontrou um público ávido pelos artefatos e “lugares da memória”; pessoas em busca de referenciais no passado para encontrar sua identidade no presente. Algumas das manifestações desse “boom” foram o crescimento e expansão de museus, restauração de velhos centros urbanos, a moda retrô na arquitetura e no vestuário e um grande interesse pelas biografias e autobiografias.

No artigo “Os media e a construção do biográfico: a morte em cena”, os professores Elizabeth Rondelli e Micael Herschmann (2000) chamam a atenção para o fato de, embora o cenário atual apontar para um futuro que velozmente se atualiza, com a presença dos aparatos tecnológicos e comunicacionais, o passado tem se tornado uma “referência emblemática para a cultura contemporânea”. “A idéia do novo parece estar, cada vez mais, associada ao antigo. A restauração dos centros urbanos, a onda de antiquários, a moda retrô, a nostalgia, o *remake* de filmes, a literatura confessional e biográfica, as novas maneiras de contar e recontar episódios históricos em livros, filmes ou documentários, os arquivos e museus e, até, o jornalismo noticioso têm atribuído destaque ao passado, tudo parecendo indicar que ele se tornou um dos paradigmas a balizar a experiência cotidiana (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 279).

Nesse sentido, vivendo em um mundo preconizado nos anos 1960 por Marshall MacLuhan<sup>1</sup> que, a seu ver, viria a se tornar uma “aldeia global”, interconectada por satélites, fibras óticas e redes informatizadas, as pessoas se veriam absorvidas por uma crescente mobilidade temporal e espacial que as subtrairiam de sua comunidade de pertença e de sua realidade primária. Vivenciamos, todos, novos horizontes de experiência, com novos vínculos sociais que favorecem a transitoriedade e a instabilidade identificatória (HALL, 1996: 280). É nesse contexto que tem lugar as chamadas “âncoras temporais” que nos permitem encontrar o chão firme em um oceano de estímulos que nos rouba a segurança do território conhecido (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 280).

A busca pelo resgate da memória e do passado pode representar uma compensação ao ritmo acelerado das mudanças; uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social. Para Rondelli e Herschmann (2000), dentre essas “âncoras temporais”, as que se apóiam no “biográfico”, talvez, sejam as que chamam mais a atenção. Eles destacam a avidez pela leitura de biografias e autobiografias e a produção para as telas da TV e do cinema: “Do mesmo modo, a televisão tem se exercitado na produção de documentários e entrevistas que vão ao encontro de tal curiosidade, como também o cinema tem oferecido filmes sobre algum personagem real, cuja trajetória de vida se presta à ficcionalização na tela (Rondelli & Herschmann apud Schmidt, 2000: 281).

Nesse mar revolto em que se transformou a sociedade midiaticizada, a busca pela terra firme faz-nos recorrer a essas âncoras – como as biografias – que nos confirmam uma certa estabilidade. Como afirma Felipe Pena (2004), no livro *Teoria da biografia sem fim*: “No ritmo alucinante da contemporaneidade, com mudanças aceleradas e dissolução de certezas e referenciais, recorrer à memória é mais do que uma compensação. É uma tentativa desesperada de encontrar alguma

---

<sup>1</sup> Herbert Marshall MacLuhan (1911-1980) foi um teórico canadense que, nos anos de 1960, criou o conceito de “Aldeia Global”, ao vislumbrar um mundo interligado, com estreitas relações econômicas, políticas e sociais, fruto da evolução das Tecnologias da Informação e da Comunicação.

estabilidade diante da reordenação espacial e temporal do mundo. Lembrar é trazer de volta antigos modos de vida e experiências sociais. É tentar reviver momentos de coerência e estabilidade” (Pena, 2004: 19).

### **Vínicius: saudade compartilhada**

Um exemplo bastante evidente de “âncora temporal” é o filme *Vínicius* (Brasil, 2005), de Miguel Faria Jr., sobre o poeta e músico Vínicius de Moraes (1913-1980). *Vínicius* é o documentário recordista de público na história do cinema brasileiro pós-retomada:<sup>2</sup> em oito semanas de exibição, com 32 cópias distribuídas, alcançou 205.603 espectadores, conquistando vários prêmios e críticas elogiosas.

