

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Bruna Raquel de Oliveira e Santos

LIMITES E POSSIBILIDADES DA BIOGRAFIA:
um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal

BELO HORIZONTE
2013

Bruna Raquel de Oliveira e Santos

**LIMITES E POSSIBILIDADES DA BIOGRAFIA:
um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck

Linha de pesquisa: Linguagem e Mediação sociotécnica

BELO HORIZONTE
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S2371 Santos, Bruna Raquel de Oliveira e
Limites e possibilidades da biografia: um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal / Bruna Raquel de Oliveira e Santos. Belo Horizonte, 2014.
121f.: il.

Orientador: Mozahir Salomão Bruck
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Biografias. 2. Jornalismo. 3. Memória. 4. Simonal, Wilson, 1938-2000 - Biografia. I. Bruck, Mozahir Salomão. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

Bruna Raquel de Oliveira e Santos

**LIMITES E POSSIBILIDADES DA BIOGRAFIA:
um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck (orientador) – PUC Minas

Prof. Dr. Bruno Souza Leal – UFMG

Prof. Dra. Teresinha Maria Cruz Pires – PUC Minas

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2013.

A Deus.

A meu pai, pelo exemplo de amor, retidão, força, garra, fé.

A minha mãe, pelo exemplo de amor, perseverança, determinação, fé.

A meus irmãos, pelo amor e alegria.

A meu amor, pelo carinho, paciência e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Foram 22 meses de muitas dúvidas, cansaço, esgotamento, alegrias, desafios não antes imaginados, descobertas, conquistas, autoconhecimento. Antes de tudo, agradeço a Deus que me deu forças que eu desconhecia e por ter feito tantas coisas maravilhosas em minha vida. Obrigada, Senhor, por sempre prover. Sua misericórdia nunca me falta! A Nossa Senhora, que sempre passa na minha frente, abrindo portas, caminhos e corações.

A meu pai, pelo amor, coragem, força, confiança, apoio, fé. Você é meu exemplo de vida! A minha mãe, pelo amor, conforto, aconchego, determinação, cuidado, fé. Você é minha inspiração! Tenho muito orgulho de vocês!!! A meus irmãos, pelo amor, risos, carinho, descontração. Vocês são a minha alegria! Edu, obrigada também pela tradução! A meu amor, pelo carinho, por me fazer feliz, pela paciência. Você é o amor da minha vida! Vocês são meu porto seguro!!! A meus avós, pelo amor, carinho, pelo arroz doce, pelo biscoito frito e pelo café melhores do mundo que vocês fazem. Agradeço a todos vocês por compreenderem meus momentos de ausência, de sono, de impaciência, de medo e me ajudarem nos momentos que tudo parecia impossível. Sem vocês não conseguiria chegar onde estou!

A meu orientador, Mozahir, pelos livros emprestados, pelas orientações e discussões valiosas, pela compreensão e confiança, pelos conselhos em momentos de desânimo, pela amizade, pelas reuniões mesmo nos finais de semana (obrigada, Kátia, pela sua paciência e doçura). Obrigada por mais esta parceria!!!

A minhas amigas-irmãs, Jordana, Hérica e Helisa, que acompanharam o meu dia-a-dia, que aguentaram todos os livros pela casa, que me aguentaram falar sobre Simonal. E, claro, que me deram chocolate para aguentar as noites longas, né, Jô?! Vocês são um presente de Deus na minha vida!

A meus afilhados, sobrinhas, tios, primos, cunhados, sogros. A minhas amigas e meus amigos. Obrigada e agora não darei mais “bolo” em ninguém para poder estudar!

Agradeço à Secretaria de Comunicação, PUC Minas Virtual e Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas, pelo apoio e pelos horários flexíveis durante estes meses. Ao Sindicato dos Auxiliares de Administração Escolar de Minas Gerais (SAAE MG).

Aos professores Teresinha Maria Cruz Pires e Bruno Souza Leal pelas dicas que contribuíram para clarear os caminhos da pesquisa.

Agradeço aos professores e funcionários do mestrado em Comunicação da PUC Minas. Aos colegas do mestrado que sempre me mandavam textos, ideias e com quem tinha discussões enriquecedoras, seja sobre estudos ou sobre a vida.

Agradeço a cada um de vocês, que de uma forma ou de outra, contribuíram para este estudo, para que eu pudesse ter forças para chegar até aqui. Obrigada por tudo! Vocês foram especiais nestes meses.

"Deus provê, Deus proverá e sua misericórdia não faltará". (Gênesis, 22)

“Portanto eu digo: Não se preocupem com sua própria vida, quanto ao que comer ou beber; nem com seu próprio corpo, quanto ao que vestir. Não é a vida mais importante que a comida, e o corpo mais importante que a roupa? Vejam como crescem os lírios do campo. Eles não trabalham nem tecem. Contudo, eu digo que nem Salomão, em todo o seu esplendor, vestiu-se como um deles. Busquem, pois, em primeiro lugar o Reino de Deus e a sua justiça, e todas essas coisas serão acrescentadas a vocês. Portanto, não se preocupem com o amanhã, pois o amanhã trará as suas próprias preocupações. Basta a cada dia o seu próprio mal.” (Mateus 6, 25-28-33-34)

“O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera”. (AGOSTINHO, 2011, p.345)

“(…) o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”. (RICOEUR, 1994, p.85)

RESUMO

Esta pesquisa teve como ponto de partida o interesse pelo estudo dos limites e possibilidades da biografia, mais especificamente, pelo interesse de entender como os biógrafos, para a construção das narrativas biográficas, apropriam-se da cobertura de acontecimentos jornalísticos sobre pessoas públicas veiculados pela mídia. Este estudo parte do pressuposto que a memória é constituída por processos de tensionamento entre passado, presente e futuro e de negociação das lembranças, de maneira consciente ou não. As lembranças que se têm de uma pessoa ou de uma época estão sujeitas a essas negociações. E as biografias são elementos desse complexo mundo da memória. A problematização do objeto foi baseada em conceitos como ilusão biográfica (BOURDIEU, 1996), as relações entre tempo e narrativa (ARFUCH, 2010, e RICOUER, 2009), memória e esquecimento (HALBWACHS, 1990 e POLLACK, 1989). Para tanto, fez-se a análise comparativa de duas obras biográficas sobre o cantor brasileiro Wilson Simonal – *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009); e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011) – e, a fim de complementar a pesquisa, fez-se também a análise de entrevistas e reportagens publicadas no jornal *O Pasquim* sobre o cantor, entre 1969 e 1972, citadas pelos autores das biografias. O semanário foi escolhido devido ao número elevado de citações ao jornal na biografia de Gustavo Alonso e de ser considerado, na biografia escrita por Ricardo Alexandre (2009), como um ator decisivo para a definição do cantor Wilson Simonal como dedo-duro da ditadura. Como metodologia, além de uma revisão bibliográfica sobre o tema, foram escolhidas três técnicas que compuseram a análise: Análise de Conteúdo, Análise Pragmática da Narrativa Jornalística e Intertextualidade. Com as análises das biografias sobre a vida de Wilson Simonal escolhidas para compor esta pesquisa, pode-se perceber o movimento da memória ao longo dos anos. Simonal, de um sucesso estrondoso, passou ao esquecimento e retornou em um processo de “absolvição”. Em relação à apropriação do jornalismo pelos biógrafos para a composição na narrativa biográfica, percebeu-se que utilizam-se, muitas vezes, de coberturas jornalísticas como comprovação das ocorrências do passado a fim de corroborar as ideias que defendem em seus livros. No entanto, os biógrafos, muitas das vezes, não problematizam as mídias jornalísticas como um “narradores do presente”. É inegável a função social de legitimação que o jornalismo possui, mesmo com o avanço de alternativas de fontes de informação, como as mídias sociais. Mas a construção de uma memória coletiva vai além da ação de instituições. Ela é uma construção social que envolve instituições, indivíduos, sociedade. A memória é

intertextual, composta pela memória dos autores, pela memória dos leitores e pela memória do texto. Podemos pensar a intertextualidade como um motor para a (re)construção de lembranças e imagens de uma pessoa, instituição ou de uma época. O objetivo deste trabalho foi despertar uma discussão sobre as possibilidades e os limites da biografia e, assim, contribuir para a discussão sobre o tema que está longe de seu esgotamento.

Palavras-chave: biografia, memória, esquecimento, jornalismo.

ABSTRACT

This research had as its starting point the interest in studying the possibilities and limits of biography, more specifically, the interest to understand how the biographers, for the construction of biographical narratives, appropriating the journalistic coverage of events on public figures by the media. This study assumes that memory consists of processes of tension between past, present and future and trading of memories, of consciously or not. The memories we have of a person or a time are subject to these negotiations. And biographies are elements of this complex world of memory. The object of the questioning was based on concepts such as biographical illusion (BOURDIEU, 1996), relations between time and narrative (ARFUCH 2010; RICOEUR, 2009), memory and forgetting (HALBWACHS, 1990; POLLACK, 1989). As such, there is a comparative analysis of two biographical works on the Brazilian singer Simonal - *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, of Ricardo Alexandre (2009), and *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, of Gustavo Alonso (2011) - and in order to complement the research, also made the analysis of interviews and newspaper articles published in *O Pasquim* about the performer, between 1969 and 1972, cited by the authors of biographies. The weekly was chosen due to the high number of citations to the journal in the biography of Gustavo Alonso and be considered in writing by Ricardo Alexandre (2009), as a key to defining the singer Simonal as snitch dictatorship actor biography, as a crucial actor to defining the singer Wilson Simonal as a snitch of the dictatorship. How methodology, including a literature review on the topic, three techniques that comprised the analysis were chosen: Content Analysis, Pragmatic Analysis of Journalistic Narrative and Intertextuality. With the analysis of the biographies about the life of Wilson Simonal chosen to compose this research, one can perceive the movement of memory over the years. Simonal, a resounding success, passed into oblivion and returned in a process of "absolution". In relation to the appropriation journalism by biographers to compose the biographical narrative, it was realized that are used, often, in news coverage as proof of occurrences of the past in order to corroborate the ideas you espouse on their books. However, biographers, often, not problematize the news media as a "narrators of the present." It is undeniable the social function of legitimation that journalism has, even with the advancement of alternative sources of information, such as social media. But the construction of a collective memory goes beyond the action of institutions. She is a social construction that involves institutions, individuals, society. The memory is intertextual, composed by memory of authors, the memory of the readers and text memory. We can think of

intertextuality as an engine for the (re)construction of memories and images of a person, an institution or a season. The aim of this study was to arouse a discussion about the possibilities and limits of biography and, thus, contribute to the discussion about the topic that is far from exhausted.

Keywords: biography, memory, forgetting, journalism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA I - Charge de <i>O Pasquim</i> sobre o dedo-duro de Wilson Simona. Publicada em 7 de setembro de 1971	95
FIGURA II - Entrevista com Wilson Simonal em <i>O Pasquim</i> , nº 4, de julho de 1969	107
FIGURA III - Charge <i>O Tamanduá</i> de <i>O Pasquim</i> (14 a 20 de setembro de 1971)	109
FIGURA IV - Charge no número 117, de <i>O Pasquim</i> , de 28 de setembro a 4 de outubro de 1971	110

LISTA DE TABELAS

- TABELA 1 – Mapeamento da biografia *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal* (2009), Ricardo Alexandre (2009) 96
- TABELA 2 – Mapeamento da biografia *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011) 97

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	27
2 SIMONAL, O “TODO ONIPOTENTE” DA PILANTRAGEM	30
2.1 Biografias sobre Wilson Simonal: diversas formas de narrar	33
2.1.1 <i>Nem vem que não tem</i>	34
2.1.2 <i>Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga</i>	36
3 ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO	39
3.1 A relação entre tempo e narrativa	40
3.2 Tensionamento e negociação: processos constitutivos da memória	46
3.2.1 <i>Memória como âncora temporal: a biografia como narrativa memorialística</i>	55
4 LIMITES E POSSIBILIDADES DA BIOGRAFIA	59
4.1. Histórias de vida e ressignificação	61
4.2 Paradigmas do fazer biográfico	66
4.2.1 <i>O espaço biográfico</i>	70
4.2.2. <i>Existe uma arte da biografia?</i>	75
4.3 Ilusão biográfica	77
4.4 O jornalismo como <i>locus</i> do biográfico	81
4.5 O jornalismo como fonte para a construção biográfica	86
5 A VIDA, O VENENO E A MEMÓRIA TROPICAL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS SOBRE WILSON SIMONAL	91
5.1 Análise de Conteúdo: mapeamento das biografias e definição de categorias de análise	92
5.1.1 <i>Análise das biografias de Ricardo Alexandre e Gustavo Alonso acerca de Wilson Simonal</i>	98
5.2 Análise Pragmática da Narrativa Jornalística	104
5.2.1. Análise de textos de <i>O Pasquim</i> mencionados por Alexandre (2009) e Alonso (2011)	107
5.3 Intertextualidade: a memória do texto, a memória do autor e a memória do leitor .	111
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

O espaço dedicado ao biográfico não é uma novidade, no entanto, o seu crescimento e a importância que têm ganhado nas últimas décadas merecem atenção. No Brasil, em especial, isso pode ser comprovado com a discussão mais recente sobre a exigência de autorização prévia para a publicação de biografias e a possibilidade de proibição garantida pela Lei 10.406/2002. A Ação Direta de Inconstitucionalidade dos artigos 20 e 21 desta lei, ajuizada pela Associação Nacional dos Editores de Livros (ANEL), e o projeto de lei 393/2011, que pede o fim da autorização prévia às biografias, tiveram repercussão nacional. Para isso, foi determinante o posicionamento contrário do grupo de artistas *Procure Saber* composto por ícones da MPB, e alguns associados à resistência nos tempos da ditadura militar. Composto, entre outros, por Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Roberto Carlos, o grupo alega que a possibilidade de controle das biografias é uma maneira de evitar difamações, danos morais e a violação de outro direito constitucional, o direito à privacidade.

O cantor e compositor Roberto Carlos – que já tirou de circulação no Brasil a biografia sobre sua vida, *Roberto Carlos em Detalhes*, de Paulo César de Araújo, em 2006, por decisão judicial, após processo movido pelo cantor – deu um passo atrás e optou por se desvincular do grupo *Procure Saber* afirmando que é preciso certos ajustes para as biografias sem autorização. E quando questionado quais seriam estes ajustes respondeu que é preciso discutir, “tem que haver um equilíbrio e alguns ajustes para que essa lei não venha a prejudicar nem um lado, nem outro. Nem o lado do biografado, nem o lado do biógrafo. E que não fira a liberdade de expressão e o direito à privacidade” (ROBERTO CARLOS, 2013)¹.

A biografia é uma forma de fazer perdurar a lembrança de uma pessoa ou instituição viva na memória. E por ser fruto de uma relação tensa entre passado, presente e futuro, neste estudo faz-se uma reflexão sobre a relação entre tempo e narrativa, memória e esquecimento. Ao refletir sobre o que é o tempo, Agostinho (2011) afirma que o que correto a fazer é definir o tempo como três: presente do passado, presente do presente e presente do futuro, e não como três tempos (passado, presente e futuro). Afinal, o que medimos não é o que passou, mas o que está passando. O homem não é capaz de entender o tempo cósmico, mas, sim, o tempo acordado. Ricoeur (1994) afirma que a experiência humana do tempo se dá pela narrativa e esta seria a forma mais adequada para a questão. A narrativa, como veremos adiante, dá forma ao que é informe.

¹ Entrevista divulgada pelo programa televisivo Fantástico, da Rede Globo, em 27 de outubro de 2013.

A memória também é uma construção narrativa. Ao dizer sobre um fato que ocorreu no passado, o que retorna não é a ocorrência em si, mas uma versão daquilo que aconteceu e é uma imagem configurada no presente. Dessa forma, a lembrança, que tende a se tornar uma imagem, se confunde de certa forma com o presente (BERGSON, 2010). O tensionamento entre passado, presente e futuro, ou, como aludiu Agostinho (2011), o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, assim como as negociações seriam processos constitutivos da memória que, por essas razões, não é estática.

Uma das justificativas para uma busca estendida pela memória seria impedir o esquecimento de fatos e pessoas relevantes. Assim surgem as âncoras temporais, que amenizariam o desconforto causado pelo modo como o sujeito contemporâneo experimenta o tempo (HUYSSSEN, 2000), e aquelas inspiradas no biográfico estariam ganhando, nas últimas décadas, uma grande importância.

No entanto, as biografias são apenas mais um elemento de um universo extenso da memória.

As biografias são, enfim, apenas mais um elemento do infinito universo da memória, que se substancia de mitos, imaginações, crenças sem fundamento e, também, claro, verdades. Uma substância informe que se rearranja, se recicla e se reconfigura permanentemente. E que nos dá uma única certeza em relação ao passado: ele nunca está concluído. (BRUCK, 2013)

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre os limites e possibilidades da biografia. Assim, no capítulo *Simonal, o “todo onipotente” da Pilantragem* fazemos uma breve contextualização das biografias aqui analisadas – *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011) – e um breve relato sobre a vida de Wilson Simonal, não pretendendo, entretanto, a exaustão sobre a vida do cantor. No capítulo seguinte, *Entre a memória e o esquecimento*, discutimos a relação entre tempo e narrativa, os tensionamentos e negociações como processos constitutivos da memória e a biografia como âncora temporal. No quarto capítulo, *Limites e possibilidades da biografia*, fazemos uma revisão de conceitos caros à construção biográfica, refletimos sobre o fazer biográfico e, especificamente, sobre o conceito de ilusão biográfica, de Bourdieu (1996). Neste capítulo, também discutimos o jornalismo como *locus* do biográfico e a sua contribuição para a construção da narrativa biográfica. No capítulo *A vida, o veneno e a memória tropical: narrativas biográficas sobre Wilson Simonal*, fazemos as análises das biografias sobre a vida de Simonal eleitas para esta pesquisa e de textos publicados sobre o cantor pelo jornal *O*

Pasquim. Para a análise das biografias, utilizamos a Análise de Conteúdo e, para a análise dos textos de *O Pasquim*, utilizamos a Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. Posteriormente, optou-se pela intertextualidade como elemento analítico para esta pesquisa, considerando as biografias e os textos jornalísticos de *O Pasquim*.

Acredita-se que a pesquisa realizada possa colaborar para o fomento de novos conhecimentos para os estudos das áreas de biografias e jornalismo. A escolha por analisar as narrativas biográficas sobre Wilson Simonal se deu pela trajetória complexa e, muitas vezes, ambígua do artista. Além disso, pode-se dizer, o cantor insistentemente reclamava do esquecimento que experimentou, depois que teve sua imagem associada ao regime militar, com o qual teria contribuído denunciando colegas artistas.

2 SIMONAL, O “TODO ONIPOTENTE” DA PILANTRAGEM

Na construção de narrativas de trajetórias de vida, para alguns biografados, em especial, a ideia de Bakhtin de que esses “combinam valores da vida com valores estéticos” (BAKHTIN, 2011) pode servir perfeitamente. Este parece ser o caso de Wilson Simonal. Esta pesquisa sobre os limites e possibilidades da biografia – um estudo a partir de registros biográficos sobre Wilson Simonal – tem como ponto de partida a(s) imagem(ns) que, com o passar do tempo, foi se sintetizando de Simonal – riquíssima de adjetivos, suspeitas, vácuos de compreensão, indícios de preconceitos. E, também, certamente, muito alimentada pelo próprio cantor: Simonal, ao seu modo, nos seus arroubos autobiográficos, colocava em questão o que também Bakhtin (2011) sublinhava como *contradictio in adjecto*², ou seja, a impossibilidade da coincidência entre o autor e a personagem, ambos elementos do todo artístico. O cantor se qualificava permanentemente, como em entrevista a *O Pasquim*, em julho de 1969, quando questionado sobre o que seria em relação à Pilantragem se Carlos Imperial e Nonato Buzar fossem os reis, ele respondeu: “Eu seria apenas o Todo Onipotente da pilantragem”.

A vida de Wilson Simonal foi marcada por situações polêmicas, ocorrências que muitas vezes ficaram sem explicações, contadas por versões contraditórias. São exemplos disso: a relação do cantor com o governo ditatorial; o fornecimento ou não de informações aos órgãos de segurança sobre colegas supostamente subversivos; a ascensão profissional que o fez o artista mais bem pago por uma multinacional; ser o primeiro negro a comandar um programa televisivo; a capacidade de dominar o público com uma facilidade impressionante; a fama de mulherengo... Enfim, uma trajetória repleta de contradições, silenciamentos, acusações, ressentimentos. Por esses motivos, as biografias sobre a vida do cantor foram eleitas para este estudo, por ser, por si só, uma trajetória de vida contraditória permeada por momentos de sucesso espetacular e de ostracismo.

Simonal foi um cantor brasileiro reconhecido nacionalmente nas décadas de 1960 e 1970. Gravou sucessos como *País Tropical*, *Sá Marina*, *Nem vem que não tem*, *Tributo a Martin Luther King*, da qual também é compositor, *Mamãe passou açúcar em mim*, entre tantos outros. Simonal, Carlos Imperial e Nonato Buzar são tidos como os criadores da Pilantragem,

² Bakhtin (2011), em *Estética da Criação Verbal*, se debruça sobre descrições de uma vida (biografia ou autobiografia) que efetivamente realizam o valor biográfico. Para o russo, “coincidência entre personagem e autor é *contradictio in adjecto*, o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. Pode-se perguntar como eu represento a mim mesmo diferentemente da pergunta: quem sou?” (BAKHTIN, 2011, p.139).

projeto estético musical que era associado à malandragem, ao famoso “jeitinho brasileiro”. Os pilantras foram muito criticados por terem letras “bobas e alienadas”. “A procura por uma música nova, mais suingada e cheia de balanço, levou Simonal a incorporar novos instrumentos, modificar seus shows, transformar seus arranjos e suas performances no palco” (ALONSO, 2011, p. 21). Em um momento de exceção política, música e política andavam juntas. Se houve artistas que optaram por se engajar na crítica ao governo militar, houve quem preferisse se alinhar com os militares. Foi o caso de Simonal que assumia sua postura mercantilista: “eu gravo disco para vender. Uso a minha arte no sentido comercial. O dia em que eu ficar rico, muito rico, aí sim eu vou me dar o luxo de fazer disco artístico” (O PASQUIM, 1969).

Bem, se o cantor passou por problemas financeiros após a década de 1970 não foi porque não ganhou muito dinheiro. Além dos inúmeros shows que fazia, foi contratado, em 1969, pela Shell para ser garoto-propaganda de todos seus produtos - de combustível, óleos a formicida. A empresa de combustíveis também era patrocinadora da seleção brasileira que passava por problemas por ter perdido jogos considerados fáceis. Resumindo, a imagem da seleção não estava nada boa. A Shell então contratou o Simonal para ajudar a melhorar a fama da seleção brasileira. Mas Simonal queria mais.

Em setembro de 1969, foi declarada oficialmente a criação da *Simonal Produções Artísticas*. Um dos motivos para o surgimento da nova empresa foi cortar quem quisesse aproveitar de seu sucesso, ou seja, ele mesmo seria seu próprio produtor. Sim, ele criou sua própria produtora. Mas o mundo dos negócios não era vocação do único dono da empresa, o Simonal. Havia poucos funcionários – que nem sempre apareciam. Além disso, Simonal fazia vales para amigos, parentes e quem mais ele gostasse.

A obtenção do patrocínio da Shell foi na mesma época do seu famoso show, com o *Som Três*, no Maracanãzinho, em que abririam a apresentação de Sérgio Mendes e seu grupo Brasil’66 em uma noite patrocinada pela multinacional. Como era fama de Simonal, ele teria encantado o público de tal modo que roubou a cena. Após a apresentação de abertura de Simonal, a plateia não parava de pedir mais uma com Wilson Simonal. Cedendo aos pedidos da plateia, cantou mais uma música. Depois que voltou ao camarim, desmaiou de tanta emoção. Sérgio Mendes se apresentou, como era previsto.

Wilson Simonal era considerado um *showman*. Além de seu sucesso na música, seu carisma, seu poder de encantamento das plateias, ele também tinha programas televisivos: *Spotlight*, da TV Tupi, e *Show em Si... Monal e Vamos S’imbora*, da TV Record. Mas era também conhecido por seu jeito arrogante. Mas por que o sucesso de Wilson Simonal não continuou nas décadas seguintes?

Os problemas financeiros começaram a aparecer, e não foram resultados apenas da má gestão da produtora, mas da junção de tantos gastos como a compra de uma cobertura no Rio de Janeiro e os carros importados, como a Mercedes-Benz vermelha com capota conversível. Para solucionar o caos financeiro, o contador Raphael Viviani foi chamado para integrar a Simonal Produções. Mudou-se de São Paulo para o Rio de Janeiro, onde Wilson manteria seus gastos, por exemplo, com o aluguel de seu apartamento. Mas Simonal continuou com seus problemas financeiros e o lucro de sua empresa não alcançava o esperado por ele.

Seu contador foi demitido por ser considerado pelo Simonal o responsável pelo prejuízo de mais ou menos 100 mil cruzeiros, o equivalente, nos dias de hoje, a mais de 400 mil reais³. Viviani entrou com um processo contra Simonal na 17ª Vara do Estado da Guanabara, acusando-o de lhe dever o pagamento de férias e 13º salário. A situação não foi resolvida pela Justiça.

