

LINGUAGENS CRUZADAS EM BUSCA DO “EU”: A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO ATUAL

Denise Tavares¹

Resumo

O artigo em questão apresenta discussões sobre o documentário no Brasil. Para tanto, foram utilizados diversos documentários como objeto de estudo. O objetivo deste trabalho é oferecer subsídios para futuras pesquisas sobre o documentário no Brasil.

Palavras-chave

Cinema, documentário, comunicação.

y

P

Introdução

Em tempos de cultivo do indivíduo, as biografias recuperaram, de forma contundente, seu amplo espaço, seja na literatura, seja nas variadas plataformas a que recorrem hoje as produções audiovisuais. Tal cenário permitiu a multiplicação de problematizações em torno do gênero biográfico, particularmente em relação às tensões que envolvem a proposta de se reconstruir uma vida. Entre elas, a que coloca Pierre Bourdieu quando aponta o que chama de “ilusão biográfica” (2006). Sinteticamente, neste texto o autor discute a tentação a que sucumbem muitos biógrafos de, ao se debruçarem sobre uma vida, buscarem construir coerências artificiais para que a história do indivíduo faça sentido.

Apesar desta e outras ponderações que colocam em xeque a narrativa biográfica, outros autores, como François Dosse (2009), optam por recuperar a relevância do gênero considerando não só o abrangente interesse do público, mas também adesões inesperadas que este provoca. Um caso exemplar, para Dosse, é o de Marc Ferro. Diretor da revista *Annales* a partir de 1969, o que o localiza entre aqueles que consideravam o gênero “apanágio de plumitivos” (Dosse, 2009, p. 104), Ferro escreveu *Pétain* (1987), biografia do general francês, chefe do governo Vicky, condenado à morte por colaboração ao regime nazista.

Se na literatura e história o gênero biográfico segue costurado por polêmicas, no audiovisual o lugar que ocupa, além de significativo, ganha acréscimos em termos de espaço para questionamentos, se pensarmos na dificuldade de realização que a exigência óbvia de imagens e sons que “relatem” a vida em foco, coloca. Questão que ganha contornos ainda mais complexos quando se trata de documentários biográficos. Nestes, além dos debates que friccionam as contradições e conflitos que envolvem a disposição de fixar uma identidade em um tempo que, sabemos, é múltiplo e maleável por dependente do ponto de vista (ou seja, o passado), somam-se as dificuldades de viabilizá-la “audiovisualmente” em termos de representação do real.

As estratégias, para tanto – e também para outras questões – conformam uma produção que recorre aos testemunhos e, também, às ressignificações de material fílmico alheio, em procedimento de reapropriação de imagens. Outras soluções são as imersões performáticas em territórios percorridos pelos biografados ou, ainda, os diálogos

profícuos com outras linguagens como a animação e as artes plásticas, em busca de construir, imagisticamente, metáforas que dêem conta da interpretação/relato de situações ou sentimentos da vida ou vidas focadas.

A proposta deste texto é, assim, discutir essas e outras soluções a que recorrem os documentários biográficos no Brasil, destacando algumas obras como primeira amostragem de uma pesquisa que busca mapear os filmes do gênero produzidos no período pós-retomada². O recorte justifica-se em função das novas soluções advindas do digital e, também, pela necessária contextualização em torno dessa escolha de “eus”, tão sintonizada a um “espírito de época”, digamos. Some-se a este dado, a imposição que o gênero biográfico, de caráter híbrido por condição – é, quase necessariamente, documental, interpretativo e (por que não?), ficcional – impõe ao documentário, em um momento que as discussões em torno das fronteiras que o separam da produção ficcional, estão sendo, continuamente, fraturadas.

Se considerarmos 1995, ano em que foi produzido *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, como ponto de partida para o que chamamos de cinema brasileiro atual, dado o consenso em torno do período batizado de “Retomada”, veremos que na mesma lista em que está o filme de Camurati, que amealhou 1.286.000 espectadores na sala de cinema – segundo dados da Ancine³ – encontra-se *Banana is my Business*, como mais uma produção deste simbólico ano. O filme, dirigido por Helena Solberg, é um documentário sobre Carmen Miranda, que se vale não só de pesquisa de imagem como recorre a estratégias de ficção para recuperar a trajetória da cantora nascida em Portugal e criada no Brasil, cuja carreira, iniciada em 1930 com a marcha *Prá você gostar de mim*, chegou, com sucesso, aos EUA, em 1939.