Podemos reconhecer, em *Vinicius*, além da narrativa biográfica, um caráter memorialístico de resgate de um tempo e de uma experiência sociocultural que extrapola a vida do personagem biografado. Nas várias críticas publicadas em jornais e revistas impressas e *on-line* consultadas para a elaboração deste artigo, é uníssono o comentário de que o filme é capaz de transpor o espectador para os tempos idos das décadas de 1950 e 60. E mais que isso: não se trata apenas de uma “transposição” objetiva, de alguém sentado na poltrona que vê imagens de outros tempos e espaços, mas de uma saudade de tempos que pareciam ser melhores. Analisando *Vinicius*, o cineasta e crítico Arnaldo Jabor afirma perceber que há um mistério neste filme que provoca no público uma ligação amorosa, que faz muita gente sair chorando e rindo, querendo vê-lo de novo.

“O filme mostra um passado que poderia ser nosso presente. Ipanema era uma ilha de felicidade num país injusto, mas foi um momento raro em que o

---

<sup>2</sup> Convencionou-se chamar de “retomada” a produção de filmes nacionais, em particular de longas-metragens, a partir de meados dos anos 1990, em função do estímulo propiciado por leis que voltaram a entrar em vigor naquela época – principalmente Lei do Audiovisual e Lei Rouanet, em âmbito federal, que preveem deduções no Imposto de Renda de empresas patrocinadoras –, após o governo do então Presidente Fernando Collor ter extinguido os principais mecanismos de incentivo à produção cinematográfica. O filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, lançado em 1995, é considerado o marco inaugural da “retomada do cinema brasileiro”. Não se pretende aqui questionar o termo e sua validade, mas apenas estabelecer o período para sua contextualização (Era pós-Collor).

desejo e o projeto pareciam se encontrar, numa harmonia entre a praia, o bar, as ruas com amendoeiras, ruas calmas onde a música, o Cinema Novo, a literatura floresceram, antes do início da massificação. [...] Estávamos em plena utopia antes da chegada do mundo real em 64; antes do pesadelo, tivemos um sonho. Vivíamos em um espaço-tempo em que o amor estava se reinventando, sexualizado, abençoado com o surgimento da pílula e com o brilho mágico do psicodelismo. Ir à praia era um ato político. Ver o pôr-do-sol era um comício. A felicidade não teria fim, e a tristeza, sim.” (Jabor, 2009).

O saudosista artigo de Jabor revela como o filme de Miguel Faria Jr. funciona como a “âncora temporal” anteriormente citada. Ele declama que “Ipanema era o caminho. E a vida de Vinicius era exemplar”. Assim Vinicius, ele próprio, sua vida, sua existência, revelam-se “âncoras” de significado e sentido no mosaico pós-moderno em que as gerações subsequentes mergulharam. Mais do que um personagem da história da arte e da poesia nacionais, ele se transforma num símbolo de uma época de grande riqueza, em vários sentidos, e que se perdeu. Como Arnaldo Jabor afirma: “Aí, decifro outro mistério do intenso feitiço deste filme: o tempo. O tempo era outro, e me refiro a tempo como ritmo, timing. Movíamos-nos em outro ritmo, andávamos em paisagens claras, com perspectiva, percorríamos distâncias nítidas, andávamos pela praia até o Leblon. O mundo estava em foco e não era esse sumidouro de hoje. *Vinicius* não é um filme feito "hoje" sobre "antes". É um filme daquele tempo que vem nos tocar agora. O tempo do filme de Miguel é o tempo de antes. E, ao vê-lo, parece que tínhamos um futuro naquele passado, e temos a chance de sentir de novo o vento, a brisa e as batidas do mar de Ipanema.” (Jabor, 2009).