Em 26 de agosto de 1971, foi registrada uma queixa na polícia contra Wilson Simonal feita pela esposa de Raphael Viviani, que o acusava de ser o mandante da tortura que seu marido fora vítima. Dois dias antes, à noite, no carro de Wilson Simonal dirigido por seu motorista, os policiais – Hugo Corrêa Mattos e Sérgio Andrade Guedes – do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), ligado ao governo e cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime ditatorial da época, buscaram Raphael em seu apartamento e o levaram à Simonal Produções. Como o contador continuava negando os desfalques, os policiais o levaram a uma dependência policial para interrogatório. Segundo Viviani, após ter sido torturado, escreveu uma carta assumindo os desvios da conta da produtora do cantor.

De acordo com os relatos de Raphael, quando foi liberado na manhã do dia 26 de agosto de 1971, chegou em sua casa todo machucado e foi com sua esposa à delegacia registrar o ocorrido. Como tortura era um assunto proibido naquela época – o governo se dizia totalmente contra -, a queixa contra Simonal ganhou destaque nos jornais, revistas, rádios, etc. Isso gerou um problema entre os próprios setores do governo. O DOPS era responsável por cuidar de crimes políticos e não de roubos comuns e individuais.

Simonal foi convocado a depor e, além de negar que havia sequestrado o ex-funcionário, afirmou que, após a demissão do contador, estava sendo ameaçado e que organizações “terroristas” de esquerda estavam extorquindo seu dinheiro, as quais deveriam ser combatidas pelo DOPS. Há o registro de uma queixa de Simonal no DOPS, do dia 24 de agosto de 1971,

³ Conversão para o real – 1º de outubro de 2013.

em que se lê essa preocupação do cantor por estar sendo ameaçado. E no documento também consta que pediu auxílio aos policiais “visto a confiança que deposita nos policiais aqui lotados e aqui cooperar com informações que levaram esta seção a desbaratar por diversas vezes movimentos subversivos no meio artístico” (ALONSO, 2011, p.269). Não se sabe se esse documento é legítimo ou se foi feito após o episódio com Viviani com o objetivo de justificar a ação do DOPS. A partir daí, aquele que era considerado um simpatizante do governo com muitos amigos policiais, passou a ser o dedo-duro, o colaborador da ditadura. Com toda essa confusão e a exposição do caso na mídia, o delegado Ivã dos Santos Lima indiciou Simonal, seu motorista, e os três policiais envolvidos (dois inspetores e o chefe deles).

Após a acusação de seu contador, entre 1971 e 1972, Simonal passou um temporada fora do Brasil, continuou gravando discos, fazendo shows, participando de programas de TV, mas sem vender os inúmeros LPs que estava acostumado, sem chegar perto do sucesso de antes das acusações e, em algumas ocasiões, ser vaiado.

O julgamento foi realizado em novembro de 1974. Simonal e os dois inspetores foram condenados a cinco anos e quatro meses de prisão. O motorista e o chefe dos policiais foram absolvidos. Apenas Simonal foi para a cadeia. O cantor ficou preso por nove dias (ALEXANDRE, 2009, p.237) e dois anos mais tarde, a apelação da sentença pelos advogados de Wilson Simonal foi atendida com a comutação da pena que foi reduzida – de cinco anos e quatro meses, reclusão em colônia agrícola e multa – para seis meses. A redução da pena teve direito a *sursis*, ou seja, sua pena foi suspensa (ALONSO, 2011, p.276).

O que ficou desse episódio para a carreira de Wilson Simonal foi o ostracismo. A fama de dedo-duro o acompanhou até a sua morte, mesmo conseguindo diversos documentos que comprovassem o contrário. Simonal culpou muito pelo fim de seu sucesso artístico.

2.1 Biografias sobre Wilson Simonal: diversas formas de narrar

As duas biografias escolhidas para esta pesquisa possuem características bem distintas. Vale aqui ressaltar o contexto em que foram criadas e, principalmente, os objetivos dos autores em escrever sobre a vida do cantor brasileiro. Como afirma Dosse (2009), o biógrafo precisa deixar claro quais são seus interesses e o que o levou a pesquisar e escrever sobre a vida de alguém sinalizando os caminhos percorridos e as escolhas feitas, questão que será discutida mais adiante quando refletirmos sobre pacto biográfico. Essa explicação é o que impede o leitor

de duvidar do biógrafo e, assim, estabelecer uma relação de cumplicidade com o autor (MALCOLM, 1995).⁴

As narrativas sobre uma vida podem ser múltiplas. Assim, ao ler as biografias aqui analisadas, podemos perceber caminhos diferentes percorridos pelos autores. Apesar de ser a mesma personagem, a construção do texto e o trabalho com os dados coletados ao longo de anos de pesquisas fazem com que os resultados sejam distintos. Isso nos indica, assim como defendem autores como Bakhtin (2011), Bourdieu (1996), Dosse (2009), que não é possível repor uma vida pela narrativa e o que podemos ter são versões, que são atualizadas e negociadas ao longo dos anos. E esses rearranjos da memória nem sempre são claros, principalmente, em trajetórias de vida que são marcadas por polêmicas, suspeitas, dúvidas.

A relação do biógrafo com os familiares (ou até mesmo o biografado, caso ele ainda seja vivo) é um ponto discutido mais adiante a partir da discussão de Janet Malcolm (1995) sobre os limites das biografias. Para a autora e jornalista, os biógrafos devem ser como que inimigos dos familiares a fim de garantir que não limitarão até aonde o biógrafo pode ir, sem impedir, dessa forma, o conhecimento da trajetória de vida da personagem pelos leitores.

Nas seções a seguir, mostra-se o contexto de escrita das biografias, um pouco sobre os autores e características que as definem em suas diferenças e semelhanças.

2.1.1 *Nem vem que não tem*

Nem vem que não têm: a vida e o veneno de Wilson Simonal, de Ricardo Alexandre, foi publicada em 2009, pela editora Globo, e recebeu o prêmio *Jabuti* de 2010 na categoria de melhor biografia do ano. Alexandre é jornalista e também autor dos livros *Dias de luta – O rock e o Brasil dos anos 80* (2002) e *Cheguei Bem a Tempo de Ver o Palco Desabar* (2013). De acordo com ele, em seu blog⁵, quando ele afirma que é jornalista “quer dizer que faço jornalismo quando trabalho para jornais e revistas e também quando escrevo livros, faço projetos de CDs ou DVDs, curadoria, consultoria ou dou palestras” (ALEXANDRE, 2012). Foi repórter e crítico cultural jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1994 e 1999, diretor do projeto de retorno de publicação da revista *Bizz*, de 2004 a 2007, e da revista *Época São Paulo*, entre 2008 e 2011.

A biografia *Nem vem que não tem* (2009) é composta de introdução, sete capítulos, posfácio, além dos agradecimentos, notas, bibliografia, discografia, crédito de imagens e índice

⁴ Sobre essa discussão, ver Capítulo 4 – *Limites e Possibilidade da Biografia*, p. 55.

⁵ <http://blogdorcardoalexandre.com/>

onomástico. Diferentemente da biografia escrita por Gustavo Alonso, que não traz nenhuma imagem do cantor, a não ser em sua capa, a obra de Alexandre possui dois blocos de fotografias de diferentes momentos da vida de Simonal, além de fotos que abrem cada capítulo.

Já na introdução, *Este homem é um Simonal*⁶, o autor afirma que a biografia é fruto de dez anos de pesquisa e apresenta seu objetivo.

(...) este trabalho tenta desvendar como um país inteiro pôde mudar de opinião tão violentamente sobre um de seus maiores ídolos, baseando-se às vezes em fatos, às vezes em lendas e outras vezes em sentimentos complexos como racismo, paixão e inveja (ALEXANDRE, 2009, p. 11).

Em *Agradecimentos*, Alexandre agradece aos filhos do cantor – Wilson Simoninha e Max de Castro – o entendimento sobre “o valor da isenção jornalística e da liberdade de apuração”. E completa:

Toda a história que você lê nesse livro é fruto de centenas de horas de entrevista e apuração. De certa forma, a entrevista mais antiga usada aqui foi com o próprio Wilson Simonal, realizada em maio de 1999. Empreendi um mergulho muito mais aberto e profundo no assunto ao longo do ano de 2003, durante as pesquisas para o *booklet* da caixa *Wilson Simonal na Odeon 1961-1971*, da qual fiz a direção editorial. São dessa fase as entrevistas com artistas como Toninho Pinheiro e Sérgio Carvalho, já falecidos. As entrevistas especificamente feitas para este livro se estenderam por mais de um ano, a partir do início de 2008.

Ricardo Alexandre afirma em seu blog ser jornalista e completa que isso significa que “faz jornalismo em tudo que faz “quando trabalho para jornais e revistas e também quando escrevo livros, faço projetos de CDs ou DVDs, curadoria, consultoria ou dou palestras”. O autor e jornalista escreveu a biografia sobre Wilson Simonal tomando como base o fazer jornalístico, no sentido de valer-se de fontes primárias, secundárias, realizar entrevistas com pessoas que conviveram ou vivenciaram situações juntamente com o Simonal. São pessoas que deram seus testemunhos de acordo com suas visões. Assim como o fazer do jornalismo diário que pode ser considerado como um discurso segundo (RODRIGUES, 1993).

⁶ Vale observar que a adoção por Ricardo Alexandre de “simonal” como um adjetivação explícita, de certo modo, a visão do biógrafo de Simonal como extrema distinção. Uma alteridade que se impunha por si própria. Como cabe observar também que, se inicialmente, o adjetivo possuía uma valoração positiva, após o seu nome ser associado à ditadura militar e passar por anos de ostracismo que mudou a vida do cantor, “ser um Simonal” estava longe de ser “aquilo que todo homem queria ser”. Estava associado ao alcoolismo, amargor, solidão, ser um fantasma. (ALEXANDRE, 2009, p.9-10)

2.1.2 *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*

A construção do texto do livro de Gustavo Alonso – *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical* (2011) – diferencia-se da construção e dos objetivos de Ricardo Alexandre. A biografia publicada por Alonso é fruto de sua pesquisa de mestrado em História pela Universidade Federal Fluminense, defendida em 2007. A publicação pela Editora Record foi feita após dois anos. Alonso é graduado, mestre e doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). A previsão para a publicação de sua tese de doutorado – *Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira* – é de 2013 pela editora Civilização Brasileira.

Alonso não tem interesse em defender o cantor e contribuir para a sua “absolvição”, mas questiona e tenta entender os porquês desse silenciamento em relação a Simonal e os motivos de alguns artistas serem excluídos de uma memória coletiva. O objetivo é recontar uma história da música brasileira que alguns não quiseram na memória. Segundo o autor, o objetivo é sair dos discursos recorrentes da MPB no campo da *resistência* e falar daqueles que se identificaram com o regime militar ou que foram indiferentes a ele. Essa indiferença, como aponta Alonso, está mais submersa em sombras por não deixar rastros, é “um terreno pantanoso para a análise”.

Alonso não foi movido pela necessidade de contar a história de Simonal, o que fazia em suas horas de folga, o que ele gostava de comer, como andava.

O que se pretende é menos uma biografia do cantor e mais a compreensão de por que a escrita de sua vida foi tão simplista e redundante ao reafirmar certos aspectos e apagar outros. Trata-se de problematizar a memória que simplifica o presente e o passado por meio de conceitos ociosos como *resistência*, *cooptação* e *alienação*. (ALONSO, 2011, p. 22)

E explica a estrutura de seu livro. “Nos capítulos pares (até o oitavo capítulo) construí uma minibiografia do cantor; nos ímpares discuto o significado de seu ostracismo e reconstruo os debates da época. Minha intenção foi sempre manter certa dinâmica sincopada e paradoxal, como o próprio ocaso do artista” (ALONSO, 2011, p. 22).

Em *Agradecimentos*, Alonso, assim como Alexandre, faz referência à família de Simonal:

A Max de Castro, pelo respeito ao trabalho e por sua consciência de que a multiplicidade de opiniões é um dos caminhos para se superar o silêncio em torno do pai. A Patricia Simonal, por aceitar que um estranho conte um pouco a história de

alguém sentimentalmente tão importante. A Sandra Cerqueira, viúva de Simonal, por confiar no trabalho e me abrir seu arquivo pessoal para que o seu “negão” não continue a ser esquecido. (ALONSO, 2011, p.470)

Os objetivos que levaram Alonso a pesquisar a vida de Wilson Simonal são diferentes que os de Alexandre. Seu interesse inicial foi responder o porquê de a Música Popular Brasileira (MPB) ser associada à *resistência*.

O caminho que desejo percorrer não é o da apologia à história heroica da música popular. Para além de ver quanto à MPB *resistiu* ao regime ditatorial, como frequentemente se faz, busco compreender os significados das preferências de nossos pesquisadores pelo tema da *resistência*. Dessa forma, o que interessa é mais o discurso que se faz sobre a música do que a música “em si”. Por que a história da MPB é contada por meio de marcos políticos? Por que a música do período é mais lembrada do que outras produções dos meios de comunicação de massa, como a televisão ou o cinema? Por que frequentemente se esquece das relações de artistas da MPB com a ditadura? E, finalmente, por que Simonal foi apagado da memória da música popular? (ALONSO, 2011, p.19)

Assim, Gustavo Alonso deixa claro quais são seus objetivos e demonstra os indícios de que acredita ser possíveis explicações do apagamento da história do cantor que fez tanto sucesso nas décadas de 1960 e 1970. “(...) Certos artistas são silenciados pela memória hegemônica em nome de um conceito estético político, apagando-se a vivência afetiva de milhões de brasileiros” (ALONSO, 2011, p. 20).

Em seu blog⁷, Gustavo Alonso divulgou em julho de 2013 uma entrevista que concedeu ao site *Literatortura* em que explica como decidiu estudar a vida de Wilson Simonal. Segundo o historiador, o objetivo era estudar algo que fosse de interesse de um público maior, queria estudar algum tema que interessasse à academia, mas ao mesmo tempo o público em geral. Outro tema que o interessava era a música brasileira. Quando leu o livro *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, de Paulo César de Araújo, sentiu falta de uma história mais aprofundada sobre a vida do cantor Wilson Simonal. Quando citavam, as biografias e estudos acadêmicos sobre a época apenas citavam e sempre relatavam as mesmas histórias sobre Simonal. Alonso julgou encontrar um assunto novo.

Eu julgava ter descoberto alguém que ninguém tinha dado a devida importância. É importante falar que essa ‘descoberta’ aconteceu em 2003, quando não se falava sobre o cantor na imprensa, quando ele ainda era um pária, um dedo-duro, e quando suas músicas ainda não eram regravadas, como hoje depois de sua reabilitação. Sofri intimações de amigos e conhecidos, alguns indignados com o fato de eu pesquisar a carreira de um “dedo-duro”. Outros queriam que eu provasse que ele era inocente. Ou seja, era um tema polêmico. Para além da questão estética de Simonal e da

⁷ Blog de Gustavo Alonso: <http://cadaumtemlivroquemerece.blogspot.com.br/>

Pilantagem, além de seu enorme sucesso popular, me interessei inicialmente, sobretudo pela questão política. (LITERATORTURA *apud* ALONSO, 2013)

O livro de Alonso não possui imagens, é dividido em onze capítulos, além de considerações finais, anexos, bibliografia, outras referências e agradecimentos. Alonso estruturou seu livro com capítulos que relatam um cenário musical, político e social mais amplo, intercalados com capítulos menores que mostram a vida do cantor Wilson Simonal em seus aspectos mais íntimos, como seu nascimento, onde morava, como se vestia.

Como pode-se perceber são biografias com características distintas bem demarcadas a começar pelas motivações que levaram seus autores à empreenderem anos de trabalho nas pesquisas. Os objetivos demarcados por cada autor demarcou para seus trabalhos também se diferenciam: Alexandre tinha um objetivo claro de explicar os motivos que levaram Simonal ao ostracismo e Alonso pretendia entender por que alguns artistas são descartados da história.

3 ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

A memória pode ser considerada uma preocupação das sociedades atuais, sendo que essa busca estendida pela memória seria uma forma de impedir o esquecimento de pessoas, grupos ou instituições. É constituída por processos de negociação e tensionamento e, por isso, é considerada mutável e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento estando sempre em transformação.

Em especial, nas últimas décadas, é perceptível o interesse crescente pela memória que pode ser exemplificado, entre outros, pela restauração historicizante de velhos centros urbanos, o *boom* das modas retrô, crescimento de publicações de romances biográficos e históricos, difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais, aumento do número de documentários na televisão. Uma discussão mais aprofundada acerca das biografias – foco desta pesquisa – impõe a necessidade de refletir também e detidamente sobre as noções de tempo, memória e narrativa – discussões essas presentes neste capítulo.

Segundo Agostinho (2011), é no presente que medimos o tempo que está passando. Assim, não deveríamos definir três tempos - passado, presente e futuro - mas, sim, “o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros” (AGOSTINHO, 2011, p.344). Por uma dificuldade – ou mesmo, como afirma Agostinho (2011), incapacidade de se perceber o tempo cósmico, a percepção humana do tempo se dá pela narrativa, em uma relação circular, como afirma Ricoeur (1994). Isso significa que a narrativa é mediadora da experiência temporal do homem e a responsável por extrair de uma simples sucessão uma configuração (RICOEUR, 1994, p.103).

A memória, por sua vez, também se estabelece por e como uma construção narrativa já que a lembrança não faz retornar o fato em si, mas, sim, versões e outras novas perspectivas resultantes de processos de tensionamento e negociação entre os indivíduos. Mas o que explicaria essa “pulsão” de lembrar, de memorizar? Essa necessidade de memorizar tudo? Entre outros objetivos, esse intenso acionamento da memória quer evitar o esquecimento de fatos históricos relevantes, característica definida por Huysen (2000) como uma das preocupações centrais, cultural e politicamente, das sociedades ocidentais, definidas pelo autor como cultura da memória. As práticas de memória serviriam como âncoras temporais que, no entendimento do autor, amenizariam o desconforto causado pelo modo como o sujeito contemporâneo experimenta o tempo, em um ritmo aceleradíssimo e deslizante. Nesse sentido, para Rondelli e Herschmann (2000), as âncoras temporais com vertentes biográficas são aquelas que mais chamam a atenção nas últimas décadas. Isso aparece fortemente em narrativas como as

biografias, os documentários e entrevistas na televisão, no cinema, no jornalismo – para citar algumas.

A narrativa biográfica institui-se a partir de operações discursivas que tentam, ao lançar mão de fontes de natureza memorialística, apresentar a síntese da trajetória de vida de uma pessoa, um grupo ou uma instituição. As biografias, na verdade, colocam em tensão um passado vivido ou imaginado, mas que é sempre reconstruído narrativamente no presente, e as novas interpretações e ressignificações a respeito dessas trajetórias de vida. É dessa tensão, desse jogo temporal entre passado, presente e futuro, que nascem as biografias.

3.1 A relação entre tempo e narrativa

Se é nessa relação tensa entre passado, presente e futuro que se inserem as biografias, e sendo a narrativa biográfica a questão central desta pesquisa, faz-se necessário discutirmos sobre o tempo. Em *Confissões*, Santo Agostinho, ao questionar o que é o tempo, discorre sobre a incapacidade humana de compreender a eternidade, já que, em geral, as tentativas de entendimento estão limitadas a pensamentos e linguagens relacionadas à sucessão de tempos, a noções de finitude. Não é possível confrontar a “sempre imutável eternidade” com o “tempo sempre móvel”. “Na eternidade nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente.” (AGOSTINHO, 2011, p.336). Mas o que é o tempo?

Quem poderia explicá-lo, de modo fácil e breve? Quem poderia captar o seu conceito, para exprimi-lo em palavras? No entanto, que assunto mais familiar e mais conhecido em nossas conversações? Sem dúvida, nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei. (AGOSTINHO, 2011, p. 338).

Para o filósofo, não se pode medir o tempo, pois não se pode medir o que passou, porque o tempo passado já não existe e o tempo futuro ainda está por vir. No entanto, Agostinho (2011) sabe perfeitamente que o tempo é medido e se questiona sobre o que então se mede. Entende, assim, que o que se mede é o tempo que está passando, e não o que já passou (AGOSTINHO, 2011, p.351). Dessa forma, não seria exato falarmos em três tempos – passado, presente e futuro. O mais adequado seria dizermos que o tempo são três.

o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. ... o futuro não existe agora, nem o passado. Raramente se fala com exatidão.

O mais das vezes falamos impropriamente, mas entende-se o que queremos dizer. (AGOSTINHO, 2011, p.344)

Para Agostinho (2011), a forma como nos referimos às coisas que passam ou que passarão depende de elementos subjetivos, como a memória do que passou, a expectativa do que está por vir e a percepção do momento. Agostinho (2011) assinalou que, ao narrar um acontecimento passado, nós o retiramos da memória. “Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito.” (AGOSTINHO, 2011, p.343). As imagens dos acontecimentos passados estão presentes ainda na memória da pessoa que narra, mas ao narrar, o fato não retorna. À medida que uma lembrança é atualizada, a tendência é que se torne uma imagem, “mas tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma certa parte do presente” (BERGSON, 2010, p.164).

Ao referir-se ao *Livro XI – Meditação sobre o Primeiro Versículo do Gênesis: “No princípio, Deus criou...”* das *Confissões* de Santo Agostinho e a “Poética” de Aristóteles, Paul Ricoeur (1994) evidencia, na obra *Tempo e Narrativa*, a relação circular entre tempo e narrativa, mais precisamente, entre a narrativa e a experiência humana do tempo. Para Ricoeur,

Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente accidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.* (RICOEUR, 1994, p.85)

O autor explica que devido ao abismo cultural entre as duas obras analisadas, foi necessário construir os elos que articulam a correlação. Vale ressaltar o caráter operatório de todos os conceitos em *Poética*. Assim como *muthos* deve ser entendido como um complemento de um verbo com o significado de compor, “a poética é, assim, identificada, sem outra forma de processo, à arte de “compor as intrigas” (RICOEUR, 1994, p.58). A noção de caráter operatório deve ser mantida para a tradução de *mimese*. “Quer se diga imitação, quer representação, o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar”. (RICOEUR, 1994, p.58)

Em *Tempo e Narrativa* (1994), Ricoeur chama a atenção para a importância de se distinguir “a narrativa no sentido amplo, definida como o “que” da atividade mimética, e a narrativa no sentido estrito de composição diegética”. (RICOEUR, 1994, p.63). Para a construção de um saber entre tempo e narrativa, a partir dos autores indicados, Paul Ricoeur

(1994) utiliza, como fio condutor da exploração da mediação entre tempo e narrativa, a articulação entre os três momentos da *mimese*, assim definidos por ele: *mimese I*, *mimese II*, *mimese III*. É a partir destes três modos miméticos que a mediação entre tempo e narrativa será constituída, apesar de Aristóteles ignorar os aspectos temporais da tessitura da intriga, como explicitado por Paul Ricoeur (1994).

Em outras palavras, a constituição da mediação entre tempo e narrativa será construída na própria mediação que passa pelas três fases da *mimese*. “A tessitura da intriga possui papel mediador entre um estágio da experiência prática que a precede e um estágio que a sucede” (RICOEUR, 1994, p.87). O argumento do autor consiste em construir a relação entre tempo e narrativa demonstrando este papel mediador da tessitura da intriga no processo mimético.

Considero estabelecido que *mimese I* constitui o pivô da análise; por sua função de interrupção, abre o mundo da composição poética e institui, como já sugeri a literariedade da obra literária. Mas a minha tese é que o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo de *mimese I* e *mimese III* e que constituem o montante e a jusante de *mimese II*. Ao fazer isso, proponho-me a mostrar que a *mimese II* extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração. (RICOEUR, 1994, p.86)

A *mimese I*, segundo as definições de Ricoeur (1994) a partir de Aristóteles, é uma referência ao que precede a composição poética, seria o ponto de partida. A *mimese II* seria a função de mediação. E, se há o ponto de partida, há também o ponto de chegada da composição poética, a *mimese III*.

Sobre os aspectos temporais da tessitura da intriga, a experiência temporal humana é configurada por um tempo construído. Construção que se dá por meio da mediação do tempo da narrativa em relação a aspectos temporais do mundo prático.

[A intriga] faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* considerada como um todo. Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela extrai uma história sensata *de* – uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes; ou que transforma os acontecimentos ou incidentes *em* – uma história. [...] Em resumo, a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração. (RICOEUR, 1994, p.103)

Na tessitura da intriga, os três momentos miméticos são articulados com a ação humana (*mimese I*), sua composição narrativa (*mimese II*) e sua reconfiguração pela leitura (*mimese III*). A transição entre a *mimese II* e a *mimese III* se dá no ato de leitura que é, na prática, o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência. “De um lado, é o ato de ler que acompanha a

configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura” (RICOEUR, 1994, p.117-118).

A tessitura da intriga tem função mediadora entre os acontecimentos isolados e uma história percebida como uma totalidade. Ricoeur (2012) enumera duas justificativas para o papel mediador da narrativa. Por um lado, “uma história é feita de acontecimentos na medida em que a intriga transforma esses acontecimentos em uma história” (RICOEUR, 2012). Por outro lado, uma história “deve ser mais que uma enumeração de eventos em uma ordem sucessiva, ela deve aferir um todo inteligível dos incidentes, de tal sorte que seja sempre possível perguntar qual é o "tema" ou o "sujeito" da história” (RICOEUR, 2012). A ocorrência recebe a definição de acontecimento a partir de sua contribuição para o desenvolvimento da narrativa. A intriga dá a uma sucessão de eventos isolados uma determinada configuração e o que possibilita a percepção da história como um todo é sua capacidade de ser seguida.