Banana is my Business teve uma trajetória não muito comum ao cinema brasileiro: estreou, primeiro, nos Estados Unidos, com críticas favoráveis. Quase um mês depois desembarca no Brasil. Aqui, conquista um público de 15.470 espectadores no cinema, o que parece muito pouco quando comparado a *Carlota*. No entanto, é um público dez vezes maior do que *Cinema de Lágrimas*, de Nelson Pereira dos Santos, outro documentário que estreou também em 1995 enquanto *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, que completa o trio de documentários contabilizados pela Ancine neste ano, conquistou 3000 espectadores.

Não interessa aqui discutir o mérito das obras citadas ou mesmo localizar as condições de exibição que poderiam pontuar com mais exatidão a diferença de público. O que se quer constatar, acompanhando os indicadores da Ancine, é que, fora algumas situações excepcionais, como a do documentário *Todos os corações do mundo*⁴ - dirigido por Murilo Salles e que teve a segunda maior renda e bilheteria do cinema nacional em 1996 -, cabe ao documentário nacional “de sucesso”, uma média de 10 a 15 mil espectadores. Um número que não impediu a multiplicação de novas obras, em especial a partir de 2001⁵, a ponto de se considerar que o Brasil vive um *boom* documentário, o que repercute, inclusive, na ampliação bibliográfica sobre o tema.

É claro que os indicadores da exibição comercial revelam os limites de um gênero que, ao longo da história do cinema foi sobreposto, em termos de conquista de público, pelas produções ficcionais, graças, grandemente, à hegemonia do cinema norte-americano. No entanto, é preciso deslocar parcialmente este olhar para que observemos outros espaços de exibição onde o documentário brasileiro encontra território para circular. Falo dos canais de televisão, particularmente os fora da TV aberta, e de projetos que têm se empenhado em criar pontes alternativas para o público, como o Porta Curtas Petrobrás e/ou um de seus desdobramentos, o Curta Escola, que não trabalham exclusivamente com documentários mas os incorporam, ampliando o espaço de visibilidade para as produções do cinema curto brasileiro em uma aposta basilar para ampliação do público. Além disso, não é necessário uma pesquisa mais detalhada para se perceber que as facilidades do digital, em termos de custo de produção, aumentam, sensivelmente, as realizações documentais.

Tal cenário, digamos, positivo em seu aspecto de produção e acesso às obras, multiplica o leque de interrogações em torno do gênero. Como estabelecer este embate com o real quando sobram informações e imagens no espectro do jornalismo? Que contribuições, afinal, esta nova safra pode trazer? Ou, ainda, como localizar projetos que carreguem a inquietação que cabe ao audiovisual de não ficção, em uma situação que as iniciativas de realização descolam-se, cada vez mais, da necessidade de grandes aportes financeiros e a multiplicidade e inventividade correm o risco de serem soterradas pela banalização advindas de estratégias que se sustentam por manuais?

Enfim, à margem ou incluídos no sistema de produção cinematográfica brasileira, que incorpora, em boa parte, a relação com os mecanismos de incentivo governamental, os documentários nacionais desenham hoje um momento-país que não pode ser ignorado. Ao se debruçarem sobre o real, de algum modo intencionam apresentá-lo, sob a ótica de quem parou um instante para recortar significados do mundo dado, buscando reinterpretá-lo, questioná-lo, tensioná-lo, em processo que encontra no audiovisual, um parceiro. Neste sentido, não é irrelevante que no ano crucial para o cinema brasileiro, um documentário biográfico de uma personalidade do meio musical tenha atraído tantos espectadores.