Essa transposição do espectador para outros tempos e espaços da história e da cultura não acontece por acaso. O diretor Miguel Faria Jr. optou por construir um filme com o clima de boemia e encontro de amigos que caracterizava o estilo de vida do biografado. A ambientação considerou cenário, luz, textura e cor, para que o público mergulhasse naqueles anos áureos da bossa nova. O fotógrafo Lauro Escorel, na etapa de pós-produção, descoloriu cenas para criar esse clima de décadas passadas.

Vinicius de Moraes nasceu em 1913 e morreu em 1980. Viveu a maior parte da vida no Rio de Janeiro e passou alguns anos exercendo missão diplomática em outros países. Mas sua história e sua produção artística estão fundamentalmente ligadas à “cidade maravilhosa”. As transformações comportamentais, urbanísticas, de moda e estilo, para citar algumas, ocorridas ao longo do período de sua vida de 67 anos são retratadas no filme em cenas e fotos da cidade do Rio de Janeiro. “Uma de nossas preocupações foi mostrar essas transformações em paralelo ao percurso de Vinicius”, explica Miguel Faria Jr., em entrevista publicada no site oficial do diretor.<sup>3</sup>

O formato escolhido para conduzir a construção da biografia foi o de um *pocket show*, com declamações de poemas de Vinicius de Moraes pelos atores Camilo Morgado e Ricardo Blat e interpretações de músicas por 12 cantores, da velha e nova geração da Música Popular Brasileira (MPB). O show serve, ainda, como fio condutor para costurar fotos, filmes de época, entrevistas, depoimentos. As performances artísticas intercalam depoimentos de amigos e familiares, e uma narrativa conduzida em *voz-off*, pelo jornalista e escritor Rubem Braga e pelos dois atores.

*Vinicius* se articula entre cenas ficcionais originais – as declamações poéticas feitas pelos atores, em cenários como um camarim, o palco de uma *boite*, um escritório doméstico (construído no palco da *boite*), além do *pocket show* que busca reconstituir uma noite musical em uma *boite* nos anos 1960 –, e não ficcionais – entrevistas especialmente gravadas para o filme, além de cenas e fotografias de arquivo.

Foram realizadas 14 entrevistas com familiares, parceiros e amigos, gravadas em DV-Cam, algumas com duração de cinco horas. Os shows foram filmados em 35 mm e em super-16 mm. O material bruto somava 50 horas.

O filme consegue reunir algumas imagens raras de arquivo. A cena mais antiga foi retirada do filme *Les carnets Brésiliens* (França, 1966), que Pierre Kast realizou no Brasil em 1963, em que Vinicius canta "Canto de Ossanha". Uma fonte importante foi o média-metragem *Um rapaz de família* (Brasil, 1980), feito

---

<sup>3</sup> [www.miguelfaria.com.br](http://www.miguelfaria.com.br)

pela filha Susana, com cenas da intimidade de Vinicius. Outra raridade é o filme *Pista de grama* (Brasil, 1958), de Haroldo Costa, no qual João Gilberto acompanha ao violão Elizete Cardoso que canta "Eu não existo sem você".

Há outras cenas igualmente ontológicas, por revelarem Vinicius em diferentes situações. Como a cena em que canta "Pela luz dos olhos teus", ao lado de Tom Jobim que toca o violão. Tom brinca sobre o fato de a esposa ter jogado fora duas garrafas de *scotch*, enquanto Vinicius acompanha a fala do parceiro, visivelmente alcoolizado.

Várias cenas de arquivo da cidade do Rio de Janeiro em diferentes épocas do século XX recriam o ambiente das décadas de 1930 a 1970. O encontro com parceiros ilustres, como Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell e Toquinho, é focado em diversas cenas de arquivo.

Os depoimentos foram, em grande parte, uma conversa entre amigos. Miguel é próximo de várias pessoas que foram amigas de Vinicius e tiveram importância em sua carreira, como Chico Buarque, Edu Lobo e Carlos Lyra. Esses testemunhos são ora emocionados ora bem-humorados, conferindo ao filme a característica principal desejada pelo diretor: "Eu queria trabalhar com o que era o centro do trabalho dele, que era a emoção", revela.