Seguir uma história é prosseguir em meio a contingências e peripécias, sobre a pressão de uma espera que encontra sua plenitude na "conclusão" da história. Mas a conclusão não é a implicação lógica de quaisquer premissas anteriores. É o "ponto final" que fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como um todo. Compreender a história é compreender como e porque os episódios sucessivos conduzem a essa conclusão, a qual ao não ser previsível deve ser finalmente aceitável, graças a sua relação de conveniência com os episódios imitados pela história. (RICOEUR, 2012)

Ao narrar a trajetória de uma pessoa, o autor organiza ocorrências de sua vida em uma lógica a qual resultará em uma história. Os traços temporais advêm dessa operação de uma sucessão em configuração, ou seja, a transformação de eventos aleatórios em um todo significativo, uma narrativa. Isso significa, como veremos a seguir, que o homem é capaz de entender o tempo a partir de articulações narrativas. E, ao mesmo tempo, é a partir dessa dimensão configurante que se permite que a história seja percebida.

São, portanto, evidentes as relações entre as narrativas biográficas e as noções e percepções por meio das quais, no presente, configuramos o passado. Sendo as biografias, em uma palavra, a síntese de uma trajetória de vida que atravessou o tempo e que queremos cristalizar em uma textualidade para que esta sobreviva, elas mesmo se instituem como substância da memória que constituímos acerca do outro e do coletivo em que nos inserimos, e, também por isso, sobre nós mesmos. A memória também seria uma narrativa, já que ao lembrarmos, narramos os fatos passados.

A memória coletiva, assim como a memória individual, pode se modificar ao longo do tempo e ambas possuem ação sobre os processos de reconhecimento de si. Para Ricoeur (2006), com a pergunta “quem lembra?”, o reconhecimento da lembrança se igualará ao

reconhecimento de si. A memória é refletida como a extensão temporal do reconhecimento de si.

Em raciocínio próximo a Ricoeur, Hannah Arendt (2009) destaca que a linguagem contribui para a configuração e reconfiguração da própria experiência de tempo. A autora atribuiu importância à narrativa e à experiência para a compreensão dos eventos e das coisas do mundo. Segundo Arendt (2009), o homem vive na lacuna entre o passado e o futuro⁸ e, de acordo com essa perspectiva, o tempo é um fluxo ininterrupto de sucessão. Para ela, o tempo

é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua acepção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro. Apenas porque o homem se insere no tempo, e apenas na medida em que defende seu território, o fluxo indiferente do tempo parte-se em passado, presente e futuro; é essa inserção – o princípio de um princípio, para colocá-lo em termos agostinianos – que cinde o contínuo temporal em forças que, então, por se focalizarem sobre a partícula ou corpo que lhes dá direção, começam a lutar entre si e a agir sobre o homem da maneira que Kafka descreve. (ARENDR, 2009, p.37)

Com o passar do tempo, as gerações devem descobrir o espaço no qual vivem – entre o passado e o futuro, como citado acima - e pavimentá-lo (ARENDR, 2009). Entretanto, como indicou a autora, não estamos preparados nem equipados para tal pensamento. Esta lacuna foi transposta, por longos períodos, pelo que chamamos de tradição. Com a ruptura da tradição, a lacuna entre passado e futuro passou a ter de fato uma importância política, além de uma importância da atividade do pensar. Como já mencionado, a narrativa é uma maneira de o homem compreender as coisas e, ao narrar os acontecimentos, o autor tenta organizar o pensamento e a experiência, a filosofia e a política.

Cada ser consciente seria capaz de medir o tempo, mas seguindo a sucessão de estados dele mesmo (BERGSON *apud* HALBWACHS, 1990). Isso significa que cada homem teria suas próprias regras para perceber a duração dos acontecimentos o que dificultaria encontrar pontos de referência entre todas as consciências que possam valer como parâmetro para os homens em geral. Dessa forma, há uma concordância em medir o tempo, por movimentos que se produzem na natureza, os astros, por exemplo, ou por movimentos regulados pelo próprio homem, como o relógio.

É melhor, para fixar as divisões do tempo, guiarmo-nos pelas mudanças e movimentos que se produzem nos corpos materiais, e que se reproduzem de modo bastante regular

⁸ Na página 18, fazemos referência a uma reflexão próxima apresentada por Ricoeur sobre a construção da identidade e do reconhecimento de si, na relação denominada pelo autor do espaço existente entre “a memória e a promessa” (RICOEUR, 2006).

para que nos seja sempre possível nos reportamos a eles. Esta escolha, dela não teríamos a ideia sozinhos. Foi necessário que nos entendêssemos a este respeito com outros homens. Na realidade, o que escolhemos como pontos de referência, é, neste retorno periódico a alguns fenômenos materiais, a ocasião que nos oferecem, a nós e aos outros, já que os percebemos ao mesmo tempo, de constatar precisamente que existe, entre algumas de nossas percepções, quer dizer entre alguns de nossos pensamentos, para eles e para nós, uma relação de simultaneidade e, sobretudo, que essa relação se reproduz a intervalos regulares, que convimos considerar como iguais. (HALBWACHS, 1990, p.94)

E, a partir do momento em que se define partes iguais, são impostas a nós divisões convencionais do tempo externas às percepções individuais. No entanto, essas convenções partiram de pensamentos individuais, ou seja, das consciências individuais.

Mas não foi possível criar uma nova duração, impessoal, que preenchesse o intervalo entre os momentos escolhidos como pontos de referência, quer dizer, um tempo coletivo ou social que compreenderia e ligaria uma à outra todos os seus aspectos, em sua unidade mesma, todas as durações individuais. (HALBWACHS, 1990, p.94)

Mas o tempo coletivo seria uma referência essencialmente abstrata e as durações individuais não cessariam de existir mesmo com as convenções sociais sobre o tempo. A partir da perspectiva bergsoniana, teríamos mais um prova de que o tempo é uma criação artificial, resultado das combinações e multiplicações de durações individuais.

Entretanto, Halbwachs (1990) propõe que uma análise mais aprofundada da simultaneidade nos leva a descartar a hipótese de durações puramente exclusivas, que não se interconectam.

A sequência de nossos estados não é uma linha sem espessura cujas partes apenas se relacionam com aquelas que as precedem e que as seguem. Em nosso pensamento, na realidade, cruzam-se a cada momento ou em cada período de seu desenvolvimento, muitas correntes que vão de uma consciência a outra, e das quais ele é o lugar de encontro. Sem dúvida, a continuidade aparente daquilo que chamamos nossa vida interior resulta em parte de que ela segue, por algum tempo, o curso de uma dessas correntes, o curso de um pensamento que se desenvolve em nós ao mesmo tempo que, em outros, a inclinação de um pensamento coletivo. (HALBWACHS, 1990, p. 99 e 100).

Para Le Goff (1990), o tempo é matéria fundamental da história e, por isso, a cronologia desempenha um papel central como fio condutor da história.

O instrumento principal da cronologia é o calendário, que vai muito além do âmbito do histórico, sendo mais que nada o quadro temporal do funcionamento da sociedade. O calendário revela o esforço realizado pelas sociedades humanas para domesticar o tempo natural (LE GOFF, 1990, p.13 e 14).

No entanto, o calendário estaria ligado à cultura e não à natureza do tempo. O calendário é uma manifestação do esforço humano em transformar o tempo cíclico em um tempo linear. A definição de pontos de partida cronológicos e a busca por uma periodização e criação de unidades mensuráveis de tempo são processos intimamente ligados à história. E ao aplicar os dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva aos quadros mensuráveis do tempo histórico são introduzidas as noções de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. “O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta”. (LE GOFF, 1990, p.13)

A oposição entre passado e presente é uma construção e não algo natural o que fica claro ao pensar que um mesmo passado pode ser percebido de forma diferente por historiadores em épocas distintas, já que eles estão submetidos ao tempo em que vivem (LE GOFF, 1990).

Nesse sentido, vale ressaltar que a construção da narrativa biográfica se dá a partir de inscrições de várias e diferentes vozes, abertas e incompletas. “A própria vida é narrativa enquanto história” (BRUNER *apud* OLMÍ, 2006, p.32). Para a autora, se podemos perceber a nossa vida como uma narrativa, podemos pensar também que nossas vidas estão entrelaçadas a outras narrativas, aquelas que contamos, aquelas que ouvimos. Pelo pensamento narrativo somos capazes de construir inúmeros mundos possíveis pela linguagem. A capacidade de narrar é uma dimensão fundamental do pensamento humano (BRUNER *apud* OLMÍ, 2006, p.31). Pela narrativa atribuímos sentido à vida, ato este tão antigo quanto o desejo de se conhecer.

Vivemos imersos em narrativa, repensando e pesando o sentido de nossas ações passadas, antecipando os resultados das ações projetadas para o futuro, colocando-nos no ponto de intersecção de muitos eventos ainda não concluídos. (OLMÍ, 2006, p.32)

Assim, mais do que simplesmente recompor ou rejeitar as lembranças, o pensamento narrativo as reordena, estabelecendo outras prioridades, proporções, e grupos classificatórios. (DEMETRIO *apud* OLMÍ, 2006, p.34 e 35).

3.2 Tensionamento e negociação: processos constitutivos da memória

Ao estabelecer uma distinção entre memória e história, Pierre Nora (1993) define a primeira como uma instância viva, ligada a grupos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, estando em permanente transformação. Tratar-se-ia de um fenômeno atual, “um elo vivido no eterno presente”, não tendo consciência de suas deformações. Já a história seria

uma reconstrução problemática e incompleta, uma representação do passado. Para o autor, a sociedade vive – no século XX – a substituição da história-memória pelos lugares de memória que ocorreu pelo surgimento da sociedade industrial. Essa mudança é justificada pelo autor devido à aceleração da história. Antes, a história e o passado estavam relacionados com a memória, no entanto, a história passou a ter relação não mais com a memória e, sim, com os acontecimentos e seus vestígios⁹.

A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às comunidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p.9)

Nora (1984) denomina de materialização da memória o processo de estabelecimento de suportes de materialidade da lembrança em documentos e objetos visíveis.

Os lugares de memória ocorrem ao mesmo tempo em que a memória desaparece, e sobrevive apenas a possibilidade de um olhar da história científica. Combinados, esses dois movimentos levam a outro fenômeno: o dos arquivos (NORA, 1984, p. 10).

A memória do século XX é caracterizada por Nora (1993) como arquivista e o que existe no tempo presente já seria história, ou seja, lugares de memória. A memória seria vivida não mais como uma experiência essencialmente individual e subjetiva, mas depositada e articulada em suportes externos. Ela é experimentada por meio de signos visíveis, o que explicaria a busca incessante por documentos.

A memória foi totalmente absorvida por sua meticulosa reconstituição. Sua nova vocação é gravar, delegando ao arquivo a responsabilidade de lembrar, ela deixa seus sinais no momento que os deposita, como uma serpente que deixa a pele antiga para trás. (NORA, 1984, p. 9).

Ainda segundo Nora (1984), a memória se firmaria por meio de artificialidades da calendarização que, de modo reiterado, retomam e reoferecem oportunidades para que o vivido e aprendido não seja esquecido.

⁹ Na página 77, apresentamos a reflexão de Nora para a mudança do papel dos historiadores com o advento dos *mass media* e a apresentação dos fatos que merecem virar história.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. Sem vigilância comemorativa, a história depressa os [os lugares de memória] varreria. São bastiões sobre os quais se ancora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles [os lugares de memória] envolvem, eles seriam inúteis. (NORA, 1984, p.10)

Ao sinalizar para a distinção entre memória coletiva e individual, Halbwachs (1990) aponta para a relação de dependência entre as duas possibilidades de memória. Para que uma exista é necessário que a outra também seja real. Para ele, são as lembranças coletivas de um grupo que reúnem seus membros.

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 1990, p.26)

Halbwachs (1990) afirma que, mesmo passeando sozinho por uma cidade, essa solidão seria apenas aparência. Se antes de visitar algumas ruas, o caminhante lê estudos de arquitetos, pintores e historiadores, mesmo que aparentemente sozinho, prestará atenção a detalhes que os autores indicaram.

Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro, aquele que eu compunha com esse arquiteto, além deste, com aqueles, dos quais ele era o intérprete junto a mim, ou aquele pintor (e seu grupo), com o geômetra que havia desenhado esse plano, ou com um romancista. Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p.26 e 27)

Para Halbwachs (1990), o convívio entre os membros de uma comunidade é essencial para que as recordações sejam atualizadas permitindo assim que o grupo se identifique como tal e evite seu desaparecimento. As lembranças coletivas – no plural por serem vários grupos e guardadas no interior deles – não permitem que as lembranças sejam apagadas e que mantêm o grupo como tal.

O simples fato de relatar os acontecimentos passo a passo não fará com que se tornem uma lembrança viva para a pessoa. Halbwachs concorda que as imagens impostas por um grupo

a um indivíduo podem modificar a impressão que este pode ter guardado do passado. É preciso ter algo em comum com um conjunto de depoimentos exteriores a nós, como uma semente de rememoração, para que eles – os relatos – tornem-se um conjunto consistente de lembranças. Caso contrário, por mais que tentem as testemunhas refazer os acontecimentos, será inútil, já que não existirá traço algum na memória.

Desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu. Poderíamos dizer, também: é preciso que desde esse momento não tenhamos perdido o hábito nem o poder de pensar e de nos lembrar como membro do grupo do qual essa testemunha e nós mesmos fazíamos parte, isto é, colocando-se no seu ponto de vista, e usando todas as noções que são comuns a seus membros. (HALBWACHS, 1990, p.28 e 29)

Se um indivíduo não consegue reconhecer-se como parte integrante de um determinado grupo, estaria impossibilitado de reconstituir, pela lembrança, acionada com os demais integrantes, o antigo grupo e, assim, a memória já não seria a mesma. “Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam.” (HALBWACHS, 1990, p.32). A impossibilidade de reconstituir o grupo não é culpa das memórias de nenhum indivíduo. Pode ser explicado pelo desaparecimento de uma memória coletiva que compreendia a memória de todos que participavam de um determinado grupo. Mas, se a memória coletiva é amparada em um grupo de homens, o que poderíamos pensar sobre a memória individual?

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 1990, p.51)

Na construção narrativa de trajetórias de vida de um indivíduo, o biógrafo lida com as memórias individuais e coletivas em movimentos de negociação e tensão entre uma e outra. Fontes consultadas expõem suas perspectivas e versões a partir de percepções individuais que estão associadas, de algum modo, às coletivas. Além disso, nas informações e descrições coletadas pode haver, intencionalmente ou não, visões e valores acerca do biografado e de sua trajetória. Ou seja, cada fonte terá, de certa maneira, o seu entendimento e mesmo interesse e, certamente, uma imagem sobre o biografado - que será sempre resultado de percepções e lembranças que vão sendo construídas e negociadas permanentemente e, por isso mesmo, em

constante alteração. Espera-se do biógrafo o discernimento de perceber esses (des)caminhos e estratégias e o poder de questionamento dessas versões apesar de que não se deve esquecer a impotência da narrativa em repor por completo a trajetória de vida de uma pessoa.

Bruck (2012), ao analisar, entre outras, a biografia *Estrela Solitária*, de Ruy Castro, afirma que este biógrafo não se deixa levar por imagens já construídas pelo jornalismo ou mesmo presentes no senso comum sobre o jogador. Segundo Bruck (2012), Castro mostra-se muito preocupado em apontar as lacunas presentes nas memórias sobre a vida do jogador – e sobre a qual há entendimentos distintos e mesmo contraditórios. Mesmo que já constituídas e sob domínio da opinião pública, é preciso questionar as imagens já constituídas acerca do biografado. Como já salientado, a memória é uma construção constante e que as lembranças que se têm de um passado, como já citado anteriormente, estão sempre em construção e, conseqüentemente, as imagens que se pode ter de uma pessoa.¹⁰

A memória coletiva é alimentada pela memória individual e que, por sua vez, é reflexo da primeira. A memória coletiva é, portanto, um processo de negociação. Ainda sobre o conceito de memória, Pollak (1989) a define como uma

operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. (POLLAK, 1989, p.7)

Pollak (1989), além da memória individual e coletiva, como explicado por Halbwachs (1990), acrescenta uma distinção entre memória coletiva – para ele, a nacional – das memórias subterrâneas, aquelas que não fazem parte da primeira. Apesar de estarem silenciadas, as ditas memórias subterrâneas vêm à tona em momentos de crise.

Numa abordagem construtivista, que não considera os fatos sociais como algo já dado e fechado, mas, sim, uma construção entre sujeitos, a memória não seria algo pronto e definido, mas um complexo conjunto de negociações entre os indivíduos. Dessa forma, pensando a memória coletiva a partir dessa abordagem, segundo Pollack, a atenção se volta aos “processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias” (POLLACK, 1989, p. 4). Ainda nesse caminho,

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante

¹⁰ Ver página 86 quando se explica melhor o êxito de Ruy Castro em extrapolar as imagens construídas pelas reportagens e notícias que se vinculava a respeito da vida do atleta.

das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "Memória oficial", no caso a memória nacional. (POLLACK, 1989, p. 4)

As memórias subterrâneas, mesmo quando não ditas, não deixam de existir, segundo Pollack. Elas permanecem entre os indivíduos que as guardam, entre silêncios. E, mesmo assim, não são fixas, são mutáveis, transformam-se já que a memória é uma construção narrativa.

Dada a atenção às memórias subterrâneas ao privilegiar discursos dos marginalizados, a memória não oficial passa a ocupar uma importância em momentos de crise em relação à memória coletiva. A cena cultural passa a ser ocupada por essa memória subterrânea em livros, filmes, setor editorial, meios de comunicação já que a atenção está, de acordo com a abordagem construtivista, nos processos e nos atores.

O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do "não-dito" à contestação e à reivindicação. (POLLAK, 1989, p.7)

Os movimentos da memória se dão a todo instante – lembranças que remetem ao presente, reinterpretando o passado e projetando o futuro.

Pode-se dizer que, nas últimas décadas do século XX, se intensificou extraordinariamente o jogo temporal – as relações entre passado, presente e futuro – a partir do qual, discursivamente, tentamos perceber como estes são determinados. Ou seja, assim como o futuro é determinado na relação do presente com o passado, o passado – ou como o constituímos narrativamente – resulta da relação do presente com o futuro. (BRUCK, 2009, p.23)

E esses movimentos, essa permanente interação entre passado, presente e futuro, se aplica a todo tipo de memória.

Existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, 'não-ditos'. As fronteiras desses silêncios e 'não-ditos' com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. (POLLAK, 1989, p.6)

Ao contar nossa história tentamos, narrativamente, dar coerência a alguns acontecimentos centrais. Pela tentativa de reconstrução de si pela narrativa, o sujeito define seu lugar social e, a memória individual, assim como a coletiva, “resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões” (POLLAK, 1989, p.11). A memória é indissociável da organização social. A memória é uma construção narrativa.

Para Pollak (1992), a memória é constituída por acontecimentos vividos pessoalmente, ou seja, aqueles vividos pela própria pessoa ou grupo que narra, e pelos acontecimentos vividos “por tabela”. Isso significa que há acontecimentos vividos pelo grupo aos quais a pessoa pertence e que foram tão relevantes para o imaginário da coletividade que é impossível saber se o indivíduo participou ou não.

É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. De fato - e eu gostaria de remeter aí ao livro de Philippe Joutard sobre os *camisards* -, podem existir acontecimentos regionais que traumatizaram tanto, marcaram tanto uma região ou um grupo, que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com altíssimo grau de identificação. (POLLAK, 1992, p.2)

Além dos acontecimentos, a memória, segundo Pollak, (1992) também é constituída por pessoas, personagens e por lugares. E esses elementos podem ser conhecidos direta ou indiretamente, podendo ocorrer transferências e projeções, ou seja, a chamada transferência por herança. Isso significa que a lembrança de uma pessoa pode estar fora de seu tempo-espaço, no entanto, ela é tão forte em seu grupo, familiar por exemplo, que pode ser passada pela memória de seus pais.

Outro problema levantado por Pollak (1992) são os vestígios datados da memória, ou seja, o que fica gravado como data precisa de um acontecimento. Segundo o autor, para pessoas comuns, os acontecimentos públicos estão associados a datas da vida privada como o nascimento dos filhos, a morte de um ente querido. Já para pessoas públicas, as datas privadas quase que desaparecem em meios a datas públicas, fazendo que estas quase se tornem datas privadas.

Pollak (1992) também observa em suas pesquisas sobre memória das duas grandes guerras mundiais que nem sempre as datas comemoradas na França são as ditas oficiais. “A memória pode ‘ganhar’ da cronologia oficial” (POLLAK, 1992, p.4). Na França há duas datas para comemorar o fim das guerras: 11 de novembro para comemorar o fim da Primeira Guerra Mundial e 8 de maio para lembrar o fim da Segunda Guerra Mundial. No entanto, o que Pollak (1992) concluiu com sua pesquisa é que o dia 11 de novembro é percebido pelos franceses como o verdadeiro marco para comemorar o fim dos dois grandes combates e que 8 de maio é visto como um feriado comum. Isso se explicaria pela memória dos franceses em relação à Primeira Guerra Mundial. Uma das explicações para essa transferência de datas é a memória do país em relação ao primeiro combate que teve um número maior de franceses mortos na guerra.

Esses elementos constitutivos da memória são uma forma de percebermos uma primeira característica deste processo. A memória é seletiva, segundo Pollak. Nem tudo é registrado.

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo. (POLLAK, 1992, p.4)

Com esses elementos, Pollak quer mostrar que a memória é um fenômeno construído. No âmbito individual, pode ser por processos conscientes ou inconscientes. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.” (POLLAK, 1992, p.5).

Pollak (1992) também aponta a memória como elemento constituinte da identidade, tanto individual quanto coletiva, já que a memória é um fator essencial para o sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo na construção de si. No entanto, o autor ressalta que não se deve compreender a memória e a identidade como fenômenos imutáveis. Eles são negociados o tempo todo e “não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo”. (POLLAK, 1992, p.5).

É preciso notar também o trabalho de enquadramento da memória e o trabalho da própria memória em si. No primeiro caso, o enquadramento tem a ver com a organização dos acontecimentos, do que deve ser lembrado. E o trabalho da memória em si quer dizer que quando uma memória está constituída, é mais difícil que ela própria seja questionada assim como uma identidade.

Quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. Quando a memória e a identidade trabalham por si sós, isso corresponde àquilo que eu chamaria de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade. (POLLAK, 1992, p.7)

“A memória é a base construtora de identidades e solidificadora de consciências individuais e coletivas” (DELGADO, 2010, p. 38). Para Arfuch (2010), a identidade é construída narrativamente pelo sujeito que possui uma identidade incompleta, aberta a modificações múltiplas. A dimensão simbólico-narrativa é “mais do que um simples devir de

relatos, uma *necessidade* de subjetivação e identificação, uma busca consequente daquilo-outro que permita articular, ainda que temporariamente, uma imagem de autorreconhecimento” (ARFUCH, 2010, p.80).

Nesse sentido, cabe discorrer sobre o entendimento de Ricoeur (2006) acerca da construção de identidade e o reconhecimento de si. O autor elege dois pontos que podem ser considerados culminantes no que diz respeito a essa problemática do “quem lembra?”: a memória e a promessa. Ambas instalam-se no ciclo de capacidades do homem, ou seja, o homem é capaz de lembrar-se e capaz de prometer. Estão na dialética de valores constitutivos da identidade pessoal: a memória coloca ênfase na mesmidade e a promessa, na ipseidade. Dosse (2009) explica a distinção feita por Ricoeur entre mesmidade e ipseidade.

A mesmidade evoca o caráter do sujeito naquilo que ele tem de imutável, à maneira de suas impressões digitais, enquanto a ipseidade remete à temporalidade, à promessa, à vontade de uma identidade mantida a despeito da mudança: é a identidade sujeita à prova do tempo e do mal. (DOSSE, 2009, p.342)

Para Ricoeur (2006), com a pergunta “quem lembra?” o reconhecimento da lembrança se igualará ao reconhecimento de si. “Juntas [a memória e a promessa], [...] sua oposição e sua complementaridade dão uma amplitude temporal ao reconhecimento de si, fundado ao mesmo tempo em uma história de vida e em compromissos de futuro de longa duração.” (RICOEUR, 2006, p. 138 e 139). A memória é retrospectiva e a promessa, prospectiva. “A identidade pessoal é uma identidade temporal” (RICOEUR, 2006, p.134). Seguindo as ideias dos autores estudados por Ricoeur (2006), a memória é refletida como a extensão temporal do reconhecimento de si.

Pode-se afirmar que a relação que se estabelece entre leitor e biógrafo é de um tipo muito específico de cumplicidade, pois o primeiro, *a priori*, aceita o fato de que o biógrafo invadiu a vida do biografado, revelando-lhe, muitas vezes, segredos mais íntimos do biografado sem condenar o autor por essa atitude (MALCOLM, 1995).¹¹ O trabalho do biógrafo é de impedir que as lembranças de um passado sejam esquecidas. No entanto, ao narrar uma história, o autor constrói uma versão possível da vida do biografado. A partir da imersão na vida da personagem, o biógrafo pode assumir uma posição de parentesco, como afirma Bakhtin (2011), quase podendo trocar de lugar com o biografado. No entanto, é nessa relação tensa entre passado, presente e futuro que as histórias de vida são narradas e que biógrafo e leitor se

¹¹ Ver página 55 onde se discute a relação entre biógrafo e leitor.

reconhecem. Outra explicação para o sucesso de narrativas memorialísticas é a busca por uma identificação e uma possibilidade de um guia, uma referência para a vida.