“Todas as gerações aceitaram a aposta biográfica”, diz Dosse (2009, p. 11). *Banana is my Business* não é, evidente, o primeiro documentário biográfico brasileiro. Mas expõe, para o momento país e momento do cinema brasileiro, um veio que iria se revelar fértil ao combinar duas relações importantes: recuperação da memória e discussão em torno do legado de personagens da história, cultura e arte do Brasil. Uma situação que pode ser posta em paralelo aos anos 1960 e 1970, quando diversos cineastas, muitos deles militantes da Associação Brasileira de Documentaristas, a ABD, e outro tanto ligados ao Cinema Novo, encontraram na biografia um lugar que permitia a conformação da identidade nacional, projeto caro à política do período⁶.

O propósito político, hoje, não se apresenta com a consistência dos anos pré-fim da Ditadura Militar. O que se coloca é um cenário mais multifacetado onde as iniciativas de realização expressam nichos nítidos de concepção de país e da relevância de investimento em determinados personagens que expressam valores considerados sincrônicos ao público. Neste sentido, há uma tendência maior ao foco em personagens do meio artístico, particularmente o musical, incluindo personalidades vivas – algo nem sempre comum – em par a projetos que visam, de certo modo, problematizar o país pela vereda política, em que se pese o desencanto do fim das utopias. Isso significa realocar aqueles que deixaram suas marcas na recente história brasileira – caso de Glauber Rocha, por exemplo, em *Rocha que voa*, de Eryck Rocha ou *O Longo Amanhecer, cinebiografia de Celso Furtado*, dirigido por José Mariani. Outros investimentos se localizam em personalidades do meio musical recente que carregam em sua biografia um histórico de superação – como *Herbert de perto*, de Pedro Bronz e Roberto Berliner.

Tais escolhas, que podem não se consolidar integralmente se pensarmos na possibilidade do efeito dominó - ou seja, a voracidade de produção do gênero levaria a um arco mais amplo de biografados -, fabulam uma cinematografia que contrasta, de certo modo, com os nossos vizinhos de continente. Ali, o investimento tem sido, especialmente, nas personalidades históricas da política, o que nos dá pista do quanto o processo de formação brasileira ainda se ressent de um olhar mais profícuo e fecundo em relação a seu percurso, em que pese as iniciativas de Sylvio Tendler, como *Jango* e *Os Anos JK*, por outro lado razoavelmente contestadas justamente porque não problematizam os personagens focados e sim os utilizam para afirmar um ponto de vista quanto à história. De qualquer modo, são filmes que inspiraram um dos procedimentos caros aos documentários biográficos, que é o uso de material de arquivo, problematizando seu uso, por conta da inserção, por exemplo, em novos contextos.

Aqui, em função de uma proposta que pretende discutir algumas opções de realização do documentário biográfico, abordo, em seguida, mais detalhadamente, três representantes desta safra pós-1995: *O longo Amanhecer, uma cinebiografia de Celso Furtado*, de José Mariani; *O Engenho de Zé Lins*, de Vladimir Carvalho e *Rocha que voa*, de Erik Rocha. A seleção, bastante restrita por conta do espaço, pretende discutir três opções distintas de estilo e estética do documentário biográfico, algo que retomarei à guisa de conclusão, mais ao fim.

Buscando recompor a gênese biográfica ao longo da história, Dosse (2009) optou por fazer incisões na linha do tempo de modo que fosse possível perceber a historicidade do gênero. Segundo o autor, a biografia “aparece juntamente com o gênero histórico no século V a.C” (p.124) o que não lhe garantiu grande destaque no mundo clássico já que o contexto da cidade grega não lhe é favorável porque nela invoca-se apenas a identidade coletiva dos cidadãos. Mas, aos poucos, a necessidade de se lutar contra o esquecimento pinça a biografia da obscuridade sem, no entanto, ressalvá-la do imaginário, em contraste, portanto, com o gênero histórico.

É somente na Antiga Roma que, finalmente, a biografia encontrará dois grandes mestres: Plutarco e Suetônio, sendo que o primeiro insistia na distinção do gênero, reafirmando que escrevia sobre vidas e não sobre a história (Dosse, 2009). Inicia-se, com os dois mestres romanos, o período que Dosse chamou de “A Idade Heróica”

(2009). Trata-se de um longo percurso, formador, com variações que se adequavam à realidade sócio-cultural de cada fase, mas cujo papel fundamental se mantinha, ou seja, cabe à biografia reproduzir o discurso das virtudes através dos heróis, reforçando-a como literatura que espelha o caráter exemplar. Esta função, muitas vezes dependeu de versões que recorreram ao maravilhoso ou mesmo à hagiografia, que é a inscrição da biografia no universo do sagrado, isto é, biografia dos santos.

O percurso é longo e deixa suas marcas profundas nas propostas atuais. Afinal, se o folhetim do século XVIII continua sendo modelo para tantas produções, tanto na literatura quanto no audiovisual, não poderia ser muito diferente com o gênero biográfico. Por tudo isto, para Dosse, o segundo tempo da escrita biográfica que ele chama de Modal, só pode ser localizado no início do século XX. É o momento em que “O singular se torna uma entrada no geral, revelando ao leitor o comportamento médio das categorias sociais do momento” (Dosse, 2009, p. 195). Em um paralelo com o documentário brasileiro, teríamos obras como *O tempo e o lugar*, de Eduardo Escorel que narra a trajetória de Genivaldo, um ex-militante político que hoje é agricultor na região semi-árida do Alagoas.

A escolha de Genivaldo, em um filme realizado em 2008, traduz muito do desencanto de uma militância que acreditava ser possível uma mudança mais rápida e radical no Brasil. Hoje, apesar de continuar sendo um ativista político, o personagem não se envolve diretamente com partidos políticos ou com a Igreja, apostando em uma estratégia que afina-se aos tempos desencantados. O viés atual do esforço por mudança é o que concentra no esforço da vontade, ou potência do indivíduo, para promover as alterações que este julga, quase sempre solitariamente, necessárias. Não se fala, portanto, em projetos coletivos e a amargura do cineasta traduz-se na aridez da relação que estabelece com seu protagonista mesmo que, em tese, o esteja destacando da multidão.

Mas há também um outro tipo de abordagem, de certa forma mais afinada ao período heróico da biografia. São filmes que tentam trazer ao primeiro plano as figuras que podem ser observadas como pilares do país, seja nesta ou naquela área do conhecimento. Não são exatamente um exemplo para serem seguidos – mesmo porque, estão colocados acima do cidadão comum – mas são exemplos que precisam ser

conhecidos porque traçaram sua história individual em um processo bastante entrelaçado ao da nação. Um exemplo deste resgate é *O longo Amanhecer, uma cinebiografia de Celso Furtado*, dirigida por José Mariani.

O documentário tem como eixo uma entrevista concedida por Furtado, já com 80 anos, em julho de 2004, pouco antes de morrer. A estratégia é convencional, com o economista sentado comentando sua vida e obra. Não vemos quem o entrevista ou quem conversa com os outros personagens que entram em cena para corroborar o que foi dito por Celso Furtado. Na linha da causalidade e da valorização dos seus feitos, o documentário pouco explora contrastes e subjetividades. Ao contrário, entrega a narração a seu protagonista que não é contestado e segue explanando suas ideias e projetos.

Temos, então, o documentário biográfico que vale-se das imagens de arquivo para ilustrar o áudio. Formam, é claro, um conjunto lógico de argumentos mas a obra deixa pouco ou quase nenhum espaço para o diálogo. Com a reverência de quem está apresentando um sábio que foi deixado em segundo plano no Brasil, o diretor prefere escorar-se na fórmula o que direciona o documentário para um público engajado, vinculado ao tema e que, provavelmente, reconhece a importância de Furtado. De qualquer modo, é inegável que a proposta contribui para garantir um registro que não pode ser ignorado se estivermos pensando em um público escolar ou focado no tema. E há ainda, é justo dizer, o investimento em desvelar que o país de hoje teve um percurso e neste vários se posicionaram. Isto é dizer (e reconhecer) para as gerações atuais que somos o que somos em função do movimento e investimento de alguns que não vacilaram em deslocar para longe aqueles que poderiam conduzir o país por um outro rumo.

O projeto do documentário biográfico na produção recente brasileira, como dissemos, multiplica-se em trilhas que formam um arco que vai deste a percepção de que este é um bom momento para tal escolha até a propostas mais pessoais, quase perseguições de sonhos antigos que lutam para se viabilizar. Neste caminho está *O Engenho de Zé Lins*, dirigido por Vladimir Carvalho, em 2006. Projeto antigo, pessoal, articulado às suas memórias de infância e à forte ligação com o pai que morre com apenas 39 anos, em 1949. Nesta época, Vladimir já vivia longe de casa, em Recife, por iniciativa paterna:

ele queria o filho mais próximo do ensino formal algo que Itabaiana, cidade do interior da Paraíba, não tinha.

Antes de José Lins, Vladimir Carvalho já havia se debruçado sobre a biografia de José Américo de Almeida. Realizada em 1981, sob o título de *O Homem de Areia*, o filme rendeu críticas 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 o interventor indicado por Vargas, criador do 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 este indivíduo ajuda a criar, como ocorreu com José Américo. No entanto, o projeto *Zé Lins* é concebido em outra vereda⁷ e tal proposta se expressa, em especial, na cuidadosa trajetória da obra, assentada em uma espécie de reconstrução da memória de quem teve contato direto com o escritor. Tal estratégia leva Vladimir a estabelecer como ponto de partida um dos paradoxos que atravessam a cultura no Brasil: enquanto em certos lugares oficiais, como a Academia Brasileira de Letras, perpetua-se uma espécie de reverência obrigatória aos que são considerados “grandes” da cultura nacional – caso de José Lins do Rego, na área literária – em meio à multidão, mesmo em escolas onde, aparentemente, ele deveria ser conhecido, sua obra não faz parte do universo cultural dos alunos. O documentário, portanto, busca celebrar obra e homem, com o intuito claro de recuperá-lo como integrante significativo da cultura nacional, em estratos sociais e etários mais amplos do que se concentram na ABL.

Mas, como fazer esta jornada? O trunfo de Carvalho é tentar, o máximo que pode, tornar viva, paupável, concreta, a presença do escritor. Vale-se, para tanto, de entrevistas de amigos que o conheceram pessoalmente. Estes buscam ressaltar o sujeito biografado, não pelas pompas que cercam os discursos, por exemplo, dos acadêmicos. A tática é oposta: valoriza-se os traços cotidianos de um sujeito que foi torcedor fanático do flamengo, que soube superar momentos de dor e, até mesmo, se apresenta uma insólita possibilidade de Lins do Rego ter se envolvido em uma situação bastante traumática, antes de sair da Paraíba. Como os entrevistados são também futuros candidatos ao esquecimento – estão ali Ariano Suassuna e seu humor impagável e

generoso e Tiago de Melo, tão incensado nos anos 1980 e hoje já convivendo – sua obra – com relativo ostracismo.

O grande trunfo desta biografia está na força com que Vladimir abraça o seu projeto e que se traduz em uma esmerada (e longa, segundo confessou) pesquisa de arquivo. É dela que resulta um dos momentos mais fortes do filme, quando ouvimos a voz de José Lins através de uma entrevista do escritor quando esteve em Lisboa. Apesar dos limites técnicos, o que era um desenho imaginário ganha corpo, e as histórias narradas sobre ele, anteriormente, parecem agora flutuar sob o seu olhar. Apesar de algumas armadilhas das quais o documentário se ressent, como a limitada reconstituição da infância de Zé Lins, que mereciam atuações mais consistentes dos atores, e, também, a dificuldade com as entrevistas dos parentes do escritor, que mereceriam legenda pois a fala é quase inaudível dada a idade dos personagens, *O Engenho de Zé Lins* confirma o esforço de um dos nossos maiores documentaristas em manter a coerência de um projeto pessoal. Em contraste com um projeto como o de Eryk Rocha, é possível apontar a “tentação biográfica”, aquela que busca, exaustivamente, dar conta do seu biografado. No entanto, tal diagnóstico não seria justo. Digo isto porque uma das características do documentário biográfico tem sido esta espécie de corpo a corpo com o personagem o que resulta, de algum modo, em um enlaçamento que o audiovisual acaba revelando.

A apresentação de *Rocha que voa* já é profundamente reveladora de uma estética que não pretende se acomodar. Há um longo plano-sequência que, primeiro, foca o céu para, aos poucos, investir na imagem que traduz a trilha ou seja, um mar quase em fúria toma a tela. Logo escutamos o áudio de Glauber Rocha em uma de suas performances clássicas, reafirmando a impossibilidade do cineasta latino-americano produzir uma imagem revolucionária já que não foi capaz de fazer a revolução sócio, política e econômica, além de ter como formação a cultura colonizadora. Só depois vemos Glauber, em uma fotografia que bóia sobre o mar, é transpassada por ele sem, no entanto, perder a nitidez. Sertão-mar, como diagnosticou Xavier (2007), e as imagens de Havana, de arquivo, traduzem a dicotomia, enfatizadas pela pós-produção que intensificou os tons laranjas, garantindo aspereza e contraste com o beira-mar panorâmico, ainda embrulhado na trilha do mar agitado, mesmo que plácido na cena. A sequência segue, em imagem em fluxo – carro em movimento percorrendo as ruas de

Havana em algum dia de 1971, como informe o filme – enquanto ouvimos o áudio de Glauber, torrencial em suas asserções sobre os dois cinemas mais importantes do continente, para ele, naquele momento: o brasileiro e o cubano, ressaltando as possíveis diferenças em função da situação revolucionária de Cuba enquanto o Brasil continuava capitalista.

Uma das estratégias fecundas deste documentário é a forma como trabalha o áudio, estabelecendo um diálogo intradieético entre Glauber e a divulgação de sua *persona* pelos meios de comunicação cubano. Ou, quando explora os depoimentos de cineastas e personalidades cubanas, mantendo o áudio mas deixando à tela as obras que exemplificam o que está sendo dito, em um projeto de ilustração do discurso, invertendo a lógica de conotação da imagem proposta por Barthes, ou seja: a imagem é que, desta vez, conota o áudio. Outra questão importante é como o filme não censura os equívocos visionários de Glauber. Ao contrário, aceita-os, desvelando o personagem em uma de suas características que mais são diagnosticadas como o que lhe dava um caráter especial: sua imensa capacidade de expor, sem temor ou sem autocensura, aquilo que acreditava. Ora, em um instante da história que os outroras colegas de jornada de Glauber assumem um discurso anódino, muito longe das utopias que atravessaram parte da segunda metade do século XX, a concepção deste documentário biográfico exalta a personalidade convulsiva sobre a qual se debruça e, ao mesmo tempo, coloca em xeque as travessias posteriores do próprio cinema brasileiro, tamanha é a oposição.

Também na realização das entrevistas o diretor procurou escapar da gênese naturalista garantindo uma unidade estética não comum aos documentários. Com enquadramentos ultra fechados nos rostos dos entrevistados, mantendo uma câmera “nervosa” que salta de um detalhe a outro do corpo de quem fala, em especial mãos e face, ele dilui as fronteiras entre o material filmado por ele e as imagens de arquivo em preto e branco, estabelecendo a estilística de uma câmera sempre em movimento, impaciente, tanto quanto era Glauber, alguém que, por depoimentos de vários que trabalharam com ele, era profundamente irrequieto, gesticulador, capaz de fazer longos raciocínios enquanto andava de um lado para outro, ensimesmado ou se voltando, quase provocadoramente, para um ou mais interlocutor, caso os tivesse. Também sem pudor, Eryk Rocha recorre às fusões, estabelecendo um caudaloso fluxo entre o que dizem os entrevistados e a necessidade de complementar estas informações com suas traduções cinematográficas.

Para tanto, estabelece um jogo de imagens intensificando as expressividades de corpos, rostos e lugares, em situações ora monocromáticas ora explodindo de cores, um universo sensorial altamente afim à explosiva personalidade do seu biografado, aqui, muitas vezes exposto em registro de áudio quase monocórdico em suas certezas, mas com a modulações de intensidade que confirmam sua constante busca e capacidade criativa.

Rocha que voa é um documentário biográfico que não se preocupou em refazer o percurso de vida do seu personagem. Neste sentido, escapa do perigo que ronda muito destas obras que é tentar recuperar, em duas horas, a travessia de uma vida inteira, aprisionando-a em seus momentos-chaves para manter-se logicamente confortável na relação de causalidade. Sua opção, ao contrário, é o investimento em um mundo sensorial, fabulado por imagens que dialogam com o tempo presente através de um processo de continuidade que se dá pela similitude – como as cenas em pés atuais que se antecipam aos jogos de corpos do passado. Há pouco investimento em informações objetivas. E, quando surgem, reafirmam a ponte que o filme pretende estabelecer entre Brasil e Cuba, em um deslocamento de espaço que não rompe a continuidade do áudio, projetando o protagonista nos dois mundos, sem privilegiar um ou outro.

O segredo desta escolha repousa no ponto de partida do filme. Interessava ao diretor centrar-se no período entre 1971 e 1972, quando seu pai, Glauber Rocha, esteve em Havana. O interessante é que a revelação deste momento, pouco conhecido da própria biografia do cineasta brasileiro, sobrepõe-se às memórias do último Glauber sem, no entanto, soterrá-las. Prenuncia-se, com o áudio, os desencantos que, sabemos, logo vieram, não importa quantos prognósticos favoráveis a um grande cinema latino-americano o cineasta tenha feito. Mas, apesar da profecia que não se confirma, a inquietação que o filme revela acaba sendo uma pista expressiva do quanto os recursos do digital, acessíveis às novas gerações, podem recuperá-la, dando-lhe densidade, caso não se aprisionem às amarras dos cânones postulados como segurança para tornar viável o cinema do país. Neste sentido, apesar de ser um projeto profundamente pessoal, *Rocha que voa* não se confunde com as produções performáticas, na classificação de Bill Nichols (2005), o que não o inclui na vertente que tem cultivado o “eu” performático, caro a documentários como 33, de Kiko Goifman. Seu olhar é, sobretudo, sobre o protagonista: quer recompor a memória dos que o conheceram mas não quer que

ela seja apenas rastro, lembrança de dados. Seu projeto é tentar corporificar uma figura inteira, humana em suas contradições e incrivelmente densa. Alguém que sintetizava em seu corpo e fala os sonhos e delírios daquele pedaço da história, a despeito dos destroços e ruínas que já lhe desenhavam.

Como disse, esse texto é parte de uma pesquisa que se debruça sobre o audiovisual de não ficção, mantendo, inclusive, tal nomenclatura para que seja possível um processo de expansão do seu *corpus*. Estão aqui, bem resumidamente, algumas das reflexões em torno deste gênero que impõe limites e desafios. Há, neste momento, também um investimento em cinebiografias que, em paralelo com os documentários, desenharam um modo de fazer cinema que tem se revelado consistente em termos de diálogo com o público. Exemplos como *Cazuza*, *Chico Xavier*, *Lula, o filho do Brasil*, confirmam o que foi colocado. No entanto, é preciso ressaltar que o documentário biográfico, como colocado inicialmente, agrupa outros fatores que se interpõem entre o desejo de biografar e a realização no audiovisual.

Uma das situações que não destaquei amplia o que disse acima: a força da história dos Anais que, falando grosseiramente, trouxe à tona o vigor do homem comum, do cotidiano. Talvez, neste sentido, a biografia possa ser observada como um retrocesso. Em especial quando se percebe que o investimento tem como justificativa as questões que reforçam a elegia do “eu”. É preciso, portanto, não nos iludirmos quanto às armadilhas que o gênero embute ou que lhe são, quem sabe, inerentes. Tenta-se, no campo literário, alguns caminhos que incorporam a novidade da Internet, sobretudo a lógica da interatividade e da não-linearidade. Uma proposta é a “biografia sem fim”, desenvolvida por Felipe Pena e inspirada, entre outros, nos biografemas propostos por Roland Barthes no início dos anos 1970. Ali, Barthes já percebia que o retorno progressivo do sujeito ou a subjetivação da história, era um processo que só tenderia a crescer. Uma caminhada que não impediria o despedaçamento, a fragmentação, a dispersão que, para Laing (1991), muitas vezes leva ao esquizoidismo e esquizofrenia.

No entanto, os embates para a realização dos documentários biográficos abrigam um outro lado que não pode ser ignorado. Eles têm cumprido um papel de recuperar memória e história, muito além do mero registro. E aí temos uma situação que tende a ficar mais e mais abundante: as imagens de arquivo. São elas que têm sido parceiras

para fabulações iluminadoras como a de *Cartola, música para os olhos*, de Lício Ferreira e Hilton Lacerda ou *O Homem que engarrafa nuvens*, também de Lício Ferreira. E também em projetos em que o ponto de vista do realizador é fortemente assumido o que proporciona a recuperação de um debate que estava enterrado pelo tempo. Falo, agora, de *Simonal - Ninguém sabe o duro que eu dei*, dirigido por Claudio Manoel, Calvito Leal e Micael Langer. O filme trouxe a polêmica figura do cantor que foi praticamente expulso do meio artístico por ter sido considerado “dedo-duro” à época da Ditadura Militar e gerou controvérsias. Por outro lado, não fosse o filme, que se vale de excelentes imagens de arquivo, as novas gerações não conheceriam a música, o suingue, a trajetória de um cantor que arrebatou multidões e faz parte do imaginário do país. Não consigo achar isso pouca coisa.

Bibliografia

Beauvais, Y. (2004). Filmes de Arquivo. In *Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1.

Bourdieu, P.(2006), Pierre. A ilusão biográfica. En Ferreira, M.; Amado, J.. *Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Dosse, F.(2009). *O Desafio Biográfico – Escrever uma vida*. São Paulo: Edusp.

Fabris, M. (2008). Nem tudo é verdade, nem tudo é mentira. In Hamburger, E., Souza, G., Mendonça, L. Amâncio, T. (orgs). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume/Fapesp,.

Laing, R. (1975). O Eu Dividido. Estudo existencial da sanidade e da loucura. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes.

Levi, G. (2006). Os usos da biografia. In Ferreira, M.; Amado, J. *Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

Migliorin (org). (2010) Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue.

Nichols, B. (2005). Introdução ao Documentário. Campinas: Papirus.

Pena, F. (2004). *Teoria da Biografia Sem Fim*. Rio de Janeiro: Mauad.

¹ Universidade Federal Fluminense

² Vale esclarecer que este texto é parte de projeto de pesquisa cuja primeira fase trabalha com os audiovisuais biográficos de não-ficção produzidos no Brasil após 1995 e, na segunda fase, desenvolve o mesmo projeto com as produções da América Latina.

³ As informações quantitativas referentes aos filmes citados têm como fonte o site oficial da Agência Nacional de Cinema, Ancine (<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>).

⁴ Foi o único documentário distribuído comercialmente neste ano. Trata-se da versão oficial da FIFA sobre a conquista do tetracampeonato brasileiro em 1994. Ou seja, tem como tema o futebol, que move multidões no Brasil, exibido em um intervalo recente e adequado: com distância suficiente do evento para motivar quem tinha vontade de relembrar os feitos da Copa. Foram aos cinemas assistir o documentário, segundo a Ancine, 265.017 espectadores.

⁵ Em 2001, dos 30 filmes nacionais lançados no circuito comercial, 8 eram documentários. Em 2007, dos 78 filmes lançados, 31 eram documentários e entre 2008 e 2009, do total de 134 filmes brasileiros que ocuparam o circuito comercial, 63 foram filmes de não-ficção.

⁶ Por exemplo, *O Aleijadinho*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Ismael Nery*, de Sérgio Santeiro ou *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman.

⁷ Em entrevista a esta autora, realizada em 2009 em Campinas, em uma mostra sobre a obra de Vladimir Carvalho apresentada pelo Museu de Imagem e Som desta cidade paulista, o cineasta falou longamente do quanto a figura de José Lins estava vinculada às suas memórias de infância e, particularmente à figura de seu pai, o que contribuía para que estabelecesse uma relação muito pessoal com o projeto.