Também participam dando seus testemunhos sobre Vinicius: Antônio Cândido, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Carlinhos Vergueiro, Chico Buarque, Ferreira Gullar, Edu Lobo, Francis Hime, Georgiana de Moraes, Gilberto Gil, Luciana de Moraes, Maria Bethânia, Maria de Moraes, Miúcha, Susana Moraes, Tônia Carrero e Toquinho.

A escolha das músicas se deu, segundo Miguel, a partir de dois critérios: o cronológico e o de representação, ou seja, músicas que representam sínteses importantes da obra de Vinicius, na visão do diretor. Luiz Ramos, que fez todos os arranjos das músicas, escolheu, junto com os intérpretes, que música cada um interpretaria: Renato Braz ("Se todos fosse iguais a você"), Yamandú Costa ("Valsa de Eurídice"), Adriana Calcanhoto ("Eu sei que vou te amar"), Olívia Byington ("Modinha"), Mônica Salmaso ("Insensatez" e "Canto Triste"), Mariana

de Moraes (“Coisa mais linda”), Zeca Pagodinho (“Pra que chorar”), Mart’Nália (“Sei lá...a vida tem sempre razão”).

Para Lauro Escorel, responsável pela fotografia, o grande desafio foi articular coerentemente os diferentes materiais – entrevistas, encenações, performances musicais, cenas de arquivo e outros materiais de procedências diversas, em foto, vídeo e película – “e não transformar tudo numa colcha de retalhos”. O resultado, na visão do fotógrafo, foi satisfatório: “O filme se tornou uma grande trança, acabou criando uma unidade fotográfica, possível graças à tecnologia de pós-produção digital”, explica.

## **Desenvolvimento da narrativa**

A fim de se compreender como o documentário se estrutura a partir da construção da biografia de Vinícius de Moraes e do resgate memorialístico do cenário social, político e cultural do Brasil, especialmente nas décadas de 1950, 1960 e 1970, é interessante observar como se desenvolve a narrativa.

O filme começa contextualizando espacialmente a vida do personagem retratado, com cenas de Ipanema e uma carta a Vinicius, narrada em *off* por Rubem Braga, já imprimindo o tom saudosista várias vezes recorrente ao longo da narrativa. Logo em seguida, irrompe a música “Se todos fossem iguais a você”, interpretada por Renato Braz, sobre cenas aéreas noturnas da orla do Rio de Janeiro.

Dali, o espectador é conduzido para um camarim onde dois atores – Camila Morgado e Ricardo Blat – declamam um poema. Eles puxam discretamente a cortina e a câmera revela o violonista Yamandú Costa, em um palco de uma *boite* cuidadosamente recriada para exalar os tons e o clima dos anos 1960, executando a “Valsa de Eurídice”.

Terminada a apresentação, Camila Morgado fala da música, tema da peça “Orfeu da Conceição”, escrita por Vinicius de Moraes, e começa a narrar sua biografia. A narradora sai de cena, vira voz em *off* e passa a acompanhar fotos e imagens do Rio antigo, destacando que o personagem influenciou e foi

influenciado pelas transformações ocorridas na cidade ao longo dos anos. A voz em *off* de Camila dá lugar à voz de Rubem Braga, sobre fotos da infância; Camila retorna falando sobre a juventude de Vinicius. A voz do próprio personagem surge, então (por volta dos sete minutos de projeção), falando sobre o ano de 1935, quando ele participou de um concurso de poesia, competindo com grandes nomes e se destacou com um poema inspirado pelo catolicismo francês. Entra, então, o primeiro depoimento sobre Vinicius: em tom bem-humorado, o poeta Ferreira Gullar fala sobre a “conversão” de Vinicius: do eruditismo francês para a vida no dia a dia das ruas do Rio de Janeiro.