Assim como a historiografia, que se tornou mais cética aos marcos de referência dos discursos oficiais, as culturas de memória “com sua ênfase nos direitos humanos, em questões de minorias e gêneros e na reavaliação dos vários passados nacionais e internacionais, percorrem um longo caminho para proporcionar um impulso favorável que ajude a escrever a história de um modo novo” (HUYSSSEN, 2000, p.34). Esse novo modo de reescrever a história serviria para recontá-la a partir de narrativas secundárias antes descartadas pela historiografia e também, como afirma Huyssen (2000), garantiria um futuro para a memória.

Um dos sintomas do fortalecimento de uma ‘cultura’ da memória é a valorização das narrativas secundárias sobre um mesmo fato histórico, diferenciando-se daquela das primeiras décadas do século XX, quando prevaleciam os discursos oficiais, do Estado, da Igreja, da Escola. Para Rondelli e Herschmann (2000), como já mencionado, as âncoras temporais que mais chamam a atenção nas últimas décadas são as que se apoiam no biográfico.

3.2.1 Memória como âncora temporal: a biografia como narrativa memorialística

Na mesma linha de crescimento do interesse por narrativas sobre trajetórias de vida, como romances e documentários biográficos, entrevistas midiáticas, filmes e mesmo a ampliação, na mídia, dos espaços dedicados ao biográfico, segundo Huyssen (2000), está a renovada atenção aos mais diversos aspectos da memória como referência da razão e do sensível.

Segundo Huyssen, “os discursos de memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos no começo da década de 1980, impulsionados, então, primeiramente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto” (HUYSSSEN, 2000, p. 10). Nas décadas mais recentes, a revalorização do passado ganhou força em movimentos como: restauração historicizante de velhos centros urbanos, o *boom* das modas retrô, crescimento de romances biográficos e históricos, difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais, aumento do número de documentários na televisão. “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total”. (HUYSSSEN, 2000. p. 15). O objetivo dessa busca estendida pela memória seria evitar o esquecimento de fatos históricos relevantes, característica definida por Huyssen (2000) como uma das preocupações centrais, cultural e politicamente, das sociedades ocidentais, definidas pelo autor como cultura da memória.

As práticas de memória “expressam a crescente necessidade de uma ancoragem espacial e temporal em um mundo de fluxo crescente em redes cada vez mais densas de espaço e tempos comprimidos” (HUYSSSEN, 2000, p.34). Âncoras temporais que, no entendimento do autor, serviriam para amenizar o desconforto causado pelo modo como o sujeito contemporâneo experimenta o tempo, em um ritmo aceleradíssimo e deslizante.

Nessa perspectiva, o interesse pelo biográfico pode ser pensado como um conforto para as temporalidades experimentadas com as novas tecnologias, como já mencionado, para proporcionar um sentido de continuidade no tempo e de permanência (RONDELLI e HERCHMANN, 2000, p.281). Paradoxalmente, no entanto, mesmo com este novo espaço para as narrativas de cunho memorialístico, essa cultura da memória contemporânea sofre críticas por também dispor-se como uma cultura da amnésia e da apatia. A crítica à sociedade da amnésia é feita indissociavelmente à mídia – jornal impresso, televisão, rádio, internet – apesar de fazer, cada dia mais, a memória ficar disponível para todos (HUYSSSEN, 2000, p.18). Essa crítica se justificaria pelo fato de que muitas das memórias disponíveis não são memórias vividas e sim memórias imaginadas, as quais são mais fáceis de serem esquecidas.

O apagamento, assim, poderia ser justificado pelo elevado número de informações a que temos acesso, mas acredita-se que essa não seria a explicação para o apagamento que ocorreu em relação à vida e obra do cantor Wilson Simonal cujas biografias são objeto deste estudo. Simonal, ao criar o movimento da “Pilantragem” com músicas mais suingadas e cheias de balanço, ao se afastar de suas origens da bossa-nova, foi muito criticado e considerado alienado. Mas a opção de um projeto estético não seria suficiente para explicar esse silenciamento, mas as opções catalisaram sua queda (ALONSO, 2011). Segundo Alonso (2011), a acusação ao cantor de ser dedo-duro da ditadura fez com que sua obra e história, somada à fama de arrogante e a suas opções estéticas, fossem sistematicamente silenciadas e esquecidas.

O entendimento é o de que se a memória é constituída por processos de tensionamento e é sempre resultado de negociações e que, como tal, estão sempre a reconstruir o ‘vivido’, as histórias de vida não podem ser consideradas como algo definitivo, por envolverem reenquadramentos e ressignificações das trajetórias biografadas.

O objetivo da biografia sobre Wilson Simonal escrita por Alonso (2009) foi o de buscar entender esse silêncio que, a partir de determinado momento, passou a existir sobre a vida e a obra do cantor e mesmo o projeto estético “Pilantragem”. Existem raras e rasas referências ao cantor e sua obra em estudos sobre música popular no Brasil, a maioria nem sequer citava a existência de Simonal. Segundo Alonso (2009), o ostracismo vivido pelo cantor desde a década de 1970 passou por transformações ao longo dos anos. A década de 1980 foi definida como a

pior de todas, até que em 1990 a situação passou a melhorar. Nos anos 2000, a história de Wilson Simonal passou a ser mais citada, com mais referências, em livros sobre música, em trabalhos acadêmicos, em biografia e no documentário *Nem vem que não tem*.

Se durante os anos 1970/80 o cantor fora o traidor sem perdão, na década de 1990 palavras como “boatos”, “obscura história”, “caso nebuloso”, “engano”, “injustiçado”, “suspeita” e “carreira prejudicada” começaram a aparecer quando se falava em Simonal. Longe do tom rancoroso das décadas anteriores, a imprensa começou a medir as ofensas, sempre balanceadas pelo reconhecimento do virtuosismo vocal, pelas proezas na condução do público e pelo sucesso do passado. (ALONSO, 2011, p.384)

Na década de 1990, passou-se a perceber pela imprensa uma imagem de Simonal como vítima. Vítima da depressão que o levou ao alcoolismo ou como vítima de boatos dos tempos da ditadura que prejudicaram sua carreira ou ainda como vítima do racismo. Mas, para Alonso (2009), a transformação de Wilson Simonal em vítima seria uma maneira encontrada pela sociedade a fim de reincorporá-lo à história da MPB. “Para isso nada melhor do que despersonalizar as instituições, transformando ‘a mídia’ num ser impessoal e todo-poderoso, apagando o papel da própria sociedade no processo” (ALONSO, 2011, p.386).

Nessa reabilitação de Wilson Simonal, *O Pasquim* foi tachado, por alguns autores como Paulo Cesar de Araújo, como o responsável por desencadear o ostracismo do cantor. No entanto, como colocado por Alonso (2009), definir o jornal como o culpado por essa história entra na mesma lógica de definir Simonal como dedo-duro na época. É tentar encontrar sempre um culpado. E a sociedade se isenta “de suas posições, que mudam e, ao mesmo tempo, se reafirmam” (ALONSO, 2011, p.396).

Em uma breve análise do documentário *Ninguém sabe o duro que dei* (2009) de Calvito Leal, Micael Langer e Cláudio Manoel, Alonso (2011) critica o filme por não problematizar as memórias sobre Wilson Simonal e a postura dos próprios depoentes do filme. “Na intenção de acabar com o silêncio em torno do cantor, os diretores colocam os mesmos personagens que nada fizeram durante décadas de ostracismo se lamentando pelo silêncio acerca de Simonal e “esquecendo” que eles próprios contribuíram para mantê-lo” (ALONSO, 2011, p.395).

A narrativa biográfica institui-se a partir de operações discursivas que tentam, ao lançar mão de fontes de natureza memorialística, apresentar a síntese da vida de uma pessoa, um grupo ou uma instituição. Apesar de muitos biógrafos assim pretenderem, a biografia, como se verá no Capítulo a seguir, pouco repõe da vida do biografado. As biografias, na verdade, colocam em tensão um passado vivido ou imaginado, mas que é sempre reconstruído narrativamente no

presente, e as novas interpretações e ressignificações a respeito dessas trajetórias de vida. É dessa tensão, desse jogo temporal entre passado, presente e futuro, que nascem as biografias.

4 LIMITES E POSSIBILIDADES DA BIOGRAFIA

O crescimento atual do interesse pelas narrativas biográficas é acompanhado de explicações diversas. No entanto, a revalorização das biografias e o crescimento do espaço dedicado ao biográfico apresentam, ao longo dos anos, diferenças em sua construção, na escolha do biografado, no interesse da academia pelo tema, na quantidade de biografias publicadas, entre outros aspectos.

Dosse (2009) aponta a inevitabilidade de se recorrer à ficção no trabalho biográfico por ser impossível restituir uma trajetória de vida em sua complexidade. Por ser uma construção e pela impossibilidade de reposição total de uma trajetória de vida, a narrativa biográfica necessita da imaginação do biógrafo ao se deparar com lacunas temporais em suas investigações. Ao construir uma biografia, o biógrafo monta um quebra-cabeça com os biografemas (elemento unitário e básico da biografia) de seu objeto de estudo, formando um significado da trajetória de vida. O biógrafo recorre à imaginação a fim de preencher os espaços vazios deixados no puzzle biodiagramático, a biografia.

O espaço biográfico, lugar de confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas, é visto como uma maneira de pensar o fenômeno biográfico. Arfuch (2010) chama a atenção para a ampliação da curiosidade científica pelas vidas comuns o que resultou em uma diversificação de variantes literárias e midiáticas. Segundo Bakhtin (2011), a biografia não é uma forma de retratar a realidade, mas, sim, uma forma de literatura. O autor, ao narrar a vida de sua personagem, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração.

Talvez a função mais importante da biografia seja tentar impedir o esquecimento de pessoas, grupos e/ou instituições e é, por meio desse tipo de relato, que a memória, sempre mutável e em negociação, busca reconstruir e manter, de algum modo, presentes, os personagens que retratam, geralmente oferecendo passagens, acontecimentos e circunstâncias do passado. Mas a memória sempre se institui como uma versão, colocando-se, por isso mesmo, como um ocorrido possível.

Mas o que diferencia uma narrativa biográfica de outros modos narrativos memorialísticos? Pode-se afirmar que, nas biografias, a contratação acordada entre leitor e autor é uma especificidade relevante que a distingue fundamentalmente. Um contrato que pode ser definido como pacto biográfico. Para Malcolm (1995), o leitor passa a ser um cúmplice ao permitir que o biógrafo vasculhe os segredos mais bem guardados de seus personagens e os mostre como um troféu.

Contar a trajetória de uma vida pressupõe a ideia de que a vida é uma história - acontecimentos sucessivos num percurso orientado, com começo (o nascimento), desenvolvimento e fim (em duplo sentido de término e objetivo). A partir dessa ideia, segundo Bourdieu (1996), pode-se inferir que, ao narrar uma vida, o autor compreende a história como uma sucessão de acontecimentos relacionados e, conseqüentemente, como a noção de relato histórico. O relato histórico prevê a vida como um todo orientado e pautado pela coerência, pela cronologia dos fatos e pela lógica ao elencar acontecimentos significativos que se ordenam. Esse processo supõe uma cumplicidade do biógrafo ao aceitar a criação artificial de sentido para uma trajetória de vida.

Em *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), a narrativa é organizada em ordem cronológica sendo os capítulos apresentados por épocas determinadas da vida do cantor como *O showman (1966 – 1969)* e *O sobrevivente (1993 – 2000)*. Já no livro de Gustavo Alonso (2011), *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, a vida do biografado não obedece a uma ordem cronológica rígida. O autor intercala capítulos que tratam especificamente sobre a vida do cantor (capítulos estes que se aproximam do primeiro livro) com outros mais abrangentes, que tratam da cena musical brasileira. A primeira biografia, ao ser apresentada em uma ordem cronológica clara e definida, parece nos dar a sensação de que dessa forma podemos caminhar linearmente pela vida do biografado. Uma ilusão.

Bourdieu (1996) põe em questão a noção sartriana de projeto original, ou seja, de que a vida teria uma motivação fundadora, uma intenção original. O biógrafo é ingênuo ao acreditar que é possível repor uma trajetória de vida pela narrativa. As possibilidades de leituras e releituras de uma mesma trajetória de vida podem ser consideradas como um indício da impossibilidade de uma biografia total. É preciso que biógrafos e leitores tenham o discernimento para perceberem as limitações da narrativa biográfica.

Sobre o trabalho do biógrafo, podemos nos amparar na definição de Bakhtin (2011) sobre o autor ingênuo e autor crítico, noções que serão tratadas adiante. O autor crítico é aquele que rompe a relação de parentesco com a personagem, ao contrário do autor ingênuo, que pode quase que trocar de lugar com o biografado. Para Bakhtin (2011), o autor como artista puro se torna crítico desenraizando-se do mundo da alteridade. O autor passa a ser cético em relação à vida do personagem opondo os *valores transgredientes do acabamento* aos *valores da vida da personagem*.

Arfuch (2010) salienta a coexistência, no mundo atual, de formas biográficas tradicionais – biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos – com as

“novas” formas as quais estariam no âmbito da mídia - entrevistas, conversas, perfis de redes sociais, *talk shows*, *reality shows*. Assim, a aproximação entre jornalistas e narrativas biográficas nos leva a refletir sobre o jornalismo como *locus* do biográfico, a refletir sobre conceitos caros ao campo do jornalismo como a noção de acontecimento e critérios de noticiabilidade, pensadas a partir da perspectiva da construção de uma narrativa biográfica.

4.1. Histórias de vida e ressignificação

A biografia, assim como qualquer outro relato memorialístico, possui relação tensa com o tempo por tentar impedir o esquecimento de indivíduos e suas ações em um jogo entre temporalidade e significação (BRUCK, 2009). Como refletido em discussões anteriores, o passado nunca está concluído por ser permanentemente ressignificado, por meio da narrativa, no presente. Ao percorrer os campos incertos do passado, o indivíduo aciona sua memória, que não repõe os acontecimentos – afinal é uma narrativa, um discurso sobre o ocorrido -, mas produz versões sobre os fatos.

A memória pode ser compreendida como a evocação de um passado ao qual se testemunhou ou não, direta e presencialmente. É, a princípio, o exercício da capacidade humana de reter e tentar preservar o tempo já ido, com o intuito de evitar que se perca definitivamente (BRUCK, 2009, p.45).

Com essa motivação de preservar trajetórias de vidas de indivíduos na memória e/ou na história é que as narrativas biográficas são produzidas e, até mesmo, com o intuito de ressignificá-las - já que a negociação e o tensionamento fazem parte do processo constitutivo da memória. As narrativas biográficas são produzidas, assim, entre outros motivos, para reafirmar versões existentes sobre uma vida ou reconstruir uma memória sobre alguém – ratificando-a ou retificando-a.

Bakhtin (2011) elenca uma série de especificidades entre as mais diversas configurações de narrativas biográficas. O enredo é apresentado a partir de elementos basilares e típicos de toda trajetória de vida (nascimento, infância, casamento, morte) em vez de se basear nos “desvios em relação ao curso normal e típico da vida” (BAKHTIN, 2011, p.213). Apesar de serem mostrados momentos distintos da trajetória de vida da personagem, o indivíduo é apresentado pelo autor como um ser coerente e que não possui sua essência alterada durante toda a narrativa biográfica. As ocorrências que poderiam ser consideradas eventuais na

trajetória de vida, na biografia passam a ter um significado e uma justificativa. Nada é em vão. “Os acontecimentos não formam o homem mas o seu destino” (BAKHTIN, 2011, p.215).

Dosse (2009) propõe, assim como Philippe Lejeune o fez em relação à autobiografia, a “ideia de um *pacto biográfico* que comprometeria o autor com seu leitor” (DOSSE, 2009, p.96). O biógrafo tenta narrar a vida do biografado, apesar de nunca poder alcançá-la, tal qual ela se deu, tendo esta própria trajetória de vida como um modelo “tal qual foi” para sua escrita. Dosse (2009) acredita que o biógrafo deve deixar claro aos seus leitores as motivações que o levaram a escrever sobre determinada vida, qual a metodologia utilizada, obstáculos, documentos e fontes consultada, a fim de se comprometer com o leitor. As narrativas biográficas possuem, em sua contratação com o leitor, a necessidade de dizer a ‘verdade’.

Sendo as biografias, em geral, marcadas, caracteristicamente, por uma contratação que busca se basear na verdade e na tentativa de reposição efetiva de fatos e circunstâncias de uma trajetória de vida, elas acabam sendo, no entanto, em função desta substância e essência, atiradas a uma zona cinzenta e não definida entre a ciência e a arte, a lenda e o registro científico, o conhecimento e a imaginação. (BRUCK, 2009, p.75 e 76)

Em *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), como citamos no início deste estudo, o autor, nas primeiras páginas do livro apresenta o seu trabalho como resultado de uma década de pesquisa sobre a vida do cantor brasileiro e logo apresenta o seu objetivo em descobrir os motivos que levaram Wilson Simonal ao ostracismo e acrescenta: “E, claro, investiga nas cicatrizes da infância, na vida pessoal do adulto e na contextualização histórica de sua música os mistérios que levaram à ascensão e à queda de um artista” (ALEXANDRE, 2009, p.10).

A partir da leitura desse trecho acima mencionado, o leitor pode ter uma percepção de que a obra tentará, primeiramente, “desvendar” o mistério de uma vida, como se na verdade, a trajetória pudesse ser compreendida a partir apenas de uma chave de compreensão. Ao mesmo tempo, sugere-se no texto de apresentação da obra, que a biografia pode se instituir também como uma redenção do biografado, ao tentar defender o cantor Wilson Simonal de uma possível grande injustiça que teria sofrido no percurso de sua vida. Por outro lado, como já mencionamos, os objetivos do autor de *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011), estão focados no contexto musical da época e Alonso tenta entender como se dão os movimentos da memória coletiva da MPB que apaga a história da Pilantragem e de Simonal.

Ao analisarmos essas duas biografias, neste estudo, pretendemos estabelecer uma efetiva comparação de pontos distintos de observação sobre uma trajetória marcada por um meteórico sucesso e superexposição midiática, mas também por uma intensa operação de apagamento e esquecimento. As citadas biografias sobre Simonal, como veremos adiante, estabelecem-se em um movimento pendular que tenta dar conta de lembranças laudatórias, inquietações patrocinadas por suspeitas e o que pareceu ser uma “decisão” coletiva de esquecer o artista.

O biógrafo, segundo Dosse (2010), deve recuperar o tom da vida do biografado, mas respeitando o pacto de veracidade que rege a relação entre o autor e o leitor de biografias. “O leitor de uma biografia espera encontrar nela fatos autênticos: ‘Publicar uma biografia, anunciá-la como tal e não como romance é prometer fatos verídicos, pois o biógrafo deve ao leitor, acima de tudo, a verdade’ (MAUROIS *apud* DOSSE, 2009, p.59). Para Dosse (2009), pela necessidade de se apresentar a verdade, fatos verificáveis, a biografia é um gênero difícil. “Exigimos dela os escrúpulos da ciência e os encantos da arte, a verdade sensível do romance e as mentiras eruditas da história” (MAUROIS *apud* DOSSE, 2009, p.60). Em nota de pé de página, Alexandre (2011) afirma que

Luiz Ilogti era amigo pessoal de Simonal desde os tempos de exército, na década de 1950. Presumo que o ex-motorista tenha por volta de setenta anos hoje. Durante a pesquisa cheguei a falar com o próprio por telefone como intuito de marcar uma entrevista. Apesar de receoso, no primeiro contato ele mostrou-se disposto a conversar” (ALONSO, 2011, p.265).

Os caminhos da pesquisa do biógrafo apresentados no decorrer da narrativa também são aspectos que influenciam na contratação biográfica entre leitor e autor, o pacto de veracidade.

A relação do biógrafo com a família, amigos e conhecidos do biografado (e em alguns casos, com o próprio biografado, caso ele ainda seja vivo) deve ser entendida como característica da biografia. São eles que contribuem com o biógrafo para a construção narrativa da trajetória de vida do biografado dando depoimentos, cedendo cartas, fotos, informações. Deve-se ater às intenções de cada contribuinte da biografia. Cada pessoa que fala sobre o biografado, que entrega um documento, que cede uma carta, cada um possui seu interesse na história e sua versão da situação. O que o biógrafo deve tentar fazer é perceber os egos em relação à história e fazer um exercício para que as versões não sejam privilegiadas. Em *A Mulher Calada*, Malcolm (1995), ao se relacionar com a irmã de Ted Hughes, Olwyn, percebeu que, ao contrário de Ted, que fugia dos biógrafos de Sylvia Plath, a irmã queria sempre reafirmar o que sabia ser a verdade.

Os dois autores das biografias aqui analisadas, como mencionado no capítulo *Simonal, o “todo poderoso” da Pilantragem*, agradecem aos familiares do cantor Wilson Simonal as contribuições e o respeito pelo trabalho de construção das narrativas.

No 11º capítulo, *O Velório da Memória*, Alonso agradeceu, em nota de rodapé, a colaboração da segunda esposa de Simonal com a cessão do material coletado pelo próprio cantor durante sua vida e das demais fontes que ela mesma pesquisou e arquivou.

Pesquisar sobre o ostracismo de Simonal é bastante complicado devido à dificuldade de se encontrar fontes. Só pude escrever este capítulo graças à confiança de sua segunda esposa, Sandra Cerqueira, que me cedeu o arquivo pessoal do cantor contendo reportagens e matérias que o próprio juntou durante pelo menos vinte anos. Agradeço imensamente a Sandra por proporcionar a experiência única para um historiador de entrar em contato com as fontes coletadas pelo próprio objeto de estudo. (ALONSO, 2011, p.369)

A relação de familiares e amigos com os biógrafos pode, muitas vezes, interferir no trabalho de pesquisa e construção das narrativas biográficas. Assim, Malcolm (1995) defende que é preciso manter uma distância dos familiares para defender o leitor de conhecer as ocorrências da vida do biografado, não definindo dessa forma os limites de até aonde o leitor deve ir.

Na concretização do pacto biográfico, o leitor também passa a ser um cúmplice, segundo Janet Malcolm (1995), do biógrafo. Para a autora, a explicação para o sucesso desse gênero seria sua natureza transgressora. Haveria, de modo pressuposto, uma “permissão” do leitor para que o biógrafo vasculhe os segredos mais ocultos de seus personagens e os apresente como um troféu.

A incrível tolerância do leitor (que ele não estenderia a um romance mal escrito como a maior parte das biografias) só faz sentido se for estendida como uma espécie de cumplicidade entre ele e o biógrafo numa atividade excitante e proibida: atravessar o corredor na ponta dos pés, parar diante da porta do quarto e espiar pelo buraco da fechadura. (MALCOLM, 1995, p.17).

Para Malcolm (1995), não cabe ao biógrafo demarcar limites. Para a jornalista, o horizonte do biografável se desenharia, na verdade, pela própria curiosidade dos leitores, que deve ser contemplada pelas biografias. Malcolm (1995) compara o biógrafo “a um arrombador profissional que invade uma casa, revira as gavetas que possam conter joias ou dinheiro e finalmente foge, exibindo em triunfo o produto de sua pilhagem” (MALCOLM, 1995, p.16). Ele expõe segredos, talvez que o biografado jamais os queria revelados, a todos que quiserem ver e esse *voyeurismo* que motiva autores e leitores é “encoberto por um aparato acadêmico destinado a dar ao empreendimento uma aparência de amenidade e solidez semelhantes às de

um banco. O biógrafo é apresentado quase como uma espécie de benfeitor” (MALCOLM, 1995, p.16). Ele sacrifica anos de sua vida e se dispõe a fazer o que for necessário para dar continuidade à história contada. E quanto mais o sacrifício aparece na narrativa, mais o leitor acreditará na veracidade da história e não a considerará apenas como um amontoado de fofocas.

O biógrafo não deve se sentir em uma posição privilegiada e nem pretender conseguir repor a trajetória de vida do biografado, apesar de muitos acreditarem nisso. O biógrafo permaneceria entre o ficcional e o “verdadeiro”. “Qualquer história biográfica é apenas uma hipótese confrontada com o acervo documental, expressão de dúvidas, irresolução e simulações imaginárias.” (DOSSE, 2009, p. 294).

O biógrafo é protagonista e cúmplice nesta ilusão ao mostrar a trajetória de vida de uma pessoa como um caminho, coerente e ordenado, criando uma sensação de sentido à história de vida. A narrativa biográfica tem a intenção de “extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Segundo Dosse (2009), a revalorização da biografia se deu graças ao deslocamento do olhar do historiador. Na década de 1990, a biografia já havia alcançado certa valorização mesmo entre historiadores. No entanto, a revalorização das biografias e o crescimento do espaço dedicado ao biográfico apresentam diferenças em seu fazer. Dosse (2009) ressalta as intenções dos autores biógrafos ao empreenderem nos projetos que narram as trajetórias de vida. A primeira seria “a vontade de resgatar a grandeza histórica, trazê-la a lume evocando sua encarnação singular” (DOSSE, 2009, p.106), muito são buscados em tempos passados, épocas esquecidas e que, assim, os biógrafos passam a se sentir os “advogados de seu próprio projeto e da curiosidade de seus leitores” (DOSSE, 2009, p.107).

Outra motivação comum entre os biógrafos, segundo Dosse (2009), é a vontade de combater injustiças que se estenderam pelos anos, além de afastar-se das lendas com o objetivo de terem e oferecerem o que seria uma visão mais imparcial sobre o biografado. Outra justificativa para o empreendimento biográfico é o descobrimento de algum documento até então desconhecido e que permite uma nova leitura sobre a trajetória de vida do biografado. “Zeloso de preservar o outro da finitude da existência, de arrancá-lo à extinção e ao olvido, o biógrafo estabelece vínculo privilegiado com a morte que pode ir a extremos” (DOSSE, 2009, p.114). A biografia tenta, pois, evitar o fim da existência de uma pessoa pela narrativa biográfica.

“Gênero impuro, a biografia pode também se situar no ponto de intersecção entre o ofício do jornalista e o do historiador” (DOSSE, 2009, p.115). Dosse (2009) cita o exemplo de

Jean Lacouture, que começou como jornalista, foi considerado um historiador e se definiu como um profissional da biografia. Ele foi capaz de agregar os valores do jornalismo e o compromisso com a verdade do campo da História às biografias produzidas por ele.

4.2 Paradigmas do fazer biográfico

Daniel Madelénat (MADELÉNAT *apud* BRUCK, 2009) adotou a Teoria dos Paradigmas, proposta por Thomas Kuhn¹², como referência para estudar a história da biografia e a relação entre biografia e história. Madelénat transpôs a perspectiva de paradigmas da história para o campo das biografias denominando três momentos: clássico, romântico e moderno. O primeiro paradigma, clássico, estendeu-se da Antiguidade ao século XVIII, período longo no qual a narrativa biográfica passou por diversas transformações. No final da Idade Média,

que o gênero se firma como relato com características próprias. Prova disso é o entendimento da biografia como “história alternativa” em relação à História Geral, a característica de, mesmo instituindo-se como uma unidade autônoma a quaisquer sistemas hermenêuticos, impor-se como instância válida, como fonte histórica – uma fonte muito particular, correspondente à narração de uma vida, a qual, no entanto, ilumina o contexto onde é vivida. (BRUCK, 2009, p.33)

O paradigma romântico, como definido por Madelénat, corresponde ao fim do século XVIII até o início do século XX, próximo à Primeira Guerra Mundial. “Enquanto o paradigma clássico tinha como base uma atitude racional, o novo paradigma apoia-se em um movimento de base empírica, em uma variabilidade e instabilidade que contrastam com a “estabilidade” da racionalidade” (MADELÉNAT *apud* BRUCK, 2009, p.34). Nesse período, a validade das biografias como fonte de conhecimento era posta à prova. Exigia-se comprovações, documentos, provas. Era a importância dada à pesquisa empírica. Entretanto, paradoxalmente, houve um aumento na produção de biografias. “Nas três últimas décadas do século, a biografia penetrou nas universidades, sobretudo na França, tornando-se objeto de estudos eruditos, com metodologia positivista” (BRUCK, 2009, p.35).

O terceiro paradigma (moderno), como definido por Madelénat, teve como seu marco histórico a Primeira Guerra Mundial quando caiu por terra a noção do homem heroico que “cede

¹² Thomas Kuhn define os paradigmas como um conjunto de crenças, de valores reconhecidos e de técnicas comuns aos membros de um grupo que norteiam as definições dos problemas e das soluções da prática das ciências. O modelo aceito é definido por Kuhn como uma “normalidade”. O confronto entre paradigmas distintos é o que move as ciências e a evolução científica se daria não pela acumulação de saberes individuais, mas pela substituição de paradigmas que resultaria em grandes alterações, as chamadas revoluções científicas, de acordo com Kuhn (KUHNS *apud* BRUCK, 2009, p.32)

lugar a um homem complexo, contraditório, manietado por suas perplexidades”. (BRUCK, 2009, p.36)

Para Schmidt (2000), a História, no século XIX, estava voltada “às investigações macro orientadas, estruturais, quantitativas, de longa duração” em detrimento das trajetórias individuais. Entretanto, no século XX, os estudos biográficos passaram a ter relevância reconhecida não apenas no mercado com o crescimento de produtos biográficos, mas também no meio acadêmico. Há um interesse maior pelas “racionalidades e as estratégias acionadas pelas comunidades, as parentelas, as famílias, os indivíduos” (CHARTIER *apud* SCHMIDT, 2000, p.51). Apesar de não ser um gênero novo, a volta das biografias não significa o retorno a um gênero antigo. Schimdt (2000) afirma que esta retomada

está inserida em um processo de profunda transformação das bases teórico-metodológicas da disciplina, com um conseqüente repensar de questões clássicas como: a relação indivíduo/sociedade, as formas narrativas do conhecimento histórico, entre outras. (SCHIMDT, 2000, p.51)

A partir da diferenciação entre as novas e as tradicionais biografias, Schmidt (2000) elenca algumas diferenças observáveis entre elas. A primeira diferença é a escolha das personagens biografadas. Os biógrafos das tradicionais preferiam homens de relevante destaque social, econômico e político, “homens a quem se atribui o fazer da história” (SCHIMDT, 2000, p.52). Já as novas biografias, optam preferencialmente por pessoas comuns. O autor ainda diferencia, nos campos do jornalismo, da literatura e do cinema, um maior interesse por indivíduos destacados. “Provavelmente, isso se deve a um interesse comercial, já que o grande público busca conhecer sobretudo a vida dos mitos que, mostrados em sua humanidade, com seus tormentos e fraquezas, tornam-se *gente como a gente*” (SCHIMDT, 2000, p.54). O autor aponta a relevância de incluir os “homens comuns” na lista de possíveis biografados por permitirem outros olhares sobre a história e não por uma característica populista.

Uma preocupação típica dos autores das novas biografias é “desvendar os múltiplos fios que ligam um indivíduo ao seu contexto” (SCHMIDT, 1997, p.15), ou seja, as trajetórias individuais são pretextos para contar a história de uma época, como a biografia *Carmen: uma biografia* (2005), de Ruy Castro, na qual é relatada o surgimento e o crescimento da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 1920 e 1930. Dessa forma, os biógrafos não caem “no individualismo exacerbado (como nas biografias tradicionais, do tipo ‘a vida dos grandes vultos’), nem na determinação estrutural estrita (como nas análises marxistas ortodoxas)”

(SCHMIDT, 1997, p.15). Essa preocupação de utilizar de histórias individuais para contar contextos também é uma preocupação dos jornalistas-biógrafos.

Enfim, penso ser importante destacar que uma das tarefas fundamentais do gênero biográfico na atualidade é recuperar a tensão, e não a oposição, entre o individual e o social. (SCHMIDT, 1997, p.16)

O segundo elemento que diferencia as novas das tradicionais biografias são os objetivos a que elas se propõem. As do século XIX buscavam exaltar ou denegrir os biografados¹³. Já as do século XX percebem suas personagens como uma opção para a compreensão de questões mais amplas. Outro aspecto levantado pelo autor para comparar as novas e as tradicionais biografias é a *forma de construção da narrativa biográfica*. Schmidt (2000), sob o conceito de ilusão biográfica, de Bourdieu (1996) – que será apresentado e discutido nesta pesquisa – defende a necessidade de biógrafos não “tentarem reduzir todos os aspectos da biografia a um denominador comum” (SCHMIDT, 2000, p.63) como naquelas biografias em que tentam justificar uma característica do biografado como natural, como algo que sempre foi assim.

O quarto aspecto que Schmidt (2000) elenca como diferenciador entre as novas biografias e as tradicionais, ainda relacionado à construção narrativa, é o *espaço da ficção nas biografias históricas*. Antes, repudiava-se a presença de qualquer grau de ficção nas narrativas históricas. Entretanto, a mudança de percepção ao longo dos anos fez com que se discuta o “papel da invenção no conhecimento histórico”. A emergência da biografia no jornalismo, de alguma maneira, foi expressa e estimulada pelo *new journalism*, movimento que surgiu nos EUA na década de 1960 e que teve entre seus representantes autores como Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. “Os jornalistas, igualmente assombrados pelos fantasmas da exatidão e da objetividade, também procuraram nas últimas décadas, sob os influxos do *new journalism*¹⁴, aproximar-se da narrativa literária” (SCHMIDT, 2000, p.64). As biografias, segundo assinala o autor, parecem permitir facilmente o encontro entre o relato histórico e o literário. De acordo com alguns autores, o *new journalism* é a expressão moderna do jornalismo literário. Nas biografias jornalísticas é possível encontrar características do “novo jornalismo” (SCHMIDT, 1997).

¹³ As hagiografias são narrativas sobre a vida dos santos e, como afirma Dosse (2009), seu objetivo é servir de exemplo para seus leitores e ressalta as qualidades do biografado. Nesse sentido, o pacto com a verdade da hagiografia se difere do pacto de uma narrativa histórica ou jornalística.

¹⁴ O *new journalism* foi um movimento que surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, que tinha como principal característica a mistura da narrativa jornalística com a literária.

Schmidt (1997) destaca a influência da literatura nas biografias escritas por jornalistas – que utilizam não apenas, mas também as técnicas do *new journalism* – e nas biografias produzidas no âmbito da história. Segundo o autor, a partir do século XIX, a história se afastou da literatura a fim de afirmar sua cientificidade. No entanto, “nos últimos anos, contudo, proclama-se a volta da história-narrativa que, de acordo com Stone (1991: 13-14), se diferencia da história estrutural por ser mais descritiva do que analítica e por direcionar seu enfoque ao homem e não às circunstâncias” (SCHMIDT, 1997). Segundo Schmidt (1997), a aproximação com a literatura fica clara nas biografias escritas por historiadores. Tanto jornalistas quanto historiadores utilizam de recursos, questionamentos e técnicas próprios da Literatura para a produção narrativa biográfica, como a reprodução de pensamentos, sentimentos, fantasias da personagem.

Para Woolf (2012), a ficção é feita de uma matéria mais duradoura que a biografia.

A imaginação do artista na sua mais alta intensidade acende o que é perecível em fato; ele constrói com o que é durável; mas o biógrafo deve aceitar e construir com o perecível, incrustá-lo bem no tecido de seu trabalho. Muito perecerá, pouco sobreviverá. E assim chegamos à conclusão de que, se ele é um artífice, não um artista; seu trabalho não é um trabalho de arte, mas algo intermediário e localizado entre ambos. Mesmo assim, neste nível inferior, o trabalho do biógrafo é inestimável (WOOLF, 2012, p.207).

Dosse (2009) aponta a inevitabilidade de se recorrer à ficção no trabalho biográfico por ser impossível restituir uma trajetória de vida em sua complexidade.

Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso. (DOSSE, 2009, p.55)

Por ser uma construção, tendo em vista a impossibilidade de reposição total de uma trajetória de vida, a narrativa biográfica necessita da imaginação do biógrafo ao se deparar com lacunas temporais em suas investigações. Para Bruck (2009), como salienta François Dosse, “a vida ela mesma é uma tessitura constante de memória e esquecimento’. Pensar trazê-la toda à luz é, por conseguinte, ao mesmo tempo a ambição que guia o biógrafo e uma aporia que pode levá-lo, certamente, ao fracasso.” (BRUCK, 2009, p.76). A vida seria, portanto, um enredamento de fatos, de *biografemas*.

O *biografema* foi definido na década de 1979 por semiólogos como o “possível elemento unitário e básico da biografia”, que seria um “traço distintivo de biodiagrama”

(PIGNATARI, 1996, p. 13), ou seja, de uma biografia. Ao construir uma biografia, o biógrafo monta um quebra-cabeça com os biografemas de seu objeto de estudo, formando um significado da trajetória de vida. “Segue-se que o ‘puzzle’ biodiagramático, também chamado de biografia, passa a apresentar enormes lacunas, quantitativas e qualitativas, transformando-se num arquipélago bizarro de biografemas flutuantes” (PIGNATARI, 1996, p. 13). É como se as peças do quebra-cabeça fossem os chamados biografemas. Assim o biógrafo recorre à imaginação a fim de preencher esses espaços vazios deixados no puzzle biodiagramático, a biografia.

4.2.1 O espaço biográfico

Arfuch (2010) entende o espaço biográfico como a convivência das formas canônicas do discurso biográfico e da proliferação de múltiplas formas de relatos que aumentam consideravelmente. Ele só pode ser dimensionado pela narrativa já que as diversas formas de se contar uma vida, para além da definição de gênero, dá-se apenas por ela (a narrativa). O espaço biográfico, lugar de confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas, é visto como uma maneira de pensar o fenômeno biográfico. Arfuch (2010), em seu livro *O espaço biográfico* (2010), tem a intenção de refletir sobre as estratégias utilizadas para construir uma narrativa de si e, não a veracidade da escrita.

A biografia está associada diretamente à consolidação do capitalismo e da burguesia, como citado por Arfuch (2010). É no século XVIII que podemos perceber a especificidade dos gêneros relacionados à autobiografia, “na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social” (ARFUCH, 2010, p.35). Ou seja, os gêneros literários autobiográficos contribuíram para o desenho de um espaço de autorreflexão decisivo para a definição do individualismo ocidental.

Arfuch (2010) chama a atenção para a ampliação da curiosidade científica pelas vidas comuns o que resultou em uma diversificação de variantes literárias e midiáticas.

O avanço irrefreável da midiática ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência, contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo limite de visibilidade (ARFUCH, 2010, p.37).

A autobiografia psicológica, segundo Arfuch (2010), marcou o intercâmbio das esferas pública e privada e da relação autor, obra e público, “que adquiriam assim caráter de ‘inter-

relações íntimas’ entre pessoas interessadas no conhecimento do “humano” e, conseqüentemente, no autoconhecimento” (ARFUCH, 2010, p.46). O privado necessitava, para se constituir, da publicidade, em outras palavras, precisava da inclusão do outro como coparticipante e não apenas como um espectador.

Os relatos epistolares em particular, com sua impressão de imediaticidade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significativo do caráter, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura da intermediação, da possibilidade de uma linguagem desprovida de ornamentos, assentada no prestígio do impresso, mas como se suprisse a ausência da *voz viva*, determinante ainda na época, que na realidade supunha uma maior astúcia formal do relato. A literatura se apresentava, assim, como uma violação do privado, e o privado servia de garantia precisamente porque se tornava público. (ARFUCH, 2010, p.47)

Pode-se pensar os discursos biográficos como o resultado de uma série de vozes, ou seja, a confluência de espaços biográficos. Atualmente, o espaço biográfico é ampliado pela proliferação de diversos tipos de relatos como entrevistas midiáticas, perfis, *reality shows*, filmes, redes sociais. No entanto, nesse novo espaço biográfico, segundo Arfuch (2010), mesmo com o aumento de publicações “autobiográficas”, não se pode definir um tipo ou modelo definidos. Há uma diversidade de formas de narrativas sobre o “eu”.

Por ser impossível de se chegar a essa fórmula para distinguir a autobiografia e a biografia, Arfuch (2010) assinala um deslocamento para um espaço biográfico. Arfuch (2010) questiona a composição do espaço biográfico do século XXI.

Um primeiro levantamento não exaustivo de formas no apogeu – canônicas, inovadoras, novas – poderia incluir: biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos -, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show, reality show*), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas. Efetivamente, cada vez interessa mais a (típica) biografia de notáveis e famosos ou sua “vivência” captada no instante; há um indubitável retorno do autor, que inclui não somente uma ânsia de detalhes de sua vida, mas os “bastidores” de sua criação; multiplicam-se as entrevistas “qualitativas” que vão atrás da palavra do ator social; persegue-se a confissão antropológica ou o testemunho do “informante-chave” (ARFUCH, 2010, p.60)

Arfuch (2010) ainda acrescenta ao espaço biográfico o auge das biografias intelectuais, a pesquisa sobre a própria autobiografia e o interesse pelos diários íntimos de personalidades. “E, é preciso dizê-lo, às vezes não há muita diferença de tom entre esses exercícios de

intimidade e a intrusão nas vidas célebres ou comuns com as quais nos depara diariamente a televisão” (ARFUCH, 2010, p.61).

Segundo Arfuch (2010), a obra de Bakhtin é a responsável por superar os limites da teoria da autobiografia. “Não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’” (BAKHTIN *apud* ARFUCH, 2010, p.55). Segundo Bakhtin (2011), não é uma forma de retratar a realidade, mas, sim, uma forma de literatura. O autor, ao narrar a vida de sua personagem, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração. “O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (BAKHTIN, 2011, p.139).

Segundo Bakhtin (2011), a relação consigo mesmo, tanto na biografia como na autobiografia, não é elemento constitutivo da forma, mas, sim, a forma como posso “objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2011, p.139). O biógrafo passa a se pautar pelos mesmo valores de sua personagem, isto é, revestido de uma ingenuidade crédula, pois os valores biográficos são os mesmos tanto na vida como na arte. Essa discussão de Bakhtin (2011) está relacionada ao conceito de ilusão biográfica apresentado por Pierre Bourdieu (1996), relação esta que será retomada adiante.

Qual será o motivo do interesse por trajetórias de vida? Qual será o poder de encantamento das biografias? Para Chaia (1996), as biografias seriam “a vida do outro como possibilidade de conhecimento do real, já que ela se constitui como exemplo objetivado de vivências valorizadas e dignificadas pela sociedade ou até então por determinados grupos sociais” (CHAIA, 1996, p.81). Para Bruck (2009), as biografias atendem a intenções diversas e propõe algumas motivações. São elas: objetivo informativo (recuperação histórica, apresentam os biografados como símbolo, como singulares e exemplares), objetivo interpretativo (pretendem explicar processos e justificar a importância de seus biografados nestes processos) e objetivo crítico (relaciona obra e vida do biografado). O interesse pelo biográfico deve ser pensado a partir de um contexto de valorização de trajetórias individuais para a tentativa de melhor compreender o passado e o presente.

Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondência dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. Mas, na trama da cultura contemporânea, outras formas aparecem disputando o mesmo espaço: entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotários, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, variantes do *show – talk show*,

reality show... No horizonte midiático, a lógica informativa do “isso aconteceu”, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e, conseqüentemente, da “própria” experiência – um núcleo essencial de tematização. (ARFUCH, 2010, p.15)

Woolf (2012) também questiona quais as pessoas merecem ser biografadas. Segundo ela, “devemos revisar nossos padrões de mérito e estabelecer novos heróis para nossa admiração” (WOOLF, 2012, p.206). E conclui,

A biografia, portanto, está somente em início de carreira. Tem ainda uma vida longa e ativa diante de si, temos certeza – uma vida cheia de dificuldades, perigo e trabalho árduo. Entretanto, podemos também estar seguros de que se trata de uma vida diferente da vida da poesia e ficção - uma vida vivida em um degrau mais baixo de tensão. E, por essa razão, suas criações não são destinadas à imortalidade que o artista de vez em quando atinge mediante suas criações.

Schmidt (1997), em seu artigo sobre biografias escritas por jornalistas e historiadores, afirma que no *ranking* brasileiro de autores escritores das biografias entre os anos de 1987 a 1994, os historiadores perderam lugar para os jornalistas. As respostas/explicações para o aumento de 55%, no período acima mencionado, de publicações biográficas, para o autor, estão no contexto social em que se inserem e nos novos aportes teóricos e metodológicos. Faltam, no contexto social, referências ideológicas e morais para a sociedade contemporânea e, para suprir essa ausência, buscam-se “trajetórias individuais que passam servir como inspiração para os atos e condutas vivenciados no presente” (SCHMIDT, 1997, p.4).

Uma outra explicação para o sucesso das biografias, observada pelo autor, é o voyeurismo dos leitores e a sensação de conforto e identificação ao pesquisar a vida privada de pessoas que se destacaram por algum motivo transformando-as em pessoas reais e normais assim como os leitores.

Essa volta da biografia está relacionada com a crise do paradigma estruturalista que orientou uma porção significativa da historiografia a partir dos anos 60. De acordo com este estruturalismo, a história deveria, ‘antes de mais nada (...) identificar as estruturas e as relações que, independentemente das percepções e das intenções dos indivíduos, comandam os mecanismos econômicos, organizam as relações sociais, engendram as formas do discurso’. Em contrapartida, os historiadores atuais ‘quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais’ (CHARTIER *apud* SCHMIDT, 1997, p.5)

Segundo Schmidt (1997), a revalorização das biografias é um movimento perceptível em âmbito internacional e, mesmo existindo diferenças entre as tradições historiográficas, há uma característica comum: o interesse pelo resgate de trajetórias de vida. Em contrapartida, Schmidt (1997) também sinaliza para as diferenças entre as biografias escritas por historiadores

e por jornalistas como o tratamento dado às fontes de pesquisa, o teor de ficção no conteúdo das biografias e articulação entre individual e social, subjetivo e contextual.

A historiografia tem a tradição de questionar os documentos o que nem sempre é uma rotina no jornalismo que, muitas vezes, fica à mercê de sua relação com as fontes. Para Schmidt (1997), há uma rigidez maior dos historiadores em relação à origem das fontes de pesquisa do que entre os jornalistas. Um exemplo mencionado pelo autor é o tratamento dado às fontes por Fernando Morais e Carlo Ginzburg. O primeiro, em sua biografia sobre Assis Chateaubriand, não faz referências às fontes durante o livro e somente no fim apresenta a lista de personagens entrevistados. Já Carlo Ginzburg, segundo Schmidt (1997), colocou notas sobre as entrevistas no fim de seu livro *O queijo e os vermes*.

Em relação à presença de determinado teor de ficcional nas narrativas biográficas, o autor defende a ideia de que os jornalistas parecem ser mais permissíveis quando comparados aos historiadores. Na História, a margem para a invenção é menor, isto é, as produções desse campo, demarcadamente científico, têm uma prestação a fazer com o passado e seus resultados da atualidade. A margem de invenção dos historiadores está limitada pelas possibilidades que existem, os fatos. As suposições dos historiadores devem ser sinalizadas no texto com palavras como talvez e provavelmente, o que não é comum, segundo o autor, entre os jornalistas-biógrafos.

O último aspecto mencionado pelo autor é a questão ética que está relacionada com a elaboração e a publicação de biografias que, “além de qualidades estilísticas, técnicas e historiográficas, uma biografia precisa ter ainda outro elemento que, pelo seu caráter subjetivo, pode ser sempre alvo de disputas e discussões: o respeito pela memória do biografado” (SCHMIDT, 1997. P.18).

Dosse (2010) ressalta a relação de envolvimento que o biógrafo tem com o seu biografado e alerta para o controle dessa situação a fim de que se mantenha a singularidade e a diferença entre um e outro.

Em seu texto sobre a arte da biografia, Woolf (2012) parece perceber os rumos que tomariam as narrativas sobre o “eu”.

E, novamente, desde que vivemos em um tempo em que mil câmeras estão apontadas por jornais, cartas e diários, de todos os ângulos, em direção a cada personagem, ele deve estar preparado para admitir versões contraditórias a respeito de uma mesma face. A biografia ampliará seu escopo mediante a visada escrutinadora de pontos embaraçosos. E dessa diversidade toda surgirá não uma vida desordenada, mas uma unidade mais rica (WOOLF, 2012, p.206).

A discussão em torno dessa “unidade” mostra-se muito relevante para este estudo, pois efetivamente impacta a compreensão acerca das possibilidades e dos limites da narrativa biográfica.

4.2.2. *Existe uma arte da biografia?*

Virginia Woolf (2012), em *A Arte da Biografia*, apresenta transformações da narrativa biográfica além de apontar os limites da biografia e as características que a tornam ou não uma arte. Segundo a autora, a biografia é uma arte jovem se comparada à poesia e à ficção.

O interesse em nossos “eus” e em outras pessoas é um desenvolvimento tardio do pensamento humano. Até o século XVIII, na Inglaterra, tal curiosidade se expressou por meio da escrita de histórias sobre vidas de pessoas privadas. Somente no século XIX, a biografia passou a ser produzida mais intensamente. (WOOLF, 2012, p.201)

A arte da biografia, segundo Woolf (2012), é uma forma de arte mais restrita por necessitar estar ancorada em fatos verificáveis. Ao diferenciar biografia e ficção, Woolf afirma que “uma é escrita com a ajuda de amigos, fatos; já a outra é criada sem quaisquer restrições, salvo aquelas que o artista, por razões que lhe parecem interessantes, escolhe obedecer” (WOOLF, 2012, p.201).

A autora define algumas diferenças entre as biografias vitoriana – que obedecem aos anseios e desejos de suas fontes fazendo com que a biografia seja apenas “uma lisa e superficial semelhança” com o biografado – das do fim do século XIX que, por razões difíceis de se conhecer, como afirma a autora, os biógrafos conquistaram mais liberdade podendo, ao menos, “sugerir que havia cicatrizes e sulcos no rosto do homem”, objeto de seus estudos.

Para Virginia Woolf (2012), Lytton Strachey – autor de *Vitorianos Eminentes, Rainha Victoria e Elizabeth e Essex* – acabou por mostrar, nas duas últimas obras, as possibilidades da biografia como arte.

Quem duvida, após ler os dois livros novamente, um após o outro, de que “Victoria” é um sucesso triunfante, e “Elizabeth”, por comparação, é um fracasso? Mas também parece, ao compará-las, que não foi Lytton Strachey que fracassou, foi a arte da biografia. Em “Victoria”, ele tratou a biografia como um ofício, e se submeteu as limitações do mesmo, já em “Elizabeth” ele a tratou como uma arte e desprezou suas limitações (WOOLF, 2012, p.203).

Conforme explicitado por Woolf (2012), as duas personagens biografadas apresentam desafios distintos ao biógrafo. Havia muitos registros sobre a trajetória de Victoria, o que fez

com que o biógrafo optasse por utilizar em seu trabalho os fatos documentados e registrados. Afinal, ele não poderia inventá-la, seria checada sua história. “Ele usou o poder que tem o biógrafo de selecionar e de relacionar informações. Entretanto, ele se manteve estritamente no mundo dos fatos. Cada afirmativa foi verificada, cada fato foi autenticado” (WOOLF, 2012, p.203). Como afirmado pela autora de *A Arte da Biografia*, provavelmente, com o passar dos anos, a história contada pelo biógrafo sobre a Rainha Victoria será a própria Rainha, perdendo, as demais versões, seu poder de convencimento.

Já sobre a Rainha Elizabeth, pouco se conhecia, assim como sobre o contexto e costumes de sua época, o que acabou por requerer do biógrafo a possibilidade de invenção e criatividade. Entretanto, fato e ficção não se mesclaram. Apesar de ter uma trajetória desconhecida, sua existência era conhecida. Dessa forma, para Woolf (2012), a Rainha Elizabeth não se tornou “real” como a Rainha Victoria nas biografias, mas também nem uma invenção como *Cleópatra* ou *Falstaff*. Assim, a biografia

impõe condições que devem ser baseadas em fatos, que podem ser verificados por outras pessoas além do artista. Se o autor inventa fatos como um artista os inventa – fatos que ninguém mais pode verificar - e tenta combiná-los com fatos de outra sorte, eles destroem um ao outro (WOOLF, 2012, p.204).

Se o biógrafo está atado aos fatos, ele tem o direito de ter acesso a todos os fatos, segundo Woolf (2012), e ser livre para dizer sobre o que conhece, “na medida mínima em que a lei da difamação e o sentimento humano permitem”.

A biografia seria uma obra de arte? É a questão apresentada por Woolf, que afirma que se “comparada com artes como a poesia e ficção, [a biografia] é uma arte jovem” (WOOLF, 2012, p.201). Apenas no século XIX, segundo a autora, é que a produção de biografias foi intensificada. Para a escritora, a biografia é a arte mais restrita de todas por ser o biógrafo amarrado às conferências dos que conviveram e conheceram o biografado ou ainda aos registros dos fatos históricos.

De qualquer modo, há uma distinção entre biografia e ficção – elas se diferem na própria substância da qual são feitas. Uma é escrita com a ajuda de amigos, fatos; já a outra é criada sem quaisquer restrições, salvo aquelas que o artista, por razões que lhe parecem interessantes, escolhe obedecer. Esta é uma distinção, e há uma boa razão para pensar que, no passado, os biógrafos a encontraram não só como uma distinção, mas como uma distinção muito cruel. (WOOLF, 2012, p.201-202)

O biógrafo está ligado a fatos e precisa ter acesso a todos. No entanto, “mas estes fatos não são fatos da ciência - que, uma vez descobertos, se colocam sempre como os mesmos. Eles

estão sujeitos a mudanças de opinião, que se alteram à medida que os tempos mudam” (WOOLF, 2012, p.205-206). Segundo Woolf, o biógrafo deve aceitar sua atividade e construir com o perecível. E conclui que o biógrafo é um artífice e não um artista, “seu trabalho não é um trabalho de arte, mas algo intermediário e localizado entre ambos” (WOOLF, 2012, p.207).

4.3 Ilusão biográfica

Contar a trajetória de uma vida pressupõe a ideia de que a vida é uma história, acontecimentos sucessivos em um percurso orientado, com começo (o nascimento), desenvolvimento e fim (em duplo sentido de término e objetivo). A partir dessa ideia, segundo Bourdieu (1996), pode-se entender que narrar uma vida entende-se a história como uma sucessão de acontecimentos relacionados e que, por sua vez, está interligado à noção de relato histórico.

O relato histórico prevê a vida como um todo orientado e pautado pela coerência, pela cronologia dos fatos e pela lógica ao elencar acontecimentos significativos que se ordenam. Esse processo supõe uma cumplicidade do biógrafo ao aceitar a criação artificial de sentido para uma trajetória de vida.

Como já referido, Bourdieu (1996) opõe-se à ideia de Sartre da vida como a culminação de um projeto original, ou seja, a noção de que a vida teria uma motivação fundadora, uma intenção original. Entretanto, “produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se como uma ilusão retórica” (BOURDIEU, 1986, p. 185). Ilusão de conseguir repor uma trajetória de vida pela narrativa.

Os riscos da ilusão biográfica podem ser notados pelas diversas representações e interpretações de uma mesma trajetória de vida. Dosse (2009) refere-se à impossibilidade de uma biografia total.

As retificações do olhar e da perspectiva nos dão conta do caráter inelutavelmente parcial, e sempre aberto a novas leituras, de qualquer biografia ou trabalho histórico. Os dossiês nunca são fechados, pois o enfoque pode incidir nos lugares mais diversos. Sob esse aspecto, a ideia de biografia total surge de novo como um horizonte impossível. (DOSSE, 2009, p.285)

O biógrafo é protagonista e cúmplice nesta ilusão ao mostrar a trajetória de vida de uma pessoa como um caminho, coerente e ordenado, criando uma sensação de sentido à história de vida. A narrativa biográfica tem a intenção de “extrair uma lógica ao mesmo tempo

retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Bourdieu (1986) também chama a atenção para a existência de instituições de totalização e de unificação do eu as quais tendem identificar o eu como uma constância em si mesmo por meio do tempo e do espaço. Para o autor, o nome próprio – o mais óbvio “designador rígido” – desempenha esse caráter de unificação do eu, que se mantém intacto mesmo percorrido o caminho da vida e seus incontáveis desvios, bloqueios e variáveis. O nome próprio institui “uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis em que ele intervém como *agente*, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis” (BOURDIEU, 1996, p. 186), ou seja, garante uma unidade pelo tempo e pelos campos em que sua personagem transita, como na família, no trabalho, na relação com seus amigos. Essa intenção de identificar um ser constante pode ser percebida também, segundo Bourdieu (1996), na narrativa biográfica, pelo uso das expressões como “desde criança”, “sempre”.

Segundo Bakhtin (2011), o biógrafo, ao escrever uma autobiografia ou biografia de outrem, pauta-se pelos mesmos valores que o personagem em sua vida e, por isso, ele não deve ter a ilusão de conhecer o seu biografado essencialmente. O biógrafo “não é mais rico que a personagem, não possui para a criação elementos excedentes e transgredientes que a personagem não possua para a vida; em sua criação, o autor apenas dá continuidade ao que já está alicerçado na própria vida das personagens” (BAKHTIN, 2011, p.150). O mundo de valores do biógrafo – portador da unidade da forma – é o mesmo mundo do biografado – portador da unidade da vida. A biografia, para Bakhtin (2011), não é fechada nem concluída, além de ser cercada de uma fé ingênua. O projeto da biografia objetiva um leitor participante do mesmo mundo do autor

Podemos pensar, seguindo essa lógica, no conceito de autor ingênuo definido por Bakhtin (2011) como aquele que, ao acreditar ter alcançado a totalidade e a verdade sobre o biografado, torna-se ingênuo e perde sua capacidade crítica em relação à complexidade do ser humano do qual se conta a vida. O biógrafo perde a capacidade de perceber sua ação em ocupar os espaços vazios no biodiagrama criado por ele, deixa de perceber sua atividade imaginativa em momento que lhe faltam informações e comprovações. O biógrafo não tem mais a consciência de que, artificialmente, tenta criar um sentido, uma narrativa coerente da vida do biografado.

De acordo com Bakhtin (2011), o biógrafo é um autor ingênuo por estar ligado à personagem por uma relação de parentesco podendo um trocar de lugar com o outro. Ele chama

a atenção para a possibilidade da coincidência pessoal na vida, a possibilidade autobiográfica. Isso não significa que autor e personagem sejam a mesma pessoa, mas são dois sem contraposições de princípio. “O portador da unidade da vida – a personagem – e o portador da unidade da forma – o autor – pertencem ambos ao mesmo universo de valores” (BAKHTIN, 2011, p.151).

O ato criador do autor não leva o leitor além dos limites do mundo do outro. O autor “é solidário com a personagem em sua ingenuidade passiva” (BAKHTIN, 2011, p.151). Para Bakhtin (2011), o mundo da biografia não está isolado do acontecimento único e singular por não ser um mundo fechado ou concluído. Não existem demarcações sólidas.

A biografia está diretamente integrada ao mundo imediato (ao clã, à nação, ao Estado, à cultura), e esse mundo imediato, a que pertencem a personagem e o autor – o mundo da alteridade –, é um tanto condensado em termos de valores, conseqüentemente, um tanto isolado, mas esse isolamento é natural-ingênuo, relativo e não de princípio, não estético. (BAKHTIN, 2011, p.152)

A biografia mostra seus próprios limites, já que a vida biográfica determina as fronteiras da narração biográfica. Ambas, vida e narração biográfica, são cercadas de uma credulidade ingênua e sem crise (BAKHTIN, 2011). Dessa forma, o leitor ocupa a posição do autor por terem a mesma fé, por participarem do mesmo mundo, o projeto biográfico visa a um leitor íntimo.

Para que o biógrafo se caracterize como um autor crítico, como afirma Bakhtin (2011), ele deve romper a relação e o parentesco com a personagem, valorizando os aspectos estéticos da narrativa.

Bakhtin nos chama a atenção, assim, para aquelas obras biográficas em que, mesmo estando, em termos de seu conteúdo, efetivamente, centradas na apresentação de uma trajetória de vida, a natureza e o perfil da narrativa que as institui fazem com que essas se estabeleçam de modo distinto, tendo nelas destacadamente valorizados os aspectos estéticos da narrativa que as institui. A dizer: a linguagem insinua-se, ela mesma, com a força de uma personagem. É viva, presente e atuante naquilo que conduz e toca o leitor. (BRUCK, 2009, p.185)

Bakhtin (2011) também assinala a existência de um leitor crítico o qual “percebe a biografia até certo ponto como material semibruto para a enformação e o acabamento artísticos” (BAKHTIN, 2011, p.152). O mundo biográfico começa a desintegrar-se a partir do momento em que há uma duplicidade de planos na construção da biografia. O autor crítico é aquele que consegue se desvincular do personagem rompendo a relação familiar entre eles, desenraizando-se do mundo da alteridade. Este é o artista puro, para Bakhtin.

A duplicidade de planos na construção da biografia sugere que o mundo biográfico começa a desintegrar-se: o autor se torna crítico, sua posição de distância em relação a todo e qualquer outro se torna essencial, sua integração axiológica ao mundo dos outros se debilita, decresce a autoridade da posição axiológica do outro. O herói biográfico se torna apenas aquele que vê e ama e não que vive; os outros que a ele se contrapõem, que começaram a separar-se axiologicamente dele, revestem-se de uma forma transgrediente no essencial. (BAKHTIN, 2011, p.149)

O autor passa a ser cético em relação à vida do personagem opondo os *valores transgredientes do acabamento* aos *valores da vida da personagem*. Assim, ele se torna crítico ao se apegar às formas de acabamento da escrita, da forma de escrita da vida da personagem. Mesmo porque “está claro que a biografia não fornece o todo da personagem, esta é inacabável no âmbito dos valores biográficos” (BAKHTIN, 2011, p.153) e não seria possível a vida da personagem ser toda contemplada em uma narrativa. Para o autor russo, o modelo de biografia do autor e leitor críticos é a forma ideal de uma narrativa biográfica.

Os conceitos de ilusão biográfica, de Bourdieu, e de autor ingênuo, de Bakhtin, são, de certo modo, próximos e, como afirma o autor russo, “está claro que a biografia não fornece o todo da personagem, esta é inacabável no âmbito dos valores biográficos” (BAKHTIN, 2011, p. 153).

Como alternativa para tentar fugir da ilusão biográfica, Felipe Pena (2004) utiliza de conceitos de fractais e complexidade. O conceito de fractal foi criado pelo matemático polonês Benoit Mandelbrot.

É uma figura geométrica n-dimensional com uma estrutura complexa e pormenorizada em qualquer escala. Os fractais são auto-similares e independentes em escala, ou seja, cada pequena seção de um fractal pode ser vista como uma ‘réplica’ em tamanho menor de todo fractal. (PENA, 2004, p.89)

Segundo o autor, é possível utilizar o conceito de fractal para os estudos sobre identidade. Pena (2003) propõe um modelo alternativo para a construção de uma biografia que não tenha a pretensão de tentar narrar uma trajetória de vida de forma coerente e estável, com começo, meio e fim, fugindo da ilusão biográfica definida por Bourdieu (1996). Para propor o modelo, Pena (2003) utiliza-se da teoria do caos e dos fractais, conceitos das ciências naturais, e rejeita o modelo de unidade, privilegiando a fragmentação e a multiplicidade. A opção pela complexidade seria uma alternativa para evitar a ilusão biográfica.

Neste modelo [fractais biográficos], as identidades são permanentemente construídas e reconstruídas, em um movimento que abandona os conceitos de unidade e coerência e privilegia a fragmentação e a multiplicidade. As identidades são plurais,

mixadas, frágeis, instáveis. A coesão perde lugar para uma colagem de estilos e influências, moldada por imagens midiáticas, modelos de consumo, sensações, aparências e outros infindáveis componentes de um caleidoscópio sem significado definido. Um caleidoscópio desconexo e híbrido, mas, nem por isso, desordenado, já que sua ordem está baseada na permanente recriação no interior da própria desordem. A biografia em fractais é uma opção para evitar a ilusão do diacronismo e apresentar as múltiplas identidades que se articulam em redes flexíveis e inesgotáveis. (PENA, 2003, p.10)

As possibilidades de leituras e releituras de uma mesma trajetória de vida podem ser consideradas como um indício das impossibilidade de uma biografia total. É preciso que, biógrafos e leitores tenham o discernimento para perceberem as limitações da narrativa biográfica.

4.4 O jornalismo como *locus* do biográfico

Na atualidade, coexistiriam as formas biográficas tradicionais - biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos – com as “novas” formas as quais estariam no âmbito da mídia - entrevistas, conversas, perfis, *talk show*, *reality show*. É o que salienta a pesquisadora argentina Leonor Arfuch, para quem “no horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e, conseqüentemente, da ‘própria’ experiência – um núcleo essencial de tematização” (ARFUCH, 2010, p.15).

Ao tratarem do conhecimento da vida cotidiana, por meio de processos de objetivação da mesma, Berger e Luckmann (2003), destacam que é por meio da linguagem da vida cotidiana que os indivíduos estabelecem processos de subjetivação dos mais variados campos e, predominantemente, utilizamos a linguagem comum da vida cotidiana para narrar experiências distintas, como contar sonhos. Como mencionado acima, não podemos negar a função dos *media* – aqui nos interessando os jornalísticos – de interferirem na construção de diversas experiências, sejam individuais ou coletivas. Essa importância dada aos veículos jornalísticos pode ser explicada pela transformação do jornalismo em um “narrador do cotidiano”.

Ele [o jornalismo] é apontado como um dos principais responsáveis pela divulgação dos mais variados eventos que ocorrem em nossas complexas sociedades, e somente a partir dele é possível difundir temas e acontecimentos que, de outra forma, ficariam restritos aos seus locais de ocorrência. (CARVALHO, 2012, p. 50)

Nora (1976) destaca que nunca havia visto, como no século XX, a sociedade viver o presente com um sentido histórico e, uma das explicações para isso, é a culminância de um novo fenômeno: o acontecimento. Com essa mudança histórica, em que os historiadores perdem

lugar para os *media*, “nas nossas sociedades contemporâneas é por intermédio deles [os *media*] e somente por eles que o acontecimento marca a sua presença e não nos pode evitar” (NORA, 1976, p.181). Segundo Nora (1976), nesse momento de mudança, o “fazer história” deixa de ser um privilégio dos historiadores - que antes delegavam valor e lugar aos acontecimentos - e passa a ser uma atribuição dos *media*, isto é, os acontecimentos passam a ser exteriores aos historiadores.

Outra característica apontada por Nora (1976) nos processos de transformação é a aproximação do acontecimento ao fato cotidiano e a existência permanente de um repórter-espectador ou espectador-repórter.

O próprio do acontecimento moderno encontra-se no seu desenvolvimento numa cena imediatamente pública, sem não estar jamais sem repórter-espectador nem espectador-repórter, em ser visto se fazendo, e esse “voyeurismo” dá à atualidade tanto sua especificidade com relação à História quanto seu perfume já histórico. (NORA, 1976, p. 185)

No *Retorno do fato*, Nora (1976) reflete sobre as relações entre o jornalismo, memória e história, ao discutir o papel que cabe na sociedade hoje ao historiador, já que os acontecimentos são contados (mediatizados) no próprio presente. Nora (1976) demonstra que é por meio dos *mass media* que a sociedade tem acesso aos acontecimentos, mas que sua simples ocorrência não é garantia de que sejam definidos como acontecimento. Para que para que assim sejam considerados, é preciso que se tornem conhecidos e esse é o papel dos *media*. (NORA, 1976, p. 181).

Nessa perspectiva acerca do papel dos *media*, apresentada por Nora (1976), o historiador deixa de ter privilégios até então exclusivos de sua função. Não cabe a ele mais definir o que entrará para a história já que, segundo Nora (1976),

De agora em diante, o acontecimento oferece-se a ele do exterior, com toda a força de um lado, antes de sua elaboração, antes do trabalho do tempo. E mesmo com muita mais força na medida em que os *media* impõem imediatamente o vivido como história, e que o presente nos impõe em maior grau o vivido. Uma imensa promoção do imediato ao histórico e do vivido ao lendário opera-se no momento mesmo que o historiador se encontra confuso nos seus hábitos, ameaçado nos seus poderes, confrontado com o que se aplicava, em outro lugar, a reduzir. (NORA, 1976, p. 183 e 184)

O conceito de acontecimento vem ganhando relevância nas últimas décadas. E no jornalismo não é diferente. França (2012), a partir de Quéré, aponta para as distintas abordagens para o conceito acerca do acontecimento e se propõe a refletir sobre as abordagens construtivista

e ritualística as quais parecem, para a autora, centrais para os estudos comunicacionais. A primeira, vai tratar o acontecimento como uma construção midiática. O acontecimento que é apresentado pela mídia é “o resultado de um processo socialmente organizado, e socialmente regulado, de formatação, encenação e atribuição de sentidos às informações” (QUÉRÉ *apud* FRANÇA, 2012, p. 41). Esta abordagem já está em desuso, além de outros motivos, por ser simplista, por não considerar os fatores que interferem e configuram o processo comunicativo.

Segundo França (2012), a abordagem ritualística se aproxima da construtivista por ambas substituírem “o acontecimento pela maneira como ele é tratado, pelo revestimento cerimonial que recebe” e a diferença é que a visão ritualística “promove uma suspensão temporal do acontecimento” (FRANÇA, 2012, p. 44). A abordagem construtivista dá ênfase aos elementos discursivos enquanto que a ritualística percebe o “o processo de ressignificação do evento se dá pela interposição de formas sociais cristalizadas – ser reconhecimento é marcado por referências compartilhadas pela sociedade e fortemente simbolizadas” (FRANÇA, 2012, p. 44).

Os acontecimentos abrem as portas para a renovação por serem desencadeadores de sentidos e podem ser os anunciadores do novo, é uma ruptura, abrem possibilidades. Compreender o acontecimento nessa perspectiva nos “permite perceber os discursos dando forma, configurando, organizando sentidos dispersos, contraditórios, anárquicos suscitados por ocorrências, ações, intervenções” (FRANÇA, 2012, p. 47). Por serem uma ruptura, acontecimentos são geradores de informações e perturbadores dos quadros de sentido já estabilizados e, assim, como já mencionado, podem suscitar o novo.

Segundo Rodrigues (1993), o discurso jornalístico acaba por criar uma categoria de acontecimentos segundos, isto é, os meta-acontecimentos. E, por ser um lugar de notabilidade, faz do jornalismo uma fonte de acontecimentos notáveis. “Ao relatarmos o acontecimento, os media produzem um novo acontecimento no mundo” (RODRIGUES, 1993).

Não seria um erro afirmar que os media que se dedicam ao jornalismo perderam espaço para outras formas de se dar visibilidade aos acontecimentos, isto é, os primeiros não são os únicos a terem legitimidade de jogarem luz sobre o acontecimento. A constituição de um acontecimento, fugindo da abordagem construtivista, não é definida integralmente pela narrativa jornalística (ou biográfica). Configurar o acontecimento pela narrativa é o início de uma gama infinita de possibilidades de sentido. “A experiência com as narrativas jornalísticas constitui formas de viver os acontecimentos e, principalmente, de vivê-los coletivamente” (LAGE, 2012, p.233). Lage (2013), com base em estudos de Ricoeur, Arquembourg, entre outros, concluiu que a narrativa é mediadora por sintetizar o heterogêneo – ou pelo menos tentar

– relacionando acontecimentos que se sucedem e por substituir o tempo de ocorrência do acontecimento pelo tempo da narrativa. “A intriga faz mediação entre *acontecimentos* ou incidentes individuais e uma *história* considerada como um todo. [...] A tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração” (RICOEUR, 1994, p.103). E o acontecimento, por meio da narrativa, se torna inteligível e significativo. Caso contrário, passaria despercebido. “O fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que seja conhecido” (NORA, 1976, p. 181).

A narrativa jornalística, assim como a presente em muitas biografias, tenta agrupar uma sucessão de fatos, mas também acaba por definir como acontecimento as ocorrências, retirando-as de uma condição de aleatoriedade e dispersão, impedindo que deixem de ser percebidas. “O acontecimento, portanto, não é histórico – ou jornalístico – em si. É, na realidade, configurado enquanto tal” (LAGE, 2012, p.231).

As disputas de sentido nas narrativas jornalísticas – podemos estender esse pensamento às narrativas biográficas – pode ser explicada pela transformação do jornalismo em um “narrador do cotidiano”.

Ele [o jornalismo] é apontado como um dos principais responsáveis pela divulgação dos mais variados eventos que ocorrem em nossas complexas sociedades, e somente a partir dele é possível difundir temas e acontecimentos que, de outra forma, ficariam restritos aos seus locais de ocorrência. (CARVALHO, 2012, p. 50)

A narrativa jornalística é construída a partir de diversas vozes. “Todo discurso jornalístico tem por trás de si múltiplos sujeitos, a começar pela estrutura empresarial que disponibiliza as informações a um público que paga para obtê-las” (CARVALHO, 2012, p.84). Soma-se a essa estrutura empresarial, os demais atores sociais com os quais o jornalismo dialoga como os leitores, as fontes, organizações sociais, empresas, governo, religiões. Para Carvalho (2012), “o discurso jornalístico está, permanentemente, marcado pelos jogos de poder e pelas disputas de significados. [...] Os argumentos são, assim, construídos tendo como pano de fundo disputas de sentidos” (CARVALHO, 2012, p. 84).

A escolha das fontes integra uma das três fases da rotina produtiva do jornalismo, como explica Wolf (1999), na produção cotidiana das notícias: a recolha das informações. Tem-se a ideia de que os jornalistas vão à caça das notícias, no entanto, o que se pode perceber nas redações dos veículos jornalísticos é a caça ao caçador. Utiliza-se muito notícias de agências, releases das assessorias de comunicação e, assim, por facilidade, as que se adequam às rotinas

de recolha da informação terão mais chances de serem escolhidas como o acontecimento do dia. As redações passariam a ter uma rede estável de fontes.

Um outro fator da primeira fase é a agenda de serviço da redação, uma vez que por ela passam muitas questões como as trabalhistas, já que o veículo de comunicação é uma empresa e está sujeita as leis nacionais e as específicas de cada tipo de veículo. A agenda de trabalhos de uma redação televisiva não é a mesma que a do jornalismo radiofônico ou impresso. O que é noticiável em um pode não ser em outro. No caso da televisão, se não tem a imagem do fato, muito provavelmente não será noticiado ou, caso seja, seu tempo no ar cairá consideravelmente.

A segunda fase que marca a produção da notícia, de acordo com Wolf (1999), é a seleção das notícias. Nem sempre a seleção passa por critérios apenas individuais dos jornalistas. Pesam aqui os acordos – muitas vezes silenciosos, desencadeados pela autocensura – da profissão, da própria empresa ou mesmo da relação entre os novatos e os experientes. A edição e a apresentação das notícias é uma outra importante forma de influência na produção da notícia. O espaço ou o tempo disponível para a veiculação daquela notícia pode interferir na decisão de publicá-la ou não, além dos contratos entre público e jornalistas. A imagem que o jornalista – ou a empresa – tem de seu público interfere na edição e apresentação das notícias.

Bruno Souza Leal (2003), ao tratar do que considera ser um movimento evolutivo do trabalho do narrador jornalístico na atualidade, assinala tais elementos que historicamente marcaram a constituição da narrativa jornalística.

O jornalismo, no entanto, já é um modo de ver, um olhar construído historicamente por força de rotinas produtivas, transformações sociais, relações e interesses comerciais, políticos, etc, etc. O grande e autônomo exercício da experiência do olhar não serve, então, como autenticador de cada narrativa jornalística, pois é constringido pelas condições peculiares do Jornalismo. Com isso, ainda que haja margens para exploração e desenvolvimento desse olhar jornalístico, a autenticidade/credibilidade do relato dependem mais intensamente da força da verossimilhança, "da lógica interna" do relato levado ao leitor. No jornalismo, porém, tal dependência não leva, frequentemente, a uma criatividade no narrar, mas, ao contrário, marca-se pela estabilização de formas, fórmulas, padronizações que, ao ser tornarem familiares aos leitores, "naturalizam" o relato. (LEAL, 2003).

Às rotinas produtivas podemos acrescentar a noção de caráter histórico da experiência pela narrativa do acontecimento, inserida em um determinado contexto sociotemporal.

Levamos esse argumento porque, para Ricoeur, é a historicidade do gesto interpretativo que nos autoriza a pensar na formação de uma 'comunidade leitora', onde se desenvolve uma espécie de normatividade interpretativa. [...] Em torno do acontecimento narrado se forma uma comunidade enquanto cadeia de leituras provenientes das circunstâncias culturais em que ocorre a experiência poética, no sentido de um ler-em-comum" (LAGE, 2012, p.236).

Ao pensarmos sobre a rotina produtiva de uma notícia, podemos afirmar – e isso, a princípio, parece não se colocar como uma deficiência para o jornalismo já que ele dedica ao fato em sua aparência, ou seja, na superficialidade da ocorrência – que o jornalista, ao ouvir suas fontes, muitas das vezes não se questiona sobre as intenções da personagem em construir uma imagem, em dar a sua versão sobre tal fato. Mas isso é uma discussão para outra pesquisa. Neste estudo, a intenção de abordar essa constatação é a de que o biógrafo é ingênuo não apenas por acreditar em repor a trajetória de vida do biografado pela narrativa, mas também ao considerar as notícias e reportagens publicadas nos veículos jornalísticos como verdade absoluta, sem problematizar suas próprias rotinas produtivas, critérios de noticiabilidade e como um produto que está inserido em um contexto social, cultural e histórico.

4.5 O jornalismo como fonte para a construção biográfica

Como se poderá perceber pela análise das biografias selecionadas para este estudo, o jornalismo é, muitas vezes, fonte de informação para pesquisas que auxiliarão na construção da narrativa biográfica. Barbie Zelizer (ZELIZER apud LOPES, 2007, p. 148), ao estudar a construção da memória coletiva sobre a morte do presidente norte-americano John F. Kennedy pela mídia, afirma que a morte de Kennedy foi um momento importante para que os jornalistas, ao contarem e recontarem os fatos, reafirmarem-se como contadores legítimos do acontecimento e como intérpretes oficiais da realidade. Além disso, os repórteres constroem as narrativas sobre o assassinato, contribuindo para a construção e reconstrução de uma memória coletiva do acontecimento.

Recordemos os estudos de Pierre Nora (1976) que assinalam que, após o advento da mídia, os jornalistas passaram a disputar o papel de contadores oficiais dos fatos com os historiadores. Estes antes definiam o que seria considerado um acontecimento digno de ser conhecido e lembrado. Zelizer reflete sobre o papel dos meios de comunicação na construção da realidade e a contribuição deste meios em moldar as memórias sobre os acontecimentos. Os grupos – jornalistas, historiadores, professores, políticos – utilizam-se da autoridade cultural ao narrarem a realidade moldando-a de acordo com os termos e critérios internos a esses grupos. Ou seja, a construção da realidade pelo jornalismo está submetida a uma cultura jornalística e às práticas dos profissionais, assim como a construção da realidade por parte de historiadores está submetida às práticas dessa profissão. São, portanto, comunidades interpretativas. Dessa forma, o jornalismo seria uma possibilidade de interpretação da realidade que, ao narrar, faz

suas escolhas, conscientes e/ou inconscientes, do que se deve vir à luz e o que deve permanecer na sombra.

Consideramos neste estudo que as narrativas produzidas pelo jornalismo impactam o chamado repertório geral social de modos distintos. Entretanto, não é na sucessão de notícias de ontem, de hoje e de amanhã que será estabelecida uma narrativa, mas “a coesão da história só será plena na virtualidade da experiência cognitiva e simbólica do receptor, na imaginação narrativa do leitor ou ouvinte” (MOTTA, 2006, p.57). Ou seja, segundo Motta (2006), o texto jornalístico será um estimulante da fusão de horizontes de expectativas para a (re)construção de uma coerência narrativa que leva o leitor a uma experiência cognitiva da realidade.

No ato de leitura, o caráter fático dos enunciados jornalísticos remete o receptor da notícia para uma experiência cognitiva de realidade, mas a necessidade de reconstruir significados narrativos unitários o impele simultaneamente rumo a experiências simbólicas. O ato de recepção das notícias deve ser visto como uma experiência estética: um momento cognitivo em que os homens aprendem algo de si mesmos e de sua realidade, mas também um momento de branda ou intensa comoção simbólica e estética, dependendo de cada notícia e circunstância de recepção. Um lugar onde os homens percebem e simultaneamente experimentam o mundo recriando criativamente acontecimentos temáticos significativos. (MOTTA, 2006, p.57-58)

E, ao consideramos o jornalismo como um fértil ambiente narrativo, devemos então pensar em narrador e personagens. A personagem jornalística, ao contrário de uma narrativa ficcional, tem uma correspondência muito próxima com o ser real, o que gera uma complexidade para o estudo dessas narrativas. (MOTTA, 2008). Além disso, por ser uma narrativa, possui características muito próximas com as narrativas históricas e biográficas.

No caso do jornalismo sabemos que a personagem representa uma pessoa com existência real. A pessoa real é sempre irredutível às narrativas que se contam a seu respeito. Sucede, continua ele, que sabemos dessa pessoa apenas a personagem que os mídia nos oferece. Os receptores do jornalismo conhecem as figuras públicas e do espetáculo através de fragmentos que delas veicula o jornalismo. A mídia constrói personagens de acordo com seus critérios jornalísticos e de verossimilhança. (MESQUITA *apud* MOTTA, 2008, p. 153)

Mesquita ainda aponta para a responsabilidade de os jornalistas em respeitarem os dados do “real” ao narrarem um acontecimento, porque são responsáveis pelas imagens em construção. “No entanto, a personagem jornalística constitui igualmente uma construção do seu autor na medida em que ele possui autonomia de escolha entre os elementos que lhe são propostos pelo real e na respectiva elaboração” (MESQUITA *apud* MOTTA, 2008, p. 153 e 154). O jornalismo é também uma instância de interpretação do real, assim como historiadores,

políticos, educadores, filósofos. São sempre construções narrativas e, assim, versões sobre uma realidade.

O que se pode perceber pela análise das biografias selecionadas para este estudo é que nem sempre os autores problematizam os conteúdos de notícias e reportagens sobre Simonal e acabam por utilizá-las, de modo acrítico, para legitimar aqueles aspectos que querem que fiquem como verdade ou, em outras situações, para contestar o que por muito tempo se acreditou e repetiu.

O avanço da midiatização “fez com que a palavra biográfica íntima, privada, longe de se circunscrever aos diários secretos, cartas, rascunhos, escritas elípticas, testemunhos privilegiados, estivesse disponível, até a saturação, em formatos e suportes em escala global” (ARFUCH, 2010, p.151). Somando-se a isso, nas últimas décadas, o espaço dedicado ao biográfico, como já mencionamos neste estudo, expandiu-se e ganhou novos lugares, inclusive na mídia. O biográfico passou a ter centralidade na cobertura midiática e “se, no passado, era preciso ler a biografia de uma estrela para conhecer passagens de sua intimidade que ela julgasse conveniente divulgar, hoje a biografia é escrita diariamente na mídia” (PENA, 2002, p.9). Assim, os leitores, telespectadores e ouvintes passam a ter conhecimento da vida das personagens públicas a partir da leitura de matérias e reportagens jornalísticas.

Assim, acontecimentos de natureza tanto pública como privada deixam suas marcas na trajetória de vida das celebridades e suscitam a atenção da mídia. Eles irrompem na experiência cotidiana das estrelas e são descritos, enquadrados e narrados pelos diferentes dispositivos midiáticos. Os sentidos instaurados pela mídia, mesmo que não tragam toda a complexidade dos acontecimentos (e da trajetória dos ídolos), permitem construir uma compreensão acerca destes (SIMÕES, 2013).

Os acontecimentos narrados pela mídia mostram não apenas situações da ordem particular de suas personagens, mas também do contexto social em que se enquadram. Assim, “a mídia participa, cotidianamente, da construção de *biografias* das figuras públicas, ou seja, produz relatos de vida em relação aos acontecimentos que constroem a trajetória de tais personalidades” (SIMÕES, 2013). Se os biografemas são, portanto, elementos unitários de uma biografia, de algum modo, poderíamos considerar esses pequenos relatos biográficos midiatizados, mas também constituintes da memória, como *metabiografemas*¹⁵:

¹⁵ Denomina-se aqui *metabiografemas* aos registros biográficos cuja inserção na mídia enseja a constituição dos relatos sobre os relatos dos biografemas da vida das personagens. A utilização do prefixo *meta* se dá em uma alusão ao conceito de meta-acontecimento, de Rodrigues (1993), que o define como “uma espécie de acontecimentos segundos”, “provocados pela própria existência do discurso jornalístico”. Segundo o autor, os meta-acontecimentos são regidos pelas regras do mundo simbólico, o mundo da enunciação. “É um discurso feito

pensar em uma multiplicidade de detalhes, de ocorrências, tratados em inúmeros relatos, os quais edificam uma biografia heterogênea, construída em suportes e discursos diferenciados. É dessa maneira que se pode refletir sobre as biografias das celebridades escritas pela mídia: como narrativas heterogêneas, múltiplas, construídas a partir de fragmentos de discursos instaurados em dispositivos diversos. (...) Os discursos midiáticos assim construídos interpelam os sujeitos a não apenas acompanhar, mas criticar, elogiar, posicionar-se, enfim, em relação a tais acontecimentos. Nesses processos, normas e valores sociais são acionados, tematizados e atualizados. (SIMÕES, 2013).

Dessa forma, as entrevistas, reportagens, documentários, biografias formam um *puzzle biodiagramático*¹⁶ sobre a vida das personalidades públicas contribuindo para construção e reconstrução de suas imagens pela sociedade. “Os discursos midiáticos assim construídos interpelam os sujeitos a não apenas acompanhar, mas criticar, elogiar, posicionar-se, enfim, em relação a tais acontecimentos. Nesses processos, normas e valores sociais são acionados, tematizados e atualizados” (SIMÕES, 2013). E, assim, as narrativas biográficas vão sendo formadas na atualidade, pelos narradores do cotidiano, os jornalistas.

Os discursos midiáticos contribuem, dessa forma, para a construção e reconstrução do *puzzle biodiagramático* das pessoas públicas como também para a compreensão de suas inserções no contexto social. “(...) A mídia participa desse processo na medida em que descreve, identifica, narra e constitui públicos em relação às ocorrências que marcam a vida das figuras públicas” (SIMÕES, 2013). Vale ressaltar que as peças desse quebra-cabeça da vida das personalidades públicas, montados cotidianamente sem o afastamento temporal pelos narradores do cotidiano, servem de referência para as pesquisas posteriores. São muitas vezes utilizadas por biógrafos, jornalistas ou não, como comprovação das histórias narradas ou como contestação daquilo que se quer contar. Nas biografias analisadas neste estudo, os biógrafos se enquadram no primeiro caso, como veremos mais adiante.

Ao analisar as biografias que se valem do fazer jornalístico, considerando-as como aquelas que, de acordo com o conceitos de ilusão biográfica e autor ingênuo, tem a ilusão de repor a trajetória de vida do biografado pela narrativa, em sua totalidade, Bruck (2012) analisa biografias como *Carmen*, *O Anjo Pornográfico* e *Estrela Solitária* (de Ruy Castro), *Vale Tudo* (de Nelson Motta) e *A vida e o veneno de Wilson Simonal* (de Ricardo Alexandre). O que nesse texto nos chamou a atenção foram as considerações acerca da biografia sobre Garrincha – *Estrela Solitária* – na qual o biógrafo, segundo Bruck (2012), não se deixou levar pelas imagens

ação e uma ação feita discurso”, são acontecimentos discursivos. Um acontecimento criado pelo relato do acontecimento.

¹⁶ Sobre *puzzle biodiagramático*, ver página 66.

que cronistas, poetas e jornalistas pintaram para ele. O êxito em escapar da armadilha da ilusão biográfica foi possível, porque Castro se permitiu identificar e mostrar as lacunas de informações na história do jogador.

Bruck (2012) salienta a importância de refletir sobre como a exposição da vida do jogador pela mídia influenciou em sua própria vida e na memória que se construiu em relação a Garrincha.

Mas talvez valha a reflexão de como esse complexo jogo do ‘ato como discurso e do discurso como ato’ impactou a vida de Garrincha e como, a partir desses registros, produziu-se a memória coletiva a respeito da vida do jogador: o atleta ingênuo, a alegria do povo, o pai irresponsável, o homem inconsequente, o artista incompreendido e injustiçado, o amante sem limites. Garrincha talvez tenha sido isso tudo. E muito mais. Sobre essas diversas imagens construídas a respeito de Garrincha – muitas delas com o jogador ainda vivo e alimentadas pela imprensa e pelo próprio atleta – Ruy Castro oferece ao leitor uma pista importante de como, já no trajeto de sua vida (e não será assim, sempre, com as figuras públicas?) Garrincha foi permanentemente biografado. Mais até, foi permanentemente reinventado. (BRUCK, 2012, p.116)

O jornalismo contribuiria, assim, para a construção diária da imagem de personalidades públicas quando retratam situações de sua vida. E, conseqüentemente, para a construção e reconstrução dessas imagens e da memória coletiva sobre determinadas pessoas e/ou situações.

5 A VIDA, O VENENO E A MEMÓRIA TROPICAL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS SOBRE WILSON SIMONAL

Nesta pesquisa, interessa-nos a análise das narrativas biográficas a fim de se pensar sobre seus limites e possibilidades para refletir sobre a construção da imagem do biografado e sobre os movimentos de negociação e tensionamento da memória. Como já mencionado anteriormente, as biografias sobre o cantor Wilson Simonal - *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009), e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011) – foram analisadas comparativamente.

Também nos detemos ao modo como os autores se valeram do jornalismo na construção da narrativa biográfica analisando as referências utilizadas por eles nas biografias. A partir das representações e imaginários sobre o cantor Wilson Simonal apresentadas nas biografias mencionadas, o objetivo de analisar e cotejar textos publicados sobre o cantor n’*O Pasquim* foi buscar perceber como as narrativas veiculadas pelo jornalismo podem ou não interferir nos processos de construção própria da memória acerca de personalidades públicas. Para isso, também analisamos as reportagens publicadas sobre o cantor no semanário que foram mencionadas pelos autores das biografias.

Outro ponto central de análise desta pesquisa foi a intencionalidade dos autores em “repor” a trajetória de vida do biografado, denominada por Bourdieu (1996) de ilusão biográfica, análise foi feita a partir da própria narrativa dos livros.

Nesta pesquisa, tentamos perceber também como o silenciamento da imprensa contribuiu ou não para o apagamento do cantor Wilson Simonal. Como discutido anteriormente, o cantor, nos anos de 1970 ainda era citado como o traidor, o dedo-duro e contribuinte da ditadura. No entanto, nos anos de 1980, o cantor passou a não ser lembrado nem mencionado pelos jornais, revistas e programas televisivos. Isso dificultava a lembrança sobre o cantor, porque os jovens nem sequer conheciam sua existência e a existência de sua obra.

Inicialmente, levantou-se a hipótese de se utilizar a Análise de Conteúdo (AC), no entanto, considerando as narrativas biográficas em sua complexidade e os processos de tensionamento e negociações que constituem a memória, percebeu-se que a AC não seria suficiente para analisar o que se pretendia para este estudo. Dessa forma, optou-se por mesclar três técnicas a fim de que fosse possível chegar a resultados mais coerentes com o que foi proposto. As técnicas escolhidas então foram Análise de Conteúdo (AC), a Intertextualidade

como um operador analítico e Análise Pragmática da Narrativa Jornalística, proposta por Motta (2008), para as reportagens analisadas de *O Pasquim*.

Assim, para esta pesquisa, utilizamos a AC com o objetivo de se fazer um levantamento, inicialmente quantitativo, das biografias analisadas e, posteriormente um qualitativo, a partir das categorias definidas para a comparação das obras biográficas. Após isso feito, os textos jornalísticos de *O Pasquim* citados nas biografias analisadas foram submetidos à análise pragmática da narrativa jornalística. Em seguida, a intertextualidade foi considerada como um operador analítico para as duas biografias aqui analisadas, assim como para os textos de *O Pasquim*.

5.1 Análise de Conteúdo: mapeamento das biografias e definição de categorias de análise

Para a observação e análise das biografias selecionadas, decidiu-se por uma abordagem qualitativa das obras, tomando como parâmetro a Análise de Conteúdo (AC) que, segundo Bauer (2002),

é uma análise de texto desenvolvido dentro das ciências sociais empíricas. [...] A análise de conteúdo faz uma ponte entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais. No divisor quantidade/qualidade das ciências sociais, a análise de conteúdo é uma técnica híbrida [...]. (BAUER, 2002, p.190)

Como lembrado por Bauer (2002), textos e falas referem-se “aos pensamentos, sentimento, memórias, planos e discussões das pessoas, e algumas vezes nos dizem mais do que seus autores imaginam” (BAUER, 2002, p.190). Nesse sentido, Bauer (2002) acredita que com a análise de conteúdo é possível reconstruir mapas de conhecimento já que estão presentes nos textos.

As pessoas usam a linguagem para representar o mundo como conhecimento e autoconhecimento. Para reconstruir esse conhecimento, a AC pode necessitar ir além da classificação das unidades do texto, e orientar-se na direção de construção de redes de unidades de análise para representar o conhecimento não apenas por elementos, mas também em suas relações. (BAUER, 2002, p.192)

A Análise de Conteúdo possui duas abordagens, a quantitativa e a qualitativa. Na primeira, é traçada uma frequência das características que se repetem no conteúdo de um texto. Já a abordagem qualitativa, “considera-se a presença ou a ausência de uma dada característica de conteúdo ou conjunto de características num determinado fragmento da mensagem” (MADS

apud CAREGNAT e MUTTI, 2006, p.682). Para esta pesquisa, optou-se por mesclar as duas abordagens como se verá adiante.

Para Bauer, a AC “é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetivada”. (BAUER, 2002, p.191). A inferência - “considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada” (FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 284) – é o objetivo da Análise de Conteúdo, seja baseada em métodos quantitativos ou não. “O analista trabalha com *índices* cuidadosamente postos em evidência, tirando partido do tratamento das mensagens que manipula para *inferir* (deduzir de maneira lógica) conhecimentos sobre o emissor ou sobre o destinatário da comunicação” (BARDIN *apud* FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 284)

A opção pela AC para esta pesquisa foi porque esta técnica permite de forma objetiva a produção de inferências do conteúdo de um texto replicáveis ao contexto social. “Na AC o texto é um meio de expressão do sujeito, onde o analista busca categorizar as unidades de texto (palavras ou frases) que se repetem, inferindo uma expressão que as representem” (CAREGNAT e MUTTI, 2006, p.682). A partir dos indicadores analisados no texto, é possível inferir conhecimentos relativos às condições de produção destas mensagens, o que vai ao encontro do objetivo desta pesquisa que é investigar os limites e possibilidades da produção de relatos biográficos. O objetivo da AC, ao estabelecer categorias de interpretação, é trabalhar com a materialidade do texto, é compreender o pensamento do indivíduo pelo conteúdo expresso no texto.

A leitura atenta dos dois conjuntos biográficos acerca da vida de Wilson Simonal nos sinalizou elementos de distinção que, no que concerne aos objetivos deste estudo, foi nos conduzindo para a definição de critérios e categorias para o cotejamento entre as obras. Nesse sentido, estabeleceu-se, para a análise das biografias, as seguintes categorias:

- i) Juízos de valor apresentados sobre Simonal pelos biógrafos;
- ii) Como são apresentadas situações específicas da vida do cantor Wilson Simonal;
- iii) Utilização do jornalismo como comprovação ou contestação daquilo que afirmam no texto;
- iv) Busca por traços nas biografias das posturas do biógrafo ingênuo e do biógrafo crítico, definidos por Bakhtin (2011).

A fim de que fosse possível iniciar a avaliação do uso de matérias e reportagens jornalísticas como referências para a construção das biografias, foi feito um mapeamento das

duas obras. Este mapeamento considerou a data da publicação citada, o veículo, o título da reportagem, notícia ou entrevista, a citação literal no texto da biografia e a referência em nota de rodapé ou nota de fim.

Na biografia sobre Wilson Simonal escrita por Ricardo Alexandre – *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal* (2009) – as referências aos jornais e revistas utilizadas para a pesquisa do autor foram identificadas em notas de fim. No total foram 67 citações de revistas e jornais prevalecendo as citações dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (16 referências a cada jornal). Já na biografia escrita por Gustavo Alonso – *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011) – foram feitas 344 referências às revistas e jornais apresentadas em notas de rodapé. O jornal mais citado foi *O Pasquim*, com 48 citações.

A decisão de buscar o jornal *O Pasquim* justifica-se pelo perfil crítico e contestatório desta publicação, editado entre 26 de junho de 1969 e 11 de novembro de 1991, era reconhecido por seu papel de oposição ao regime militar. Além disso, o papel deste semanário nas biografias analisadas foi decisiva para a decisão de elegê-lo como objeto para análise. Na biografia escrita por Ricardo Alexandre (2009), *O Pasquim* é considerado como um ator decisivo para a definição do cantor Wilson Simonal como dedo-duro da ditadura.

Apesar das primeira manchetes em que se dizia “de direita”, quando o inquérito policial foi instaurado, a pecha de “dedo-duro” – assim, com todas as letras – mantinha-se restrita a comentários jacosos da chamada “esquerda festiva, a certos círculos estudantis e à inteligência ipanemense (jornalistas, publicitários e artistas que se reuniam no Antonio’s para falar de política e comportamento). Os vários desafetos colecionados pelo cantor nos últimos meses eram os principais frequentadores desse circuito e os maiores entusiastas do boato. Até que chegou às bancas a edição seguinte do jornal semanal *O Pasquim*, datada de 7 de setembro. Trazia uma charge de meia página, ilustrada com um enorme dedo negro apontado para a direita e identificado como “o magnífico e ereto dedo de Simonal”. (ALEXANDRE, 2009, p.208)

Reproduzimos aqui a charge citada por Alexandre, publicada em *O Pasquim*¹⁷:

¹⁷ Na legenda do desenho do dedo está escrito: “O Pasquim, num esforço superior ao dos descobridores de Danna de Teffé, conseguiu também exumar a mão de Wilson Simonal e aqui apresentar – naturalmente em primeira mão – a fotografia de seu magnífico dedo. Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso do que sua voz. A propósito: Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no país ali pelo final da década de 1960”. *O Pasquim*, nº 4, 7/9/1971.

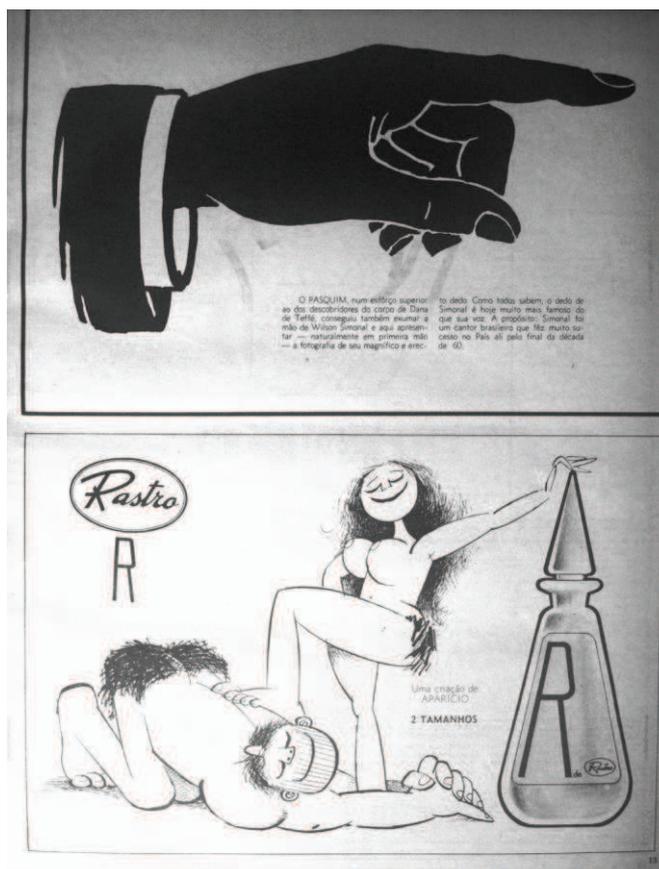


FIGURA I - Charge de *O Pasquim* sobre o dedo-duro de Wilson Simona. Publicada em 7 de setembro de 1971

E Alexandre afirma que o semanário, com tiragem de 200 mil exemplares, mais que as de *Veja* e *Manchete* somadas, era o principal do Brasil naquela época.

Por sua origem satírica, era o único veículo com a veleidade necessária para divulgar um vitupério dos bares ipanemenses como se fosse informação apurada e consumada, publicá-la sem assinatura e ainda definir Simonal como morto, enterrado e exumado. Após a charge de *O Pasquim*, o boato ganhou status de lenda urbana. (ALEXANDRE, 2009, p.209)

Dessa maneira, Alexandre (2009) mostra *O Pasquim* como o responsável por definir uma imagem de dedo-duro a Wilson Simonal e, conseqüentemente, podemos entender que o jornal seria o responsável, de algum modo, por desencadear o ostracismo do cantor. Gustavo Alonso questiona a posição de Alexandre por inocentar a sociedade com o cantor e culpar *O Pasquim*. “Ao se achar um novo bode, Simonal pode novamente entrar para a história louvável da MPB” (ALONSO, 2011, p.397). No livro escrito por Gustavo Alonso, o livro é o mais utilizado como referência entre os produtos jornalísticos. Ele utiliza *O Pasquim* para confirmar

aquilo que diz, mas tentar ter uma posição crítica em relação ao semanário tentando não defini-lo como o responsável pela derrocada de Wilson Simonal.

O jornal *Folha de S.Paulo*, ao lado do *Jornal do Brasil*, foi a fonte jornalística mais utilizada por Ricardo Alexandre, e a segunda no livro de Gustavo Alonso com 44 referências. Um dado importante neste estudo é a quantidade de referências a jornais e revistas nas duas obras analisadas: *Nem vem que não tem* apresenta um total de 67 referências enquanto *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* apresenta 344 ao todo.

Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal (2009) - Ricardo Alexandre	
Veículo	Número de referências
Folha de S.Paulo	16
Jornal do Brasil	16
Realidade	4
Veja	4
O Cruzeiro	3
O Estado de S.Paulo	3
O Globo	3
Última Hora	3
Claudia	2
Correio da Manhã	2
Jovem Pan	2
O Pasquim	2
Amiga	1
Fatos & Fotos	1
Intervalo	1
Jornal da Tarde	1
Música	1
pedroalexandresanches.blogspot.com	1
Playboy	1
Total	67

Tabela 1: Mapeamento da biografia *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal (2009) - Ricardo Alexandre*

Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical, de Gustavo Alonso (2011)			
Veículos	Número de referências	Veículos	Número de referências
O Pasquim	48	Revista MTV	3
Folha de S. Paulo	44	A Crítica	2
Veja	42	Folha da Tarde	2
O Globo	38	Jornal do Comércio de Pernambuco	2
Jornal do Brasil	30	Música	2
Realidade	18	Programa Amaury Jr.	2
Última Hora	12	Agência Estado	1
Fatos e Fotos	9	Bravo!	1
Canal Brasil	7	Contigo!	1
O Estado de S.Paulo	7	Diário de Natal	1
Correio da Manhã	6	Diário de Notícias	1
Playboy	6	Folha de Londrina	1
Manchete	5	Homem	1
Opinião	5	IstoÉ Gente	1
A Notícia	4	Jô Soares Onze e Meia	1
Correio Braziliense	4	Jornal da Bahia	1
Intervalo	4	O Bondinho	1
IstoÉ	4	Rádio Jovem Pan	1
O Dia	4	Repórter	1
Rádio Jornal do Brasil	4	Revista Bizz	1
Amiga	3	Tribuna	1
Época	3	TV Globo, O Globo, Rolling Stone	1
Globo online	3	Visão	1
Jornal da Tarde	3	Zero Hora	1
Total		344	

Tabela 2: Mapeamento da biografia *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011)

A partir do mapeamento das referências a reportagens, notícias e entrevistas jornalísticas percebemos que, na construção da biografia escrita por Gustavo Alonso, o material jornalístico foi mais utilizado como referência do que na obra de Ricardo Alexandre. Alexandre, jornalista, esclarece, em seu blog, que construiu seu livro assim como se constrói uma matéria jornalística. Utilizou-se de mais de 300 entrevistas com pessoas que conheceram e conviveram com Simonal. Outras referências para os autores foram documentos públicos, encartes de discos, estudos acadêmicos, livros e biografias. Em seu blog, Ricardo Alexandre agradece a Gustavo

Alonso a disponibilização de sua dissertação de mestrado – que posteriormente resultaria na biografia *Nem vem que não tem* – mesmo já tendo assinado um contrato com a editora que publicaria seu texto. Alonso (2011) também utiliza a biografia escrita por Alexandre (2009) e faz uma análise crítica dela na parte final do livro (*O velório da memória*).

5.1.1 Análise das biografias de Ricardo Alexandre e Gustavo Alonso acerca de Wilson Simonal

De acordo com os critérios apresentados anteriormente, faz-se nesta seção a análise comparativa das duas obras selecionadas: *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*, de Ricardo Alexandre (2009) e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso (2011).

Seguindo as categorias apresentadas anteriormente, destacamos neste estudo os seguintes pontos de cotejamento:

i) Juízos de valor apresentados sobre Simonal pelos biógrafos

Ricardo Alexandre (2009), já na introdução, deixa claro ao leitor sua admiração pelo cantor Wilson Simonal por apresentar trechos que indicam esse sentimento, como “o título da reportagem não poderia ser mais apropriado: ‘Este homem é um Simonal’” (p.9) e quando fala que Simonal seria “talvez o [artista] mais completo, certamente o mais simbólico que o Brasil já viu” (ALEXANDRE, 2009, p. 11). Essa admiração pelo biografado não é tão clara na obra de Alonso. Talvez, por este último se preocupar mais com a memória da música brasileira e tentar entender a hegemonia do discurso da MPB e de uma vertente *resistente* do que em defender os motivos de Simonal. Os dois autores o denominam como *showman*. Alonso utiliza esse termo para falar de uma citação de Chico de Assis sobre Simonal: “Chico de Assis, normalmente duro defensor da MPB, reconhecia o talento do *show-man*: ‘tem cantor pra ser escutado, tem cantor pra ser ouvido, tem cantor pra ser olhado, tem cantor com quem a gente canta junto. Simonal vai pelo caminho total do cantor. Tudo isso, ou seja, o homem espetáculo’” (ALONSO, 2011, p.43). Já Alexandre (2009) utiliza esse termo logo na introdução, mas não cita quem o considerava dessa forma. “Com belas fotos e textos longos, Severiano registrava o auge do sucesso de um artista, aquele que fazia tempo era ‘o maior *showman* brasileiro’, e cuja estrela não parava de subir”. (ALEXANDRE, 2009, p.9).

Os dois autores demonstram o lado arrogante, orgulhoso e rancoroso do cantor. Ao relatar que *O Pasquim* passou a definir Elis Regina como “Elis Regente”¹⁸ após apresentar-se em eventos militares e, para sua reabilitação, Elis chegou a chorar diante de Henfil, Alexandre afirma que “se a reabilitação política de Simonal dependia do choro diante de algum membro de *O Pasquim*, de o início era evidente que ele jamais se reabilitaria” (ALEXANDRE, 2009, p.212). Alonso (2011), ao citar uma fala do cantor em entrevista ao Correio Braziliense, em 1993, em que garante que a reabilitação de sua imagem não era uma luta rancorosa, o biógrafo o contradiz e afirma que “em várias entrevistas ao longo da década de 1990 continuou atacando a dupla João Carlos Magaldi e Carlito Maia” (ALONSO, 2011, p.384).

Gustavo Alonso (2011) também deixa claro em seu livro sobre Wilson Simonal que o considerava um músico de qualidade. Ele comprova o dom artístico do cantor e reconhecimento que detinha entre os demais cantores da época. Para isso, cita afirmações de outros artistas sobre Wilson Simonal de como era competente, tinha swing, entre outros, mesmo não fazendo os mesmos elogios à Pilantragem. “Mas o “rei” fazia ressalvas: “Simonal é muito bom, [mas] eu não estou me referindo ao gênero pilantragem não, mas ao Simonal como cantor, cantando outro tipo de música” (ALONSO, 2011, p.14).

ii) *Como são apresentadas situações específicas da vida do cantor Wilson Simonal*

Alexandre (2009) dá detalhes da história como se estivesse presente naquela época, ou melhor, como se fosse um narrador onisciente: “A esperança é que um filho pudesse estabilizar uma relação desde o início fadada ao fracasso. Quando Wilson Simonal nasceu, seus pais pareciam pontos opostos de um tabuleiro” (ALEXANDRE, 2009, p. 17). Em outra passagem, Alexandre mostra os desejos que eram do cantor: “Era Simonal, o “todo onipotente da pilantragem”, o nosso James Bond. Finalmente, o menino da favela da Praia do Pinto vestiu o personagem que sempre sonhou ser” (ALEXANDRE, 2009, p. 100). E ainda: “Fazia bem ao ego de Simonal que ele, negro e marrento, vivesse numa cobertura em Ipanema, vários andares acima de qualquer coronel ou diretor branco que pudesse morar ali. O velho projeto de imposição social

¹⁸ Em 1971, Elis Regina apresentou-se ao lado de Roberto Carlos e Wilson Simonal na Olimpíada do Exército, em Belo Horizonte/MG. Em 1972, foi a garota-propaganda para as comemorações dos 150 anos da independência do Brasil. *O Pasquim* passou a chamá-la de “Elis Regente” e foi enterrada no “cemitério dos mortos-vivos”, do cartunista Henfil (ALEXANDRE, 2009, p.212).

finalmente havia dado certo” (ALEXANDRE, 2009, p. 159). É como se o autor pudesse conhecer o que se passava pela cabeça do biografado e mais, pudesse saber o que acontecia em todos os cantos. Alexandre refaz diálogos que aconteceram sem registros.

Marcos Lázaro começou a conversa com André Midani apresentando o seu argumento: “André, Brasília ficaria muito feliz se você contratasse o Simonal”. Sem perguntar qual coronel, general ou ministro estava definido como “Brasília”, nem questionar se aquilo era uma impressão ou uma afirmação de Marcos Lázaro, André Midani entendeu que poderia (ou melhor, *deveria*) equilibrar seu elenco de baderneiros com um sujeito à direita como Simonal. Ao mesmo tempo, quem sabe na “gravadora do exilados” Simonal deixasse de ser visto como um adesista e se deslocasse mais para o centro? (ALEXANDRE, 2009, p. 215).

É como se Alexandre estivesse ali, ao lado de Simonal, vendo-o tocar escondido e quase enxugando suas lágrimas ao piano.

Mas um detalhe revelava seu verdadeiro estado de espírito: Simonal começou a beber. Não apenas com amigos ou nos camarins, como fazia desde os anos 1960, mas também sozinho, em casa. E quando bebia, como numa versão triste de *O médico e o monstro*, tornava-se uma pessoa melancólica. Ocasionalmente, quando bebia além da conta, Simonal movia-se até o piano, quase que escondido das vistas da família, fazia alguns acordes que o lembravam dos tempos da pilantragem e parava no meio da canção para suspirar e deixar passar a vontade de chorar” (ALEXANDRE, 2009, p. 267)

Alonso, apesar de aparentemente ter uma leitura mais crítica em relação à vida do cantor, acaba por tentar convencer os leitores da veracidade de passagens da trajetória de Simonal ou ainda de provar o outro lado dos acontecimentos dando-lhes uma nova versão, mas ainda uma versão entre tantas. Nos capítulos destinados à minibiografia de Wilson Simonal, como o próprio Alonso denomina os capítulos pares destinados a narrar a vida pessoal do cantor, ele demonstra uma preocupação em recuperar situações da vida do biografado.

Apesar dos contratempos, o amigo de banda Lourival Santos lembra que Simonal causava uma boa impressão nos clubes de Botafogo, frequentados pelas principais mocinhas do bairro que buscavam as novidades americanas: “Era um deus-nos-acuda no dia que Simonal cantava. Ele era o único que sabia cantar em inglês, e quando ele faltava tinha que colocar o Marcos Moran, mas não era a mesma coisa. Sei lá, faltava o balanço e um pouco daquela irreverência com que Simonal tratava as garotinhas. [Apesar das roupas emprestadas] ele ficava à vontade mesmo. Quem visse o jeito dele pensava que aquela camisa era feita sob medida e que atrás dela tinha outras vinte. Pura cascata, mas cascata feita com muito charme” – *Jornal do Brasil* (26/2/1970). (ALONSO, 2011, p.186)

Alexandre finaliza seu texto com indícios de que há formas diversas de se ler, entender e contar uma história, mas ao mesmo tempo deixa claro sua admiração e desejo de que o cantor seja absolvido verdadeiramente um dia.

As possibilidades de leitura são muitas, quase infinitas. Mas, com sorte – e com os discos de vinil nos sebos, os CDs e DVDs nas lojas, os arquivos no Youtube e nos programas de troca na internet -, talvez Simonal seja continuamente redescoberto como o maior cantor da história do Brasil. De certa forma, como o próprio cantor confessou à filha entre lágrimas, a ele só interessava se ainda lhe restasse a música. Quando sua música voltou a existir, apesar de toda a polêmica, de tantas dores e perdas, Wilson Simonal, finalmente, renasceu. (ALEXANDRE, 2009, p.335)

Pela leitura dos textos de Ricardo Alexandre e Gustavo Alonso, podemos perceber indícios de uma ilusão de conseguir justificar pela própria trajetória do biografado ocorrências de sua vida. É como se a vida fosse um caminho linear, investido de coerência e justificações. “E, claro, investiga nas cicatrizes da infância, na vida pessoal do adulto e na contextualização histórica de sua música os mistérios que levaram à ascensão e à queda de um artista” (ALEXANDRE, 2009, p. 11).

iii) *Utilização do jornalismo como comprovação ou contestação daquilo que afirmam no texto*

Alexandre se utiliza do jornalismo como forma de comprovação de passagens na vida de Wilson Simonal que relata no livro, como quando casos da infância e adolescência do cantor. “Orgulhosa, dona Maria dizia que seus filhos nunca haviam subido o morro. ‘Não teria nada de mais, mas foi melhor assim. Sempre brincaram com os filhos dos patrões.’ Dividindo o quintal dos ricos, diversas vezes Simonal e Zé Roberto colocaram sua capacidade de resignação à prova” (ALEXANDRE, 2009, p.22). A citação destacada nesta referência é da revista *Realidade* de dezembro de 1969.

Quando começa a falar em política, Alexandre mostra as referências ao jornalismo para contestar algumas fontes e ir ao encontro do que ele entende de Simonal.

Embora o próprio cantor jamais tenha usado esse argumento, os fãs mais reducionistas gostam de repetir que Simonal era uma pessoa apolítica, alienada e ignorante nos rumos da direita e esquerda brasileiras. Pode funcionar para justificar – ou explicar – boa parte de seus tropeços futuros, mas não é verdade. Simonal era, definitivamente, simpático ao golpe de 1964. Ele próprio admitiu: “Não havia outra saída além do golpe militar]. Não tínhamos nenhuma liderança política. Nada mais correto do que os militares assumirem o poder em um momento de caos”. (ALEXANDRE, 2009, p.176)

O trecho destacado acima é da *Folha de S. Paulo*, 22 de agosto de 1982, e foi utilizado para defender que o cantor não era alienado, no entanto, o autor afirmou em seguida que isso era comum e que “na época, declarar-se a favor do golpe era colocar-se contra a criação de um ‘Cubão’, uma ditadura comunista no Brasil – e não, ao menos declarada ou necessariamente, uma opção antidemocrática” (ALEXANDRE, 2009, p.176). Nesta citação, Alexandre contextualizou a notícia, relativizando-a. Vale ressaltar que a notícia é um discurso do presente e no presente. Não há um distanciamento temporal dos acontecimentos e das narrações sobre os fatos.

Mas Alexandre também utiliza as matérias jornalísticas para comprovar que o cantor não tinha uma posição política definida.

Simonal não era de direita ou de esquerda. Mais preciso seria dizer que o cantor era um desencantado político e um artista livre de ideologias: “Antigamente, eu andava empolgado com a esquerda festiva – não me envergonho de dizer que já estive meio nessa, sabe como é, a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada [...] Passeata é um negócio da maior boboquice. Não resolve nada. Depois que o cara casa, tem família, vai vendo que não tem dessas coisas. Quando é jovem, acha que passeata, baderna, anarquia resolvem [...] Estudante tem que estudar” (ALEXANDRE, 2009, p.177).

A citação “Antigamente, eu andava empolgado ... achando que muita coisa estava errada” foi retirada do jornal *O Pasquim* e “Passeata é um negócio da maior boboquice... Estudante tem que estudar” é uma citação da revista *Realidade*, ambas de 1969, sendo a primeira de julho e a segunda de dezembro.

Ricardo Alexandre faz as referências às fontes utilizadas apenas em notas de fim. Apenas algumas são sinalizadas no texto. Podemos inferir que, assim como o jornalista tenta apagar de seus texto traços da narrativa a fim de que o leitor possa entender como o fato em si, o biógrafo-jornalista também o faz.

Alonso (2011), como podemos perceber pelo levantamento de referências a jornais e revistas antes apresentado, utiliza-se com frequência desse tipo de fonte. São mais de 300 citações de notícias, reportagens e entrevistas que são demarcadas no próprio texto como notas de rodapé. O autor faz uso do jornalismo como referência ao longo de toda a narrativa e em diferentes momentos da vida do cantor, como a sua infância, o seu sucesso e o seu ostracismo.

Alonso utiliza as referências jornalísticas como comprovação de situações ocorridas ou mesmo de falas do cantor

Como gostava das três canções, Simonal se dizia incapaz de escolher apenas uma das três. Ironizando, chegou a propor a escolha através “dos palitinhos”. Mais sensata, a organização decidiu que o presidente [o Simonal] não defenderia nenhuma das três. Ele concordou, pois assim silenciava os boatos que já corriam: “Havia muita gente achando que o Festival tinha sido feito pra mim. (...) Então, permitam-se o cabotismo, haveria uma certa desvantagem para os outros intérpretes, porque a minha figura interpretando uma música já levava o público para o meu lado. Isso não seria, em sã consciência, um negócio honesto, profissional, podendo facilitar ou prejudicar a vitória das música” – *Diário de Notícias* (25/9/1969) (ALONSO, 2011, p.58).

Mas ele também reconhece em seu livro alguns equívocos decorrentes, inclusive, dos meios de comunicação, como em relação ao ano de nascimento de Wilson Simonal, que nasceu em 23 de fevereiro de 1938.

Há um erro muito comum acerca do ano do nascimento de Simonal, especialmente na internet e, em consequência, em grande parte da imprensa. Várias vezes vi o ano de 1939 como o de nascimento, o que está errado. Para comprová-lo, entrei em contato com os filhos do cantor, assim como constatei em entrevistas do cantor a data precisa. Contudo, não consegui entender o motivo de tal erro”. (ALONSO, 2011, p.77)

iv) *Buscar traços, nas biografias das posturas do biógrafo ingênuo e do biógrafo crítico, definidos por Bakhtin (2011)*

Ricardo Alexandre muitas vezes apaga de seu texto os caminhos das pesquisas sobre a trajetória de vida do “todo onipotente da pilantragem”. Por exemplo, as referências aos jornais e revistas que utiliza estão em notas de fim. Esse apagamento pode ser entendido como uma intenção do autor em apresentar o relato como a história, o fato em si, e não como uma versão do acontecido. De acordo com este aspecto, Alexandre (2009) se aproximaria do autor ingênuo, denominado por Bakhtin (2011).

A partir da citação acima sobre os equívocos em relação à data de nascimento do cantor, podemos ressaltar a maneira como o autor registra seus caminhos de pesquisa, o que não se pode ver no livro de Ricardo Alexandre e nem nas matérias e reportagens jornalísticas. Parece que Alonso quer que o leitor conheça os desafios e obstáculos pelos quais passou ao longo da pesquisa. Segundo Dosse (2009), isso faz parte das características de uma narrativa biográfica, que o leitor deve deixar claro seus objetivos e seus passos. Para Malcolm (1995), caso o biógrafo não deixe claro esse caminho de pesquisa, a relação entre autor e leitor pode ser comprometida. A sombra da dúvida não pode pairar sobre a história.

Uma característica comum entre os dois autores é a ausência de uma sobreposição dos valores de acabamento da narrativa em relação aos valores da vida do biografado. Ambos, mesmo com aspectos distintos, não poderiam ser considerados como autores críticos por não romperem “o grau de parentesco” com a personagem. Eles apresentam a vida do cantor como se estivessem narrando uma história que acompanharam e se preocupando com os valores que nortearam a vida de Simonal. Assim, podemos enquadrá-los na definição de autor ingênuo de Bakhtin.

5.2 Análise Pragmática da Narrativa Jornalística

Ao propor a análise pragmática da narrativa jornalística, Motta (2008) considera que “a narrativa traduz o conhecimento objetivo e subjetivo do mundo (o conhecimento sobre a natureza física, as relações humanas, as identidades, as crenças, valores, etc.) em relatos” (MOTTA, 2008, p.143). Segundo Motta,

a narratologia é um ramo das ciências humanas que estuda os sistemas narrativos no seio das sociedades. Dedicar-se ao estudo das relações humanas que produzem sentidos através de expressões narrativas, sejam elas factuais (jornalismo, história, biografias) ou ficcionais (contos, filmes, telenovelas, videoclipes, histórias em quadrinho). Procura entender como os sujeitos sociais constroem os seus significados através da apreensão, compreensão e expressão narrativa da realidade. (MOTTA, 2008, p.144)

Considerando que os discursos narrativos midiáticos não são aleatórios por serem produzidos com determinadas intenções e para cumprirem certas ações e efeitos, conscientes ou não, “o narrador investe na organização narrativa do seu discurso e solicita uma determinada interpretação por parte do seu destinatário” (MOTTA, 2008, p.145). Dessa forma, não podemos considerar que narrativas midiáticas sejam apenas representações da realidade.

As narrativas e narrações são dispositivos discursivos que utilizamos socialmente de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são forma de exercício de poder e de hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação. O discurso narrativo literário, histórico, jornalístico, científico, jurídico, publicitário e outros participam dos jogos de linguagem, todos realizam ações e performances socioculturais, não são só relatos representativos (MOTTA, 2008, p. 145).

Nessa perspectiva, o autor afirma que não podemos considerar a narratologia apenas como desdobramento da teoria literária, sendo ela também uma possibilidade de “análise e um campo de estudo antropológico porque remete à cultura da sociedade e não apenas às suas

expressões ficcionais”. É portanto “analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos, as ideologias, a cultura política inteira de uma sociedade” (MOTTA, 2008, p. 145).

Para a análise pragmática da narrativa jornalística, Motta (2008) propõe que se considere um conjunto de notícias e reportagens que compõem, propositalmente ou não, uma mesma narrativa. Essa escolha é justificada por ele, porque é desta forma, num todo, que os leitor/telespectador/ouvinte considera as narrativas, ou seja, relaciona os fatos e as informações que possuiu sobre o mesmo acontecimento.

Quem narra tem algum propósito ao narrar, nenhuma narrativa é ingênua. A análise deve, portanto, compreender as estratégias e intenções textuais do narrador, por um lado, e o reconhecimento (ou não) das marcas do texto e as interpretações criativas do receptor, por outro lado. A ênfase está no ato de fala, na dinâmica de reciprocidade, na pragmática comunicativa, não na narrativa em si mesma. Pretende-se observar as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem, como ações estratégicas de constituição de significações em contexto, como uma relação entre sujeitos atores do ato de comunicação jornalística. A narrativa não é vista como uma composição discursiva autônoma, mas como um dispositivo de argumentação na relação entre sujeitos (MOTTA, 2008, p.146 e 147)

Motta (2008) propõe seis movimentos de análise, nessa perspectiva da analítica pragmática:

- i) recomposição da intriga ou do acontecimento jornalístico:* Para se fazer a análise das narrativas jornalísticas, é preciso conectar os assuntos. Isso significa que, muitas vezes, as notícias são fragmentos parciais de alguns assuntos, nem sempre são histórias completas. É preciso identificar a continuidade e o encadeamento cronológico dos assuntos.
- ii) identificação dos conflitos e da funcionalidade dos episódios:* As narrativas são movidas pelos conflitos e, particularmente, a jornalística lida com as rupturas, o imprevisível e a falha. O analista deve identificar os lados em conflito nas narrativas estudadas que podem ser de diversas naturezas. A identificação dos conflitos permite entender e definir a funcionalidade dos episódios da narrativa que está sendo analisada.
- iii) a construção de personagens jornalísticas (discursivas):* Os acontecimentos jornalísticos narrados pela mídia são protagonizados por atores. Dessa forma, é viável a identificação dos papéis atribuídos a cada ator no contexto dos acontecimentos jornalísticos a fim de que se possa identificar as personagens criadas pela e para a narrativa jornalística. Elas podem ser identificadas como protagonistas, antagonistas, heróis, anti-heróis, doadores, ajudantes, entre outros. Na análise da narrativa

jornalística, o que deve interessar ao analista é a versão e não a história em si. O que se deve então levar em consideração para a análise é a forma como o narrador imprime marcas no texto com “as quais pretende construir a personagem na mente dos leitores/ouvintes” (MOTTA, 2008, p.152). O que diferencia esta análise da análise de personagens de histórias ficcionais é que as representações tem relação muito próxima com a realidade, o que gera uma complexidade para a análise que será realizada.

iv) *Estratégias comunicativas*: O jornalista tenta omitir as marcas da narrativa em seu texto a fim de que a verdade pareça estar nos objetivos externos e esconder o trabalho do narrador. Isso para dar a sensação de objetividade ao texto jornalístico. O jornalista seria então um narrador discreto, que tenta apagar suas marcas como narrador e simular que aquela versão é o fato em si. A retórica jornalística trata de dissimular as estratégias narrativas. Colocando-se no lugar do leitor ou ouvinte, o analista deve identificar as estratégias linguísticas e extralinguísticas para identificar os efeitos almejados com a narração. A proposta de Motta (2008) para a análise pragmática da narrativa jornalística é identificar as estratégias de objetivação (construção de efeitos de real, como o uso do tempo presente na narrativa) e estratégias de subjetivação (construção de efeitos poéticos, recursos que promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas).

v) *A relação comunicativa e o “contrato cognitivo”*: Para a análise da narrativa jornalística deve-se considerar a relação narrador-leitor/ouvinte, ou seja, as relações entre as intencionalidades do narrador e as interpretações do leitor ou ouvinte. O enquadramento do texto jornalístico deve ser analisado como parte da estratégia comunicativa. O analista deve então “identificar os elementos do contexto que condicionam a intenção comunicativa do emissor e a sua realização no receptor” (MOTTA, 2008, p.163). Outro ponto importante para se considerar na análise da narrativa jornalística é o contrato que existe entre jornalistas e leitores/ouvintes que convencionaram “que o jornalismo é o lugar natural da verdade, o lugar do texto claro, isento, preciso, sem implicaturas nem pressuposições” (MