

SUBJETIVIDADES TRANSBORDANTES: APONTAMENTOS SOBRE O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO, MEMÓRIA E HISTÓRIA

Denise Tavares*

Resumo: A paixão por biografias contaminou o documentário contemporâneo. Seja pela possibilidade de realocação no presente do sujeito (considerado) extraordinário do passado, seja pela chance de ampliar e conectar o ordinário à história, estes documentários construídos sob a égide do “espaço biográfico” (Arfuch) problematizam um subgênero que ancora muitos dos dilemas que permeiam a escrita da história, como a recorrência à imaginação (Ricoeur) e a cultura do testemunho (Sarlo).

Palavras-chaves: documentário biográfico, subjetividade, história, memória.

Resúmen: La pasión por las biografías ha contaminado el documental contemporáneo. Sea por la posibilidad de reubicación en el presente del sujeto, (considerado) extraordinario del pasado, sea por la oportunidad de ampliar y conectar lo ordinario a la historia, estos documentales construidos bajo el signo del “espacio biográfico” (Arfuch) problematizan un subgénero que plantea muchos de los dilemas que impregnan la escritura de la historia, como la recurrencia a la imaginación (Ricoeur) y la cultura del testimonio (Sarlo).

Palabras clave: documentales biográficos, subjetividad, historia, memoria.

Abstract: The passion for biographies contaminated contemporary documentary. Whether it is the possibility of relocation in the present of the subject of the past, considered as extraordinary, or the chance of expanding and connecting the ordinary to the history, these documentaries built under the aegis of “biographical space” (Arfuch), problematize a sub-genre that anchors many of the dilemmas that permeate the writing of history, as the recurrence to the imagination (Ricoeur) and culture of the testimony (Sarlo).

Keywords: biographical documentary, subjectivity, history, memory.

Résumé: Une passion pour les biographies a contaminé le documentaire contemporain. Soit par la possibilité de déplacer dans le présent un sujet (considéré) extraordinaire du passé, soit par la possibilité de développer et de relier l’ordinaire à l’histoire, ces documentaires construits sous l’égide de “l’espace biographique” (Arfuch)

* Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social - Departamento de Comunicação Social, 24230-2000, Niterói, Brasil. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Submissão do artigo: 16 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

problématisent un sous-genre qui donne une base à bien des dilemmes qui imprègnent l'écriture de l'histoire, comme la récurrence de l'imagination (Ricoeur) et la culture du témoignage (Sarlo).

Mots-clés: documentaire biographique, subjectivité, histoire, mémoire.

Introdução

A profusão de documentários biográficos em paralelo a debates¹ sobre os limites de atuação do biógrafo reverbera em *Paulo Moura – Alma brasileira* (2012), cujo diretor, Eduardo Scorel, deixa claro no *off* as diversas dificuldades que teve com a família do músico, ao ponto do filme quase não se viabilizar. Tantos impedimentos levaram o cineasta a valorizar as performances musicais, o que localiza o filme no panteão das grandes homenagens que, sem o desqualificar, atualiza a questão citada – apenas uma dentre tantas que envolvem o documentário biográfico contemporâneo. O que não tem impedido a sua realização. Ao contrário: o investimento neste subgênero do documentário tem sido tão fecundo que são possíveis novas subdivisões como, por exemplo, pensarmos em uma classificação exclusiva para o documentário biográfico musical, um dos veios mais acionados do grupo.

O cenário fértil, se ainda não pode ser comparado ao amplo mercado das biografias literárias – alimentado, principalmente, por escritores, jornalistas e historiadores –, tem mobilizado diversos estudos sobre o documentário biográfico e autobiográfico, demarcando um campo de pesquisa no qual nos incluímos. Aqui, a proposta é discutir o papel desempenhado pelo documentário biográfico em sua relação com a

1) Particularmente no Brasil, onde a Associação Nacional dos Editores de Livros (Anel) move uma ação junto ao Supremo Tribunal Federal (STF), contestando o artigo 20 do Código Civil (Lei 10406, de 2002), que dá margem à proibição de publicação de biografias não autorizadas, o que já ocorreu diversas vezes no país, em função de interferência de biografados ou de seus familiares.

história, considerando uma metodologia que buscará demarcar, a partir de uma amostra de filmes, procedimentos comuns e singularidades, em cotejo às questões que rondam a biografia.

Tal estratégia busca estabelecer um diálogo com a própria trajetória de pesquisa que realizamos, pois esta encontrou nos debates sobre a escrita da história e criação literária muitos dos questionamentos que também a atravessam. Entre eles, observar na realização do documentário biográfico a experiência de estar fabulando uma escritura em meio às flexibilidades que cercam o modo de ser subjetivo do sujeito atual, este que convive com o diagnóstico do descentramento e da fragmentação do eu, em uma sociedade que pouco ou nada se referencia na tradição e assim tateia, constantemente, sentidos para a existência.

O foco abriga uma discussão de óbvia longa data impossível de ser resumida aqui, exigindo, assim, um recorte metodológico. A nossa opção foi apresentar alguns apontamentos que, sem a pretensão de traçar um percurso, indicam dois agrupamentos que consideramos fundantes da equação documentário e biografia na perspectiva contemporânea, em diálogo com as discussões sobre a memória e a escrita da história, travadas, especialmente, por Ricoeur (2007). Interessa-nos, também, os dilemas propostos por Arfuch (2010), que problematiza o “espaço biográfico”, definindo-o a partir do papel flexibilizador das formas e não pela estabilidade dos gêneros discursivos. O empreendimento provoca, aparentemente, uma inversão da metodologia da pesquisa realizada que, ao modo aristotélico, buscou na materialidade fílmica as chances de uma possível taxonomia. A opção, entretanto, não deve esconder que toda a discussão é resultante de uma investida analítica construída em um corpo a corpo com as obras aqui destacadas, em sintonia com as propostas de Aumont e Marie (2009) e tantos autores que integram os estudos de cinema.

Subjetividades transbordantes: o diálogo temporal

“Os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada de interesse pela biografia como a transformação do gênero num sentido mais reflexivo”, escreveu Dosse (2009: 229) após mapear a biografia, criando classificações e marcos no gênero que chama de “impuro” ou “híbrido”. Tal ocorre, para o autor, em função do que considera a convivência inerente e tantas vezes simultânea do gênero com a história e a literatura e, desde o fim do século XIX, também com as ciências sociais. São matrizes que explicitam tensões constantes graças aos paradigmas buscados, ora mais, ora menos, para legitimar cientificamente este gênero que tem a vantagem da identificação fácil: afinal, quem não reconhece um relato de vida?

Mas é justamente esse modo organizado que articula causa e consequência e pressupõe uma linearidade quase sempre simplificadora da vida que mobiliza o questionamento, hoje clássico, de Bourdieu (2006), para quem a biografia nunca passou de apenas literatura ou discurso de senso comum, justamente porque afeita a um ordenamento ilusório. No entanto, e sem a pretensão de se imiscuírem nas obras do historiador, alguns documentários biográficos têm desenhado outro registro que poderia ser observado como resposta a Bourdieu e aos que criticam a pertinência biográfica.

Assim, é possível assinalar que existem várias produções que explicitam o esforço nítido de abarcar a complexidade do sujeito, mesmo que esta signifique um recorte no ritmo do cotidiano, como em *Kátia* (2012), de Karla Holanda, documentário sobre a primeira travesti eleita no Brasil (Piauí), para um cargo político. Sua proposta de buscar o passado, quase que integralmente pelo testemunho da protagonista, aciona a intimidade ao primeiro plano da narrativa, corroborando uma câmera

que cola e segue Kátia sem se perturbar pelo imponderável de algumas locações. Ao contrário, esta câmera serve como força que se contrapõe à possível redução às versões estereotipadas dos travestis. Ao mesmo tempo, não deixa que fiquem encobertas as contradições que cercam a atuação política da protagonista que, em muitos momentos, poderia ser identificada com o que se costuma classificar de “a lógica do populismo praticado no interior do país”.

Sem a pretensão de abarcar a totalidade, a obra de Holanda afina-se mais à ideia de uma produção inserida ao espaço biográfico contemporâneo, conforme a releitura de Arfuch (2010) do conceito proposto por Lejeune (2008), o que amplifica as formas narrativas da biografia. Uma pluralidade que confirma, ainda, o que coloca Renov, para quem a subjetividade, apesar de duramente combatida no documentário, esteve sempre presente no gênero: “Na verdade, muitas das realizações marcantes das primeiras décadas de filmagem de documentários foram exercícios de auto-expressão” (Renov, 2005: 246) destaca, referindo-se a Vertov, Vigo e à primeira fase de Ivens. Esta convicção o levou a traçar um amplo percurso da subjetividade no documentário, chegando à produção contemporânea. Entre suas ferramentas de análise incluiu a psicanálise que, segundo ele, sempre foi pensada como exclusivamente destinada à ficção, mas questionamentos relacionados à projeção, ego, identificação e imaginário podem e devem ser feitos, também, ao documentário (Renov, 2004).

E se não é possível traçar um elo tão claramente tangente entre biógrafo e biografado, o fato é que o mergulho na vida que será relatada aciona plausibilidades públicas: “Meu pai e, portanto, minha história, esteve muito ligada a José Lins do Rego. Eu ouço falar dele desde criança”,

disse Vladimir Carvalho,² referindo-se à sua decisão de fazer *O Engenho de Zé Lins* (2007). Mesmo quando não há um vínculo anterior, a relação parece se estabelecer a partir desta busca do passado. A dupla Lírio Ferreira e Hilton Lacerda declarou, em várias entrevistas à imprensa, que a ampla pesquisa que fizeram em arquivos e todo o processo de realização de *Cartola – música para os olhos* (2006), um filme de encomenda, permitiu que ambos conhecessem o samba e a importância do músico, refazendo o olhar que tinham, inicialmente, sobre a vida carioca.

O presente modificado e as releituras e reescritas da história estão, assim, inscritas no processo de realização do documentário biográfico, tornando-se mote, inclusive, de projetos declaradamente desenvolvidos com este propósito. *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009), dirigido por Micael Langer, Calvito Leral e Cláudio Manoel, é um exemplo de *doc* que pretende revisitar a história, se esforçando em produzir uma nova versão a partir dos testemunhos de quem a viveu. E se os documentos e pessoas que o filme apresenta para discutir as versões da época em que Simonal foi apontado como colaborador da ditadura militar brasileira (o que provocou seu ostracismo artístico), não anulam muito do que foi colocado sobre o cantor, a iniciativa de revisão abre o escopo para um reequilíbrio de uma questão clássica das biografias, que é exatamente dimensionar a importância do biografado mirando o desdobramento no tempo da sua obra e, caso necessário, ignorando as contradições do homem. Em uma outra leitura, também podemos falar aqui no “imperativo da empatia” proposto por Dosse (2009). No filme sobre Simonal, arrolam-se testemunhos que até reconhecem as contradições da *persona*, mas que também pontuam um relativo excesso das acusações, atribuindo

2) Em Campinas, em 2009, quando apresentou o filme.

“ingenuidade” às posições assumidas pelo cantor. O deslocamento moral é evidente e a atenuação, imediata.

Também no citado *O Engenho de Zé Lins*, o diálogo com o presente se estabelece por uma leitura em travessia temporal, assinalando marcas que remetem aos vários momentos em que o escritor e sua obra estiveram presentes. Uma das cenas é emblemática desta opção narrativa. Apontando com convicção para a mangueira, Sávio Rolim, 52 anos, garante que ali, à sombra da imensa árvore, havia um banco. “Aqui aconteceu uma cena fundamental para o filme, que foi a cena do beijo...” – diz. O Rolim adulto pouco lembra “o menino dos olhos tristes”, como o apelidou a imprensa em 1965, quando surgiu como o protagonista de *O Menino do Engenho*, filme de Walter Lima Jr, baseado em um dos romances com forte inspiração biográfica do escritor paraibano José Lins do Rego. Mas, se a aparência física de Rolim apresenta poucos traços da sua infância, sua memória vívida é confirmada pelo engenhoso artifício que a montagem cinematográfica cria: a sequência em que a memória narrada pelo Rolim adulto materializa-se no documentário de Carvalho. Deslocados do filme original, os planos do Rolim menino transformam-se em história do cinema e história – no momento em que o filme era realizado –, da presença de José Lins na cultura brasileira. Assim, Vladimir Carvalho cria um diálogo entre duas temporalidades distantes, fabulando um jogo onde o cinema é fonte da história e da memória.

Outros desafios permanecem. Que rastro seguir? Buscar os documentos oficiais que a história guardou e registrou como “verdadeiros”? Como escrever esta “escrita audiovisual” sem ter acesso às imagens e às memórias de quem conviveu com o biografado? Estas indagações são muito próximas das levantadas por Cristiane Nova (2009), na discussão que faz sobre as relações do cinema e história, consideradas narrativas e, portanto, enquadradas no estatuto da representação. Apesar de a

autora estar trabalhando em uma chave mais ampla, pois sua discussão está centrada nas narrativas cinematográficas sem a especificação do gênero, a lógica da sua argumentação pode ser apropriada, também, ao documentário biográfico. Interessa-nos, particularmente, recuperar uma série de questões epistemológicas elencadas por ela como necessárias para que compreendamos, hoje, a arte, a história, o ofício do historiador e do artista:

...qual a natureza do discurso histórico e de outros tipos de discursos que se reportam ao passado? Quais as relações existentes entre os diversos tipos de discurso que se reportam ao passado (histórico, mitológico, ficcional etc?). Qual a relação existente entre o discurso histórico e seus referentes? Existe uma história fora do discurso histórico? Como se estabelecem as categorias de verdade, ficção e verosimilhança dentro dos diferentes discursos sobre o passado? (Nova, 2009: 140).

Ora, a biografia é um gênero que, em sua travessia, margeou as reviravoltas da história e se tornou “...com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo” (Dosse, 2009: 12). Surgida na Antiguidade, ainda como registro de vidas e sob a lógica do discurso moral da necessidade de se aprender as virtudes, a biografia oferece a ilusão do acesso ao passado, algo que o documentário biográfico tem assumido como ponto de partida, mesmo quando esse passado é muito próximo e o biografado não só está vivo como é fonte essencial do projeto. No entanto, mesmo essas situações fabulam narrativas cujas gêneses não escapam do olhar para trás e ali localizar articulações que expliquem, justifiquem ou corroborem escolhas que estão no presente, em um processo que mobiliza, objetivamente, a

subjetividade do biógrafo, que muitas vezes parece submergir. Como em *Pan Cinema permanente* (2008).

No documentário de Carlos Nader sobre seu amigo de longa data, o poeta e compositor Waly Salomão, a procura pelo homem perde-se em meio às performances que se amalgamam, com naturalidade e sem aviso, ao que poderia ser classificado como, talvez, normalidade cotidiana. O filme, realizado a partir de mais de quinze anos de registro audiovisual, revisita o passado sem qualquer preocupação em estabelecer hierarquias, pois todas as cenas têm a importância de revelar e de esconder Waly, já que este só se reconhece nessa tessitura indistinta. O que assoma à tela embaralha as percepções, impedindo rupturas que pudessem acomodar cada traço da personalidade em um lugar específico. Transbordante, Waly Salomão ganha no filme a dimensão de uma totalidade que se desenha pelo fragmentário, acionado pela busca confessa do diretor que quer captar, nem que seja por um instante, o “homem real”, para além das teatralizações do poeta.

Não há espaço no filme para a vitória de Nader. O fracasso, entretanto, é o maior trunfo do *doc* e do diretor – este, exposto em uma espécie de humilde generosidade diante da “obra-vida” do artista. É ela que balança o estatuto da verdade, embalada agora pela frase de Salomão: “a memória é uma ilha de edição”. *Na fabulação da narrativa filmica, a cena de abertura, com uma vitrine de televisores e som ambiente e sem nenhum narrador, apresenta o eixo que estrutura o documentário: é Waly e suas andanças, suas falas, suas entrevistas e suas convicções, quem conduz o filme, mas a temporalidade é obra da edição e esta é organizada por Nader. A última palavra, ao final, é dada por ele.*

Imaginação, invenção e a “cicatriz da tomada”

É inegável que as pretensões de atingir o grande público que acompanham a construção do cinema como arte para as massas, tendem a corroborar o senso comum, em especial na ficção, cuja hegemonia do modelo norte-americano clássico ainda hoje é incontestável. Nesse sentido, o documentário, que forjou uma trajetória paralela ao percurso ficcional, tem procurado, especialmente a partir dos anos 1990 – quando o digital revelou-se um parceiro ótimo para as produções documentais –, redesenhar-se, diluindo, muitas vezes, as fronteiras nítidas que o demarcam do gênero ficcional. No *doc* biográfico essa postura se sustenta, não raramente, no diálogo com o próprio cinema e/ou com outras artes, seguindo o tracejado alocado na pós-modernidade que incorpora a citação, o pastiche e as releituras como constitutivos das expressões artísticas desse tempo.

Em *Cartola – música para os olhos* (2006), a abertura do filme inspira-se no Machado de Assis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, marco do romance moderno brasileiro. As cenas iniciais concentram-se nas filmagens do enterro do sambista e foram extraídas de *A morte de um poeta* (1981), curta do cineasta brasileiro Aloisyo Raulino. Em seguida, há a sequência de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985), do diretor brasileiro Júlio Bressane, enquanto o áudio apresenta Cartola cantando o samba de sua autoria, *Divina Dama*, cujos versos dizem “... tudo acabado, o baile encerrado... não restava mais nada de felicidade...”. A continuidade da sequência dá-se pelo *off* do cantor Jards Macalé – um dos ícones da contracultura no Brasil –, citando um trecho do livro de Machado de Assis. Cria-se, assim, uma unidade cultural que vai além da personalidade e da trajetória do próprio sambista biografado.

Os elos estabelecidos por esse procedimento que busca no entorno espacial e temporal, e também na travessia vertical codificada por um encadeamento definido pela cultura, esboçam princípios que dialogam com a potência imaginária da memória, conforme apresenta Ricoeur. “Lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (2007: 71). Com a ressalva de que também concordamos com o autor quanto às possibilidades de manipulação da memória,³ consideramos que a melhor chave oferecida por Ricoeur para compreendermos a movimentação cada vez mais presente entre os documentaristas biográficos, está na longa reflexão do autor sobre o Sartre de *O Imaginário*.⁴ Para Ricoeur, a solução dada por Sartre, de distinguir o imaginar da lembrança ou recordação do imaginar da imaginação, é uma operação mágica que acaba nos levando à “...forma que Bergson chama intermediária ou mista da lembrança” (*op.cit.*:70). Em outras palavras, é uma imaginação que permite o reconhecimento e que é capaz de criar pontes entre o conhecido e o desconhecido.

Ora, o que motiva um documentarista a acionar determinadas imagens de arquivo e reconhecer nelas um manancial substantivo para pretensões ancoradas direta ou indiretamente na leitura da vida que se perscruta? Em *O homem que engarrafava nuvem* (2009), de Lírio Ferreira, a inserção da “cultura da sanfona” é detalhada em uma sequência articulada por uma minibiografia de um fabricante artesão de sanfona sem um vínculo objetivo com o biografado. Nas trilhas da própria lembrança (o diretor é

3) Sem a pretensão de esgotar esta abordagem Ricoeur faz coro a Tzevetan Todorov (*Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995), que alerta para a manipulação da memória, empreendida, especialmente, pelas instituições e governos além de discutir a questão da ideologia, colada a essa possibilidade do exercício da memória. No entanto, o que nos interessa em Ricoeur é a pertinência da imaginação à memória, que o autor sustenta, principalmente, a partir de Jean- Paul Sarte (ver próxima nota).

4) Publicado em 1940 (*L'imaginaire*, Paris: Gallimard, 1940).

nordestino e convive com esta cultura da sanfona) e da imaginação, o *doc* faz coro ao Ricoeur baseado em Sartre: “Esse encantamento equivale a uma anulação da ausência e da distância” (Ricoeur, 2007: 69). Voltamos, aqui, à ideia de presentificação, intensificada, no caso do documentário, também pela empatia provocada pelas canções.⁵ Uma proximidade que aciona a partilha da busca de uma verdade específica e que não anula a necessária distinção entre a memória e a imaginação, mas permite incluir a primeira como grandeza cognitiva. Para o autor, no instante em que se dá o reconhecimento, fruto da esforçada tentativa de recordação, chega-se ao diagnóstico da verdade estabelecida.

O percurso que busca resolver o impasse que propôs estende-se, para Ricoeur, às questões que envolvem a memória coletiva. No paralelo que traça, “A obsessão é para a memória coletiva aquilo que a alucinação é para a memória privada, uma modalidade patológica da incrustação do passado no seio do presente, cujo par é a inocente memória- hábito...” (*op.cit.*:70). Em *O Louco*, da venezuelana Belén Orsini, sobre Simón Rodriguez, o ponto de partida está em Amotape, cidade peruana onde o biografado “gera” uma narrativa pós-morte a partir da trajetória de seu cadáver, sepultado, inicialmente, no templo San Nicolás. Ali Rodriguez permaneceu por 70 anos quando foi decidido que os restos mortais do professor de Bolívar deveriam ser trasladados para o *Panteón de los Próceres*, localizado em Lima, capital do Peru. O evento, consumado em 26 de novembro de 1924, mobilizou os habitantes do então pequeno povoado, conforme alguns depoimentos que garantem que o “cadáver estava íntegro e não roto, como agora” – fala captada pelo documentário de Orsini. Os testemunhos revelam a permanência da versão no local,

5) Ver mais sobre esse tema em MIRANDA, Suzana Reck, “A música das telas e suas múltiplas funções” in SÁ, Simone Pereira de; COSTA, Fernando Morais da (Orgs.), *Som + Imagem*, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, v. 1, pp. 40-52.

estabelecendo-se como memória coletiva construída como história oral e, desse modo, sujeita às contribuições subjetivas que adensam essas narrativas.

Invenção? Para Robert Rosenstone, citado por Novoa (2009: 142), não é possível evitar a invenção, pois esta é acionada, entre outros motivos, para manter a intensidade do relato. No entanto, no filme de Orsini o que prevalece não é a possibilidade de invenção, mas sim a inscrição de registros narrativos pautados pela história acumulada grão a grão (e, aqui, já não importa se é lenda ou não), que o filme traduz, também plasticamente, acionando um clima etéreo ao cenário e criando figuras de linguagem que brincam com o vaivém do tempo, desconstruindo sua linearidade. Vale-se, ainda, de uma edição em esquema “coral” onde as falas se emendam, criando um uníssono poético, contraposto por uma fala “objetiva” que é assumidamente imprecisa, impedindo uma versão oficial e definitiva do episódio.

Esta clave poética permeia o documentário e localiza o protagonista em um lugar da história que só ganha nitidez quando os personagens do presente o seguram pelas mãos e fazem do legado de Simón Rodríguez o que, de fato, interessa. É uma estratégia que rompe com a tendência clássica da biografia de tantas vezes resvalar na hagiografia em função da necessidade de justificar, inclusive, o merecimento do protagonista ao projeto biográfico. Armadilha resultante, quase sempre, do mergulho intenso na vida do biografado, garantia da autenticidade que o biógrafo persegue. Mas, à medida que a história já reconhece sua escrita assentada na plataforma da representação e, nesse lugar não consegue desvencilhar-se integralmente das possibilidades de ser, também, ficção (ainda que à revelia, diga-se), não soa impertinente o documentário assumir-se no mesmo espaço, a despeito do instante “real” da tomada, como discute Ramos (2007), que cunhou o termo “cicatriz da tomada”.

Por essa abordagem podemos ficar com a verdade aprisionada pela câmara, enquadrada em um determinado instante e lugar, eliminando o tempo anterior e posterior, determinando um fato outro, narrativa singular daquele momento. Tal recorte talvez possa ser uma saída se a meta é chegarmos à “verdade-câmera”. No entanto, a construção do cinema deu-se com as possibilidades narrativas articuladas pela edição também, e, a não ser que assumamos um pacto da verdade afirmado por algum diretor – “todo mundo mente”, ressaltaria o personagem House,⁶ desqualificando tal pacto –, seus limites são evidentes. Mais interessante é nos valermos das interrogações estabelecidas por Cristine Nóvoa (*op. cit.*), assumindo, francamente, o audiovisual de não ficção como mais um discurso sobre o passado.

No documentário de Belén Orsini esse discurso justifica-se pelo legado de Simón Rodríguez, recuperado especialmente na frente educacional em estratégias que incluem biografias em HQs (história em quadrinhos), em livros, em poemas, em pinturas. O que poderia ser visto como culto à imagem se o documentário não se empenhasse em lhe garantir consistência, acumulando sobre os rastros da história novas narrativas no presente, abraçadas de formas distintas, mas sustentadas por uma chave que é assumida pelos países que tentam superar o subdesenvolvimento: “a educação é o que importa” surge, então, como uma espécie de mantra nos vários personagens dos diversos deslocamentos que o filme realiza. Isso o coloca em dois lugares. Em um, é uma obra que rompe com os cânones clássicos do modelo biográfico e, em outro, alinha-se, justamente, à clássica proposta biográfica do discurso virtuoso, agora politizado, mas, não seria justo ignorar, também carregado de contradições.

6) Protagonista médico da série norte-americana *House*, criada por David Shore. A frase intitulou o primeiro episódio da série, que foi ao ar em 16 de novembro de 2004 e tornou-se um dos bordões mais acionados e populares do médico.

A força da micro-história

“Nossa hipótese é a de que, depois da narração e do romance, a (auto)biografia, em especial a que vem sendo feita em filme e vídeo, seria a ‘escrita’ que melhor traduz o modo de ser subjetivo do sujeito pós-moderno” (Bezerra, 2007: 200). Para o autor, o sujeito contemporâneo tem a necessidade de se narrar, em um sentido amplo. Verificar sua hipótese o levou a traçar um breve histórico da escrita, assinalando mudanças sem perder o foco nos modos de ser subjetivo. A historização desse sujeito, relacionada ao gênero literário, encontra apoio em Benjamin (1987), que justifica o surgimento do romance colado à sociedade moderna e capaz de dar fim à narração. Nas palavras de Bezerra, tal ocorre porque esse era um mundo “... onde o tempo passa mais devagar, onde a morte não interrompe a cadeia entre o passado e o futuro, onde cada sujeito é apenas um elo a mais na longa corrente entre seus antepassados e seus descendentes” (2007: 201).

O fim da trajetória iniciada pela concordância à perspectiva de Benjamin desemboca no diagnóstico de um cotidiano espetacularizado. Neste, reina o “show do eu”, conforme definido por Sibilia, cujas reflexões incluem a constatação da banalidade da “multidão de histórias minúsculas” (2008: 273) que se acumulam na internet graças à compulsão atual, de milhões de anônimos, por postagens diárias de *webvídeos* e fotos. Uma exacerbação que não estava no horizonte da Nova História a despeito da inflexão que provocou e cujas consequências incluem a expansão do campo da história por diversas áreas e a emersão de novos métodos e fontes. Estas podem ser singulares, desde que expressem uma categoria social. “Nesta hipótese, a biografia só vale como exemplificação, ilustração de comportamentos, de crenças próprias a um meio social ou a

um instante particular. Vale por sua capacidade generalizante...” (Dosse, 2009: 215).

A ideia de não isolar o indivíduo do contexto que o cerca, quase o apresentando como uma emanção de seu tempo histórico está presente em parte dos documentários biográficos. Mas, com a liberdade de quem está fazendo arte e não deve tantas contas à história e/ou à verdade, os cineastas têm acionado essa percepção que pode parecer inicialmente limitante, na direção do que já apontou Marc Ferro, para quem o filme “... não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (1992: 87).

Para autores como Dosse (2009), o esforço da singularização ganha estofamento a partir do investimento na micro-história, da qual são precursores os historiadores Carlos Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi e Carlo Ponti. Estes pesquisadores colocam que “Os casos de ruptura dos quais traçaram a história não são concebidos como exaltação da marginalidade, do avesso, do repudiado, mas como uma maneira de realçar a singularidade como entidade problemática, definida pelo paradoxo o excepcional normal”.⁷ Em *Moacir, Arte Bruta* (2008), de Walter Carvalho, é possível vislumbrar o esforço do diretor em direção ao biografado que vive, aparentemente, em um universo particular, apresentado de maneira imprecisa, mesmo que depoimentos de vizinhos e familiares tenham sido acionados no filme.

Na verdade, há uma ênfase à sensibilidade extraordinária de Moacir, um artista plástico autodidata que parece não se incomodar com a presença da câmera para se expressar, tanto por sua arte como por sua fala. O cenário que o abriga é apresentado em recorte que acentua o tom de fábula e contribui para deixar em suspenso o vaticínio de uma patologia

7) Edoardo Grendi, “Micro-analisi e storia sociale”, *Quaderni Storici*, 35, 1972, pp. 506-520. (apud Dosse, op. cit, p. 255).

que se revela pelo corpo e pela fala do artista, algo cambiantes, além de distantes da retórica dos outros entrevistados, conterrâneos e parentes de Moacir. A situação alinha o filme como próximo às discussões que envolvem o contexto da antipsiquiatria, especialmente nas sequências em que explora a fixação de Moacir na vagina feminina, algo que está presente em muitas das suas obras e que provocam reações negativas contundentes em moradores da pequena vila de São Jorge, localizada na Chapada dos Veadeiros, em Goiás, onde o artista mora.

O *doc* não se furta a essas avaliações, oferecendo uma espécie de justificativa ao aparente isolamento de Moacir. Quando a câmera vasculha sua casa não há ninguém, a não ser o artista e a profusão de pinturas nas paredes e sobre a mesa. A autoria verídica de tantos trabalhos é garantida pela filmagem que acompanha em tempo real a produção de mais uma obra. A confirmação do seu talento ou singularidade remete ao nascimento do artista. Conforme o testemunho dos familiares, Moacir teria nascido com uma característica que o diferenciava dos oito irmãos: tinha pendurado no pescoço pequenos “brincos” de pele, extirpados ali mesmo em razão da impossibilidade de um atendimento médico. Outro dado oferecido pela mãe, que confirma a excentricidade do pintor, foi sua recusa à amamentação e, depois, sua precoce vocação ao desenho, revelada aos sete anos. Nesse período, desenhava com carvão, mas hoje, talvez graças à atuação de um agente informal que é produtor cultural do lugar (um dos centros turísticos do estado), tem à disposição material variado para desenvolver sua obra.

Nem desconhecido nem célebre, o protagonista do filme de Carvalho permanece no imobilismo do seu universo sem, aparentemente, qualquer perspectiva ou vontade de ir além do seu mundo, algo que o documentário, circular em sua narrativa, enfatiza. Surdo de um ouvido, a fala de Moacir é comprometida, o que acrescenta dificuldade às suas

chances de comunicação com o mundo externo. Dos que lhe são próximos, sobram depoimentos sobre satanismos, demônios e outros símbolos religiosos, inclusive santos. Mas é a obsessão pela vagina feminina que mais contrasta com sua história de vida: de acordo com seus familiares, aos 58 anos Moacir ainda é virgem e, na verdade, nunca teria visto uma mulher nua de perto.

Essas e outras revelações são apresentadas no filme que desenha seu protagonista sem esconder a distância entre a equipe e o universo de Moacir. Não há, propriamente, uma interlocução, nem mesmo intradieética. As admirações evidenciadas por Siron Franco⁸ ou pela irmã do pintor, não são contrapontos suficientes para apagar as linhas que demarcam um território tão próprio para o artista, lugar que o mantém em isolamento. Nesse sentido, a aposta filmica fixa o extraordinário no espaço do não comum, corroborando as exceções que impedem a biografia social à maneira do que propunha Lucien Febvre, conforme Burke (2010). Uma tentativa desse caminho está em *O tempo e o lugar* (2008), de Eduardo Scorel. O filme, que trabalha com material gravado em três situações temporais diferentes, todas realizadas pelo diretor, tem como protagonista Genivaldo Vieira da Silva, um agricultor de Alagoas.

A proposta de Scorel é apresentar Genivaldo nos três períodos em que se encontrou com ele. A primeira ocasião foi em 1996, quando Scorel dirigiu uma campanha publicitária para um banco, que tinha a TV Globo como parceira chamada *Gente que faz*. Nessa peça audiovisual, Genivaldo é o realizador feliz, otimista com os rumos do Brasil. Os encontros seguintes foram em 2005 e depois em 2007, época em que concebe *O tempo e o lugar*. A estrutura narrativa do filme é o da revisão da própria vida e a metodologia baseia-se no confronto dos três Genivaldos,

8) Artista plástico de Goiás, bastante reconhecido no Brasil e exterior.

especialmente dos dois últimos. A história da vida recortada concentra uma trajetória que vai da militância politizada em 2005, com direito à participação no MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra)⁹ e à filiação e candidatura a prefeito pelo PT (Partido dos Trabalhadores),¹⁰ ao momento do último encontro, marcado pelo desencanto com o passado e pela aposta em um ativismo de “política independente e exclusivamente sua”, nas palavras de Genivaldo.

O ritmo do filme é lento e o controle da narração está sempre nas mãos do diretor. Sem uma posição verbalizada explicitamente por Escorel, o documentário poderia ser observado como sem uma causa que o mobilize, mas é impossível não perceber o *doc* afinado ao desencanto da militância e simpatizantes do PT, provocado pela denúncia do Mensalão¹¹ e pelos acordos partidários, considerados espúrios, realizados pelos governos do Partido dos Trabalhadores. Mendonça (2008), referindo-se ao debate que ocorreu após a projeção pública do filme em Recife, que contou com a participação do protagonista e do diretor, reproduz

9) Movimento social iniciado no Brasil nos anos 1980 cujo maior objetivo é a Reforma Agrária no país.

10) Fundado em 1980, ainda no período da Ditadura Militar instaurada em 1964 no Brasil. Teve como maior idealizador o futuro presidente do Brasil, Luis Inácio Lula da Silva, oriundo das lutas sindicais da região do ABC (macrorregião de São Paulo). Tinha, entre suas principais bandeiras, o combate à corrupção, considerada hoje, endêmica no país, especialmente no meio político. É o partido da atual presidente do Brasil, Dilma Rousseff.

11) Trata-se de denúncia de compra de votos e outras improbidades administrativas, que, segundo o Supremo Tribunal Federal, foram realizadas pelo Partido dos Trabalhadores (PT) em nível federal e que chegou ao público em 2005. O fato desqualificou o discurso ético do PT, que o diferenciava, segundo os próprios militantes, dos demais partidos brasileiros. A condenação definitiva dos envolvidos ocorreu em novembro de 2013. O PT sempre negou a acusação, considerando-se vítima de perseguição política, especialmente porque outro escândalo similar e anterior, localizado em Minas Gerais e que envolve o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira, principal partido rival do PT), ainda não foi julgado e está à beira da prescrição.

uma resposta de Escorel quando este foi questionado sobre o senso de responsabilidade que os documentários devem ter:

Vivemos uma época onde sempre esperou-se muito do documentário como capaz de responder às grandes questões, ou de persuadir politicamente ao defender uma causa. Não é o tipo de filme que eu tenho tentado fazer. Me interessa mais conhecer e entender meu personagem nas suas dificuldades e contradições. (Escorel *in* Mendonça, 2008: s/p).

O investimento no sujeito, assim, retorna. A volubilidade do protagonista, apanhado, inclusive, em um testemunho contestado¹², constrói, relativamente, uma ponte com o que Dosse coloca: “A legitimação do discurso biográfico, por seu valor como exemplo de um meio mais amplo ou de um momento único, é comum entre os historiadores biógrafos” (2009: 217). Por outro lado, o filme de Escorel, assumido tão frontalmente como uma obra pessoal, mantém no ar, como assinalou Mendonça (*op. cit.*), uma interrogação sobre a possibilidade do documentário – e aí, biográfico ou não – conseguir estar acima ou abaixo do diapasão cuja afinação está sintonizada nas questões tão debatidas pela sociedade, sem um aparente espaço para neutralidades. Afinal, a cultura da aceitação dos testemunhos, como bem localizou Sarlo (2007), está ancorada no que a autora chama de “guinada subjetiva” da sociedade. No entanto, esse foi um território preparado pela vertente da barbárie das ditaduras, que impuseram quase como dever moral, a aceitação do testemunho.

12) No evento citado, base do artigo de Mendonça (*op.cit.*), ex-companheiros de Genivaldo, do MST, contestaram a informação que ele dá no filme, de ter sido treinado pelo Sanderio Luminoso. A posição do diretor, também reproduzida no artigo, é a de que não lhe cabe contestar Genivaldo já que a premissa do filme é a de um encontro o que significa reconhecer que a narrativa apresentada no filme pertence ao protagonista.

O Tempo e o Lugar, por mais que conviva com a desesperança, não está situado nesse lugar extremo. Além disso, a relação de subordinação integra qualquer projeto de documentário. “Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada” (Freire, 2012: 30). Por isto mesmo, se o filme de Escorel investe em um registro coloquial, a evidência das situações previamente articuladas também se impõe. As gravações, que em alguns momentos ocorrem quase que em tempo real, desvelam uma vontade de desenhar um cotidiano mais naturalizado, mais pertencente a Genivaldo, que agora se diz menos estrangeiro à própria história. A sintonia, assim, se estabelece, o que carrega de valores as opções do diretor. Não há, sob qualquer hipótese, a possibilidade de ingenuidade.

Considerações finais

O documentário biográfico audiovisual caminha, de certo modo, ainda sem ser incomodado pela disputa que acompanha a relação da história e da literatura com o gênero biográfico. O que não impede que seja uma produção que tem que considerar tanto a construção histórica dada pelo documental quanto as regras colocadas pela biografia. Ambas acionam as fronteiras que colaboram para ratificar o reconhecimento dos documentários e das biografias como inscritos no campo do real. Instalam, assim, pinças que devem ser acionadas em direção às estratégias consolidadas da representação: ora o testemunho, ora o documento comprobatório, ora os registros em áudio ou imagem.

Mas, para além dessas construções que podemos chamar de “clássicas”, cineastas estão explorando outros caminhos ao criarem novas camadas de percepção da história. Trata-se de um nicho que potencializa

soluções autorais quando há disposição e talento para tanto. Assim, a despeito de ainda existir uma produção que se mantém presa à abordagem tradicional da apresentação temporal linear e à estratégia majoritária da recorrência às entrevistas, há uma significativa safra de filmes que problematiza a representação da memória e da história e, nesta escolha, acaba por alargar – ou mesmo diluir – o referente que motivou o filme. Ao seguir este caminho, constrói um movimento que contribui para o redesenho do gênero, embaralhando ainda mais as fronteiras por muito tempo tão demarcadas que conformaram tanto o documentário quanto a biografia, mas cuja dança é possível, graças, também, à clareza do eixo nítido que a biografia permite, isto é, a firme proposta de resgatar uma vida – seja esta de um indivíduo ou de um grupo.

Tal eixo contribui, com certeza, para a próspera produção de documentários biográficos e outros projetos que também focam os relatos de vida desenvolvidos no campo do audiovisual de não ficção¹³, na lógica que Arfuch (2011) chamou de “espaço biográfico”, como já citado. A autora lembra que falar de narrativas biográficas, independente do formato que tenham, não é, simplesmente, verificar exercícios pautados pelo esforço mimético para registrar o que poderia ter ocorrido, mas, sim, remete “...à hipótese de que existe, entre a atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade ‘transcultural’” (Arfuch: 2011: 112). Esta qualidade, para a autora, foi percebida por Barthes e abriga um caráter universal, sustentado, por sua

13) Trabalhamos aqui com o conceito formulado por Bill Nichols para quem todos os filmes são documentários sendo que “Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção...Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não ficção”. (Bill Nichols, *Introdução ao Documentário*, Campinas/SP: Papirus, 2005: 26). A partir desta distinção, o autor cria uma subdivisão, considerando o “modo de produzir” desses filmes de não ficção.

vez, pela relação da narrativa com a experiência, o que levou Ricoeur a discutir a temporalidade e, nesse percurso, formular a ideia de um tempo específico da narrativa, desenhado (ou intrínseco) ao relato. (Ricoeur: 1997). Essa capacidade de cada relato fabular sua própria temporalidade seria, conforme Arfuch (*op.cit.*), um dos pilares (mas não único), para compreendermos porque a proposta de um “espaço biográfico” pode ser uma configuração mais apropriada do que a ideia de gênero.

Mas há outras condições históricas, políticas, sociais, culturais e tecnológicas que não devem ser ignoradas se o propósito é compreendermos porque tais projetos se multiplicam em vários formatos. Falamos agora de um cenário marcado pela valorização da história oral e também por uma cultura da memória pautada pelo testemunho que ganhou força no acerto de contas com as violentas ditaduras que ocorreram na América Latina. “Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado”, escreve Sarlo (2007: 45) que, argentina, potencializa o fenômeno por seu país ser um dos que realmente investiu na punição aos que lideraram a matança, algo que não ocorreu no Brasil, por exemplo.¹⁴ Mas, apesar da ressalva que faz em relação aos testemunhos vinculados diretamente às memórias das últimas ditaduras que reconhece como legítimos, Sarlo não deixa de destacar que é preciso também desconfiar dos problemas que envolvem as narrações da memória: “Não é menos positivista (no sentido em que Benjamin usou essa palavra para caracterizar os ‘fatos’) a intangibilidade da experiência vivida na narração testemunhal do que a de um relato feito a partir de outras fontes”. (*op.cit.*: 48).

14) Vale destacar que a autora também alinha o imperativo do testemunho às discussões europeias daquele momento (meados dos anos 1980), focadas, especialmente, nas questões que envolvem museus e monumentos (*op. cit.*: 46).

A tradição do testemunho não é algo estranho ao documentário que dialoga com a estratégia jornalística da corroboração dos fatos observando-os pela ótica de um especialista da área abordada ou por alguém que vivenciou direta ou indiretamente o acontecimento narrado. A quanto a mais ou a menos o documentário recorre a tal engrenagem, a mais ou a menos se aproxima ou se distancia do que Brian Winston chamou de “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” (in Mourão & Labaki, 2005), referindo-se ao que considera um dos grandes equívocos da trajetória documentária, provocado, segundo ele, pela mudança do estilo clássico da escola inglesa,¹⁵ a partir das propostas do cinema direto e cinema verdade.¹⁶ A posição de Winston foi motivada pelo debate sobre a revolução que o digital estaria imprimindo no gênero documentário. O alerta do autor, que reconhece o estreito vínculo entre os avanços tecnológicos e o modo de produção documental, vem no sentido de realocar o debate que atravessa o gênero. Para ele, a questão essencial ao documentário é distinguir-se e afastar-se, radicalmente, do jornalismo. Sua proposta, para que tal aconteça, está em recuperar a definição de Grierson para quem o documentário é, simplesmente, tratar a realidade

15) Iniciada com o escocês John Grierson, no final dos anos 1920/início dos anos 1930, cuja estética pode ser resumida como “o tratamento criativo da realidade”, priorizando-se as gravações ao vivo, o que não excluía encenações. Dessa estética, destaca-se a voz over “interpretando” as imagens e articulando a narrativa. (Silvio Da-Rin, *Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro, Azougue, 2004).

16) O estilo “cinema direto” teve como núcleo principal a Drew Associates, formada pelo repórter fotográfico Robert Drew e pelo cinegrafista Richard Leacock, em 1959, nos EUA. Financiada pelo grupo Time-Life, revela suas origens ao investir na lógica da “mosca na parede”, ou seja, no máximo da objetividade possível, sem interferência do cineasta (princípio da objetividade jornalística). Já o cinema verdade tem como marco o filme *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, filmado em 1960. A proposta era, resumidamente, revelar ao espectador o processo de produção do filme anulando a ideia do observador neutro que, agora, assumia o papel de provocador. (Silvio Da-Rin, *op.cit.*)

de forma criativa e não apenas descrevê-la - tarefa que Winston credits exclusiva ao jornalismo.

A produção recente dos documentários biográficos parece, ainda que de forma enviesada, concordar com Winston. Apoiando-se nas fontes da história e da memória, os filmes buscam, nos rastros da primeira, o caminho para se viabilizarem. Nesse percurso, exploram as imagens e sons de arquivo de modo que estes não sejam apenas registros, mas sim matéria viva e aberta aos questionamentos e digressões do passado e do presente, estabelecendo tensões produtivas entre as temporalidades, em pulsões que também questionam a memória muitas vezes em conflito com a historiografia oficial. São brechas alargadas por outras estratégias narrativas que abraçam as facilidades instauradas pelo digital e as compartilham com designers, com atores e o que e quem mais consideram que vá contribuir para o projeto biográfico.

No entanto, não podemos observar essas soluções narrativas como decorrentes de maneirismos formais. Muito do que sustenta os movimentos de “desmanche” dos modelos clássicos está inscrito na própria travessia do gênero documental, sempre inquieto na sua pretensão de representar o real. Algo que pode ser reforçado pela opção biográfica, gênero também afinado à busca fiel aos acontecimentos passados. Um percurso problematizado principalmente pela história, esta também sujeita às modificações colocadas pela inserção de novos atores em um cenário onde antes reinava:

Como bem mostrou Koselleck, a *historia magistrae viatae*, que se voltava para o passado a fim de melhor preparar o futuro, revisitando algumas figuras de proa e aproveitando a experiência alheia, é um topos a caminho da dissolução na época moderna. Ocorre uma ruptura entre o passado e um presente que se ocupa de um futuro

visto, fundamentalmente, como diverso da tradição, voltado para o progresso e a modernidade. A experiência tradicional é lançada à margem de um caminho cujo traçado já não se percebe (Dosse, 2009: 196).

O rompimento apontado por François Dosse serve, para o autor, como fio condutor da trajetória da biografia enquanto modalidade da história. Para ele, não é possível desvincular os ciclos de valorização e o caso da biografia dos questionamentos enfrentados pela história ao longo dos tempos. O autor vai mais longe, considerando que a partir dos anos 1980 praticamente todas as ciências humanas reabilitaram o gênero biográfico, aceitando, finalmente, um convite de Dilthey, para quem biografar é realizar um percurso cuja entrada é a singularidade e o ponto final, a universalidade.

O documentário, no campo do audiovisual é, talvez, aquele que mais se aproxima, epistemologicamente, das ciências sociais. Sem a pretensão de inscrever-se exatamente no campo científico, desdobrou-se, por exemplo, no documentário etnográfico, coadunando-se aos questionamentos e tensões que atravessam a etnografia. Quanto ao documentário biográfico não há, ainda, discussões suficientes que permitam consolidá-lo, teoricamente, como um gênero ou subgênero. O que não impede de, afinados à tradição dos estudos de cinema e do audiovisual, explorarmos essa produção, buscando suas especificidades e potencialidades.

Neste sentido, é preciso reforçar que já existem documentários biográficos cujo mote principal é a valorização e/ou resgate da memória, em uma opção que reconhece a força do sujeito no momento histórico atual, apesar de todos os deslocamentos e fraturas que, paradoxalmente, também se postulam como características desse indivíduo desde os meados

do século XX. Uma instabilidade que permite muitas possibilidades narrativas e que, não raro, retoma o questionamento se tal ou qual obra é realmente uma biografia ou se tantas mudanças de formato já não estariam forçando novas denominações para esses filmes. De todo modo, a mais ou a menos, é inegável que as informações clássicas da identidade também estão presentes. Por isso mesmo, vale lembrar que a quantidade, no ambiente audiovisual, remete à possibilidade de experimentações facilitadas pela liberdade que um historiador, por exemplo, não tem. Como gênero híbrido, a biografia, conforme Dosse (*op.cit.*), sempre buscou, na história, o reconhecimento científico, enquanto o documentário, cada vez mais, livra-se da lógica da verdade.

Assim, deslocando-se das amarras, mas mantendo estratégias que permitam vínculos com os cânones da linguagem que conformaram o gênero - tais como a entrevista, o resgate de imagens e/ou áudio de arquivos, a busca por documentos autenticados como verdadeiros -, os documentários biográficos têm desequilibrado a balança a favor do “polo imaginativo do biógrafo” sem se intimidarem com os condicionamentos do grande público ou das regras da indústria. É o que faz Belém Orsini em uma biografia iluminada, positiva, valorizando um legado que se resolveu e se consolidou no espaço e no tempo do presente. O que não a impede de relatar o sofrimento do seu biografado, que morreu no ostracismo, apesar da sua larga contribuição aos ideais latino-americanos.

De todo modo, o que se pode observar são projetos que, muito pessoais, confirmam a importância do ponto de vista, mesmo quando a intenção é o relato de uma vida. E aqui consideramos aceitável parafrasear o que diz Seligman-Silva (2003), para quem já não é simples estabelecer divisões claras entre literatura e ciência. Ou seja, acreditamos que é possível dizer o mesmo em relação ao documentário e história, o que não significa, por outro lado, a relativização do fato ou do evento histórico.

Trata-se, ao contrário, de perceber o quão complexo é o trabalho de registro do passado. Uma complexidade ainda mais adensada quando o passado é desenhado sob influência dos gêneros clássicos de representação, entre eles, a biografia.

Trata-se de um desafio que está colocado para os documentaristas que se debruçam sobre vidas. E não se pode imaginar que a identificação do gênero, incluindo a importância do biografado, não seja observada por crítica e público. Vladimir Carvalho, por exemplo, antes de focar José Lins, já havia se debruçado sobre a biografia de José Américo de Almeida. Realizado em 1981, sob o título de *O Homem de Areia*, o filme rendeu críticas negativas a Carvalho, questionado por ter centrado um projeto no homem que tinha escrito *A Bagaceira* (obra literária reconhecida como revolucionária na história da literatura brasileira), mas que também foi indicado por Getúlio Vargas para ser interventor e, como tal, criou o projeto granja-cidade, que acentuou a miséria na Paraíba. Em resposta a seus detratores, Carvalho justificou-se diversas vezes, destacando uma relativa “boa intenção” de Américo, mas, principalmente, assumindo que muitas vezes elege uma figura para biografar justamente porque é através dela que é possível desvelar o seu entorno e as contradições que esse indivíduo ajuda a criar, como ocorreu com José Américo.

A lógica de Carvalho afina-se com diversos documentários biográficos. São *docs* que buscam construir e/ou encontrar seus personagens, Tateando seus rastros no tempo e lugares por onde suas presenças deixaram marcas ou não. Para tanto, valem-se não só das estratégias narrativas que marcam a construção documental, tais como entrevistas, imagens de arquivo e encenações, mas pautam seus percursos alinhados à perspectiva contemporânea das ciências humanas, incluindo a historiografia que, como coloca Seligman-Silva “...tem como característica a necessidade de revisão dos seus credos ‘positivistas’ – sem os quais, no

limite, ela se dissolve -, de reconstrução dos seus métodos e de reavaliação dos seus fins” (2003: 17). Para o autor, isso ocorre porque já se reconhece que a memória nunca é tão somente do indivíduo, mas está sim, sempre, inserida em um determinado contexto coletivo.

Referências Bibliográficas

- ARFUCH, Leonor (2010), *O espaço biográfico – Dilemas da subjetividade contemporânea*, Rio de Janeiro: EDUERJ.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (2009), *A Análise do filme*, Lisboa: Texto & Grafia.
- BENJAMIN, Walter (1987), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense.
- BAKHTIN, Mikhail (2011), *Estética da criação verbal*, São Paulo: WMF – Martins Fontes, 6rd ED.
- BEZERRA, Julio (2007), “Nós, sujeitos autobiográficos: uma história de narradores, romancistas e ‘cineastas do eu’” in *Contracampo*, n. 16, Niterói/RJ, pp. 199-224.
- BOURDIEU, Pierre (2006), “A Ilusão biográfica” in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, *Usos & abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 8rd ED., pp. 183-192.
- BURKE, Peter (2010), *A Escola dos Annales 1929-1989*, São Paulo: Ed. Unesp, 2rd ED.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- DOSSE, François (2009), *O Desafio biográfico – Escrever uma vida*, São Paulo: EDUSP.

- FERRO, Marc (1992), *Cinema e História*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FREIRE, Marcius (2012), *Documentário: ética, estética e formas de representação*, São Paulo: Annablume.
- LAGNY, Michèle (2009), “O cinema como fonte da história” in NÓVOA, Jorge *et al.* (Orgs.), *Cinematógrafo. Um olhar sobre a História*, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. Unesp, pp. 99-131.
- LEJEUNE, Philippe (2008), *O Pacto biográfico*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- LEVI, Giovanni (2006), “Usos da biografia” in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína, *Usos & abusos da História oral*, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 8rd ED., pp. 167-182.
- MENDONÇA FILHO, Kleber (2008). “O tempo e o lugar: recortes rejeitados” in *CinemaScópio*. Disponível em: <http://cinemascopeiocannes.blogspot.com.br/2008/05/o-tempo-e-o-lugar-recortes-rejeitados.html> Consultado em 28/03/2012.
- NOVA, Cristiane (2009), “O cinema como fonte da história” in NÓVOA, Jorge *et al.* (Org.), *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*, Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. Unesp, pp. 133-145.
- RAMOS, Fernão (2008), *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*, São Paulo: Senac.
- RENOV, Michael (2004), *The Subject of documentary*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- _____ (2005), “Investigando o sujeito: uma introdução” in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 234-257.
- RICOEUR, Paul (1997), *Tempo e Narrativa – Tomo III*, Campinas/SP: Ed. Unicamp.

- _____ (2007), *A memória, a História, o esquecimento*, Campinas/SP: Ed. Unicamp.
- SARLO, Beatriz (2007), *Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*, São Paulo: Cia. das Letras e Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (2003), “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” in *História. Memória. Literatura. O Testemunho na era das Catástrofes*, Campinas/SP: Ed. Unicamp, pp. 59-88.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu – A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- WINSTON, Brian. “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 15-25.

Filmografia

- A morte de um poeta* (1981), de Aloisyo Raulino.
- Cartola - música para os olhos* (2006), Lírio Ferreira e Hilton Lacerda.
- Kátia* (2012), de Karla Holanda.
- Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane.
- Moacir, Arte Bruta* (2006), de Walter Carvalho.
- O Engenho de Zé Lins* (2007), de Vladimir Carvalho.
- O Homem de Areia* (1981), de Vladimir Carvalho.
- O homem que engarrafava nuvens* (2009), de Lírio Ferreira.
- O Louco* (2007), de Belén Orsini.
- O tempo e o lugar* (2008), de Eduardo Scorel.
- Pan Cinema Permanente* (2008), de Carlos Nader.

Denise Tavares

Paulo Moura, Alma brasileira (2012), de Eduardo Escorel.
Simonal - Ninguém sabe o duro que dei (2009), de Micael Langer,
Calvito Leral e Cláudio Manoel.