Essa breve descrição dos minutos iniciais tem o objetivo de mostrar como está estruturada a narrativa de *Vinicius* e quais os principais recursos de linguagem utilizados pelo diretor. A alternância entre narrações em *off* sobre cenas e fotos de arquivo, gravações nas quais aparece o próprio Vinicius ou outros intérpretes, depoimentos de amigos e familiares, declamações de poesias pelos atores, interpretações musicais na *boite* reconstituída, leitura de poesias e interpretação de músicas pelos amigos entrevistados (Edu Lobo, Caetano Veloso, Carlos Lyra, Chico Buarque e Toquinho cantam músicas e leem poemas de Vinicius, durante as entrevistas, além de Maria Bethania, que lê dois poemas), tudo isso compõe a estrutura do filme e, de forma bem articulada, constrói a biografia do poeta e músico, numa narrativa que procura ser coerente com seu espírito eclético. O tom das declamações, o som das palavras, tudo transborda emoção.

É interessante observar que a personalidade artística de Vinicius divide espaço com a personalidade privada. O filme escancara a faceta romântica do artista, fala de seus amores e dos nove casamentos, expõe os sentimentos das filhas sobre esse lado controverso do pai. Camila Morgado fala da “vida dupla” de Vinicius: sua poesia nas “alturas”, de profunda erudição, e sua frequência aos prazeres da Lapa – berço da boemia carioca e rica fonte de inspiração –, com suas prostitutas, seus cabarés e sambistas. Aos poucos, sua poesia “desceu” para a vida cotidiana e aí encontrou sua maior riqueza. A partir desse momento, entram os principais depoimentos: Antônio Cândido, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu

Lobo, Carlos Lyra, Gilberto Gil, Toquinho, Francis Hime, Miúcha. Maria Bethania lê um poema e proclama ao final: “Lindo!”.

O filme revela intimidades, forças e fraquezas do biografado. Mostra fotos das várias esposas, de momentos em família, fala de encontros e rupturas amorosos. A amiga Tônia Carrero comenta a busca de Vinicius pela constante “chama da paixão” que alimentava sua poesia; ideia corroborada pelo parceiro Toquinho que destaca “o quanto Vinicius buscou a paixão eterna e o quanto se angustiou, por saber que jamais iria encontrá-la”. A filha Susana fala dos problemas que teve com a separação dos pais e com as novas famílias de Vinicius. Georgiana e Luciana, filhas do segundo casamento, falam do sofrimento do pai ao deixar um casamento e se envolver em outra paixão.

Outra faceta de Vinicius, a ligação com a bebida, é assumida claramente e apresentada sem rodeios ou disfarces no filme. Chico Buarque e Edu Lobo falam sobre o assunto e este último comenta que o poeta “precisava daquilo” e que, certa vez, o próprio Vinicius disse que “sem uísque, fica tudo mais difícil.”

Chico Buarque rememora que, de vez em quando, Vinicius se recolhia na Clínica São Vicente, para se recuperar do alcoolismo. Numa dessas vezes, teria acompanhado os sons do quarto vizinho, onde morreu um paciente. Naquela noite, ele teria composto a letra de “Pra que chorar”, sobre música de Baden Powell. Chico começa a cantarolar a música que ganha continuidade na interpretação de Zeca Pagodinho durante o *pocket show*.

Os encontros com os parceiros é outro elemento chave para a construção da biografia do artista e o filme apresenta cenas de alguns desses encontros: com Tom Jobim, Baden Powell e Toquinho.

Os conturbados anos 1960 são apresentados com cenas de manifestações contra a ditadura militar e os anos 1970, com cenas da irreverência presente nas praias e a revolução nos costumes. O filme mostra a maratona de shows realizados no fim dos anos 1970, ao lado de Toquinho, Tom e Miúcha, quando Vinicius já começava a dar sinais de cansaço. Aos 64 anos, casou-se pela última vez com Gilda Matoso. O poeta faleceu aos 67 anos, em 1980.

Num movimento circular, o filme retoma a carta do início, escrita e narrada por Rubem Braga. Ipanema ressurgiu colorida, ensolarada, cheia de vida.

### **Expositivo, poético e performático**

Tomando como referência os seis modos de representação do real definidos pelo pesquisador estadunidense Bill Nichols (2008), que seriam os modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (Nichols, 2008: 135-144), pode-se afirmar que o filme caracteriza-se pelo hibridismo na composição dos modos de representação *expositivo, poético e performático*. É expositivo, nas diversas passagens em voz *over*, em narrações feitas por Rubem Braga, Camila Morgado e Ricardo Blat. Nesses momentos, cenas e fotografias são acompanhadas pela voz *over* dos narradores que apresentam dados biográficos de Vinicius, comentam passagens da vida do artista e contextualizam política, social e culturalmente momentos nacionais e internacionais. Como explica Nichols, “o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (Nichols, 2008: 144).

O outro modo de representação presente é o poético, evidente na estrutura escolhida por Miguel Faria Jr. de ter como fio condutor da narrativa a participação de atores declamando poemas e músicos interpretando canções de Vinicius, em um espetáculo cênico-musical ambientado em uma *boite* reconstituída em estúdio. Esse modo “ênfatisa o estado de ânimo, o tom e o afeto, a fragmentação e a ambigüidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (Nichols, 2008: 138).

Ao lado dos modos expositivo e poético, o modo que predomina no filme é o performático, pela principal razão de ser ele um filme claramente baseado na emoção. As declamações poéticas, as interpretações musicais e, principalmente, os depoimentos de familiares e amigos, transbordam emoção, admiração, saudade e afeto por Vinicius. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo

que temos em comum” (Nichols, 2008: 171). Segundo Nichols, filmes performáticos nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. “A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa”, arremata o autor, para quem o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, ou neste caso, sobre o personagem.

### **O retrato revelado: a síntese imagética do biografado**

O “Vinicius” revelado pelo filme de Miguel Faria Jr. é um mito nascido em um tempo áureo da produção cultural brasileira, da revolução de costumes, de uma Ipanema dourada que emoldurava o encontro de amigos, da boemia, da efervescência criativa. É evidente a ausência de uma neutralidade autoral: Vinicius de Moraes é, de certo modo, “incensado” pelas palavras dos amigos, pela incontestável beleza dos poemas e canções cuidadosamente escolhidos, e pelo texto narrado em *off*, em vários momentos do filme. Paradoxalmente, certas características reveladas por familiares e amigos próximos – entre estes, especialmente Tônia Carrero – colocam em destaque pontos mais vulneráveis da personalidade do artista, em geral, relacionados a seus relacionamentos amorosos. E, em alguns momentos do filme, derrama-se na tela um Vinicius embriagado e, até, angustiado.

Miguel Faria Jr. afirma, em entrevista nos extras do DVD do filme, que o maior desafio que encontrou foi reunir as diversas “vidas” de Vinicius: a vida privada e a vida pública em suas muitas faces, juntamente com sua poesia e suas canções. Essa é, também, uma característica fundamental da síntese que se tem ao final do filme: a impossibilidade de se separar a vida privada da obra do artista. Sobre isso, assim fala Miguel Faria Jr.: “Seria impossível. O processo artístico de Vinicius sempre foi paralelo à sua vida. Aos 24 anos, ele era um integralista e fazia sonetos parnasianos. Aos 60 anos, era um *hippie* desbundado. Vinicius viveu

o raro privilégio de ficar jovem com a idade. Acompanhar essas transformações é impressionante e muito emocionante.”

Na biografia de Vinicius, a vida privada e a pública se misturam. A bebida, os vários casamentos, o diplomata, o romântico incurável, o poeta e compositor reconhecido, a figura polêmica, todas essas “faces” revelam o homem e o artista. “Ele era uma pessoa extremamente antenada com tudo que acontecia à sua volta. E também quisemos mostrar como sua vida pública e privada se misturavam: ao mesmo tempo em que Vinicius provocava mudanças, também era influenciado por elas”, explica o diretor.

## **Considerações finais**

Ao emprendermos a análise do filme *Vinicius* e observarmos outros filmes do gênero, a primeira e mais visível constatação é que os documentários biográficos podem assumir formas, rostos, estilos os mais diversos, numa gama de possibilidades de “tratamento criativo da realidade”, como definiu John Grierson,<sup>4</sup> já nos idos dos anos 1920. A construção biográfica, nesse caso, pode assumir tons poéticos, optar pelo rigor histórico, dialogar com a ficção, optar pela informação objetiva. Pode utilizar fontes de pesquisa das mais diversas, reconstruir fatos, recorrer à dramatização e a recursos cênicos e gráficos, apresentar depoimentos.

Outra constatação é que a construção biográfica encontra, na linguagem cinematográfica, um cenário ideal para sua realização. No cinema, conseguimos perceber os entreatos, enxergar o silêncio, olhar a parte e identificar o todo. Talvez, esteja aí a especificidade da linguagem audiovisual que confere uma forma privilegiada, em relação a outras linguagens, como a da Literatura, por exemplo, de revelar a vida em várias de suas dimensões, a partir de imagens e sons articulados.

---

<sup>4</sup> Na edição de 8 de Fevereiro de 1926, do *The New York Sun*, John Grierson (1898-1972), fundador do Movimento Documentarista Britânico dos anos 1930, publicou um texto sobre o filme *Moana* (Reino Unido, 1926), de Robert Flaherty, intitulado “Flaherty’s Poetic *Moana*”. Foi nesse texto que, pela primeira vez, usou o termo “documentário” e o conceito desse gênero como “um tratamento criativo da realidade”.

Na realização de um documentário biográfico, um risco que se corre é o de, ao reunir materiais de procedências diversas, transformar o filme em uma colcha de retalhos, uma soma de fragmentos que acaba por não revelar o retrato, mas por desconfigurar a pessoa biografada. As “múltiplas faces” de uma pessoa devem ser consideradas nessa construção, levando-se em conta que uma história de vida é algo complexo, com contradições e nunca completamente revelado. Mas tais “faces” devem ser habilmente reunidas e “alinhavadas” numa estrutura narrativa harmoniosa e funcional, coerente com o perfil do personagem que se deseja focar.

Enfim, podemos concluir que, num mundo marcado pela dispersão, multiplicidade, efemeridade e mobilidade, a biografia e, especificamente, os documentários biográficos ganham um significado especial, um lugar relevante na atribuição de sentido à realidade e à história social e, por que não dizer, pessoal de cada um de nós. São como “âncoras” que nos ajudam a encontrar terra firme sob águas agitadas. A arte de construir uma biografia no cinema permite ao cineasta experimentar um mergulho em outra vida, com todas as suas faces e arestas, para reconstruí-la e oferecê-la, na tela, ao público, para que este teça sua própria construção. O espectador é transportado numa viagem onírica, na espetacular experiência de ir ao encontro do outro e de mais uma história.

### **Referências bibliográficas**

- BROCKMEIER, Jens (2010), “After the Archive: Remapping Memory”. Disponível em: <http://cap.sagepub.com/content/16/1/5.abstract> – Consultado em 18/04/2010.
- HALL, Stuart (2000), *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, apud SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- JABOUR, Arnaldo (2005), “O filme Vinícius é a viagem a Ipanema do ar”. Disponível em: <http://arquivoetc.blogspot.com/2005/11/o-filme-vinicius-viagem-ipanema-do-ar.html> – Consultado em 15/05/2009.
- NICHOLS, Bill (2008), *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora.
- PENA, Felipe (2004), *Teoria da Biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

- RONDELLI, Elizabeth & HERSCHMANN, Micael (2000) “Os media e a construção do biográfico: a morte em cena” apud SCHMIDT, Benito (Org.). *O biográfico – Perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- SÁ, Alberto (2010), “A Web 2.0 e a Meta-Memória” – Artigo apresentado durante o 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, de 06 a 08/09/2007, Braga. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/9358> – Consultado em 22/05/2010
- SCHMIDT, Benito Bisso (Org.) (2000), *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- VAN DICK, José (2004), “Memory matters in the Digital Age”. University of Amsterdam. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/configurations> – Consultado em 07/05/2010.
- VILAS BOAS, Sergio (2002), *Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus.

### **Filmografia**

Vinicius (Brasil, 2005), de Miguel Faria Jr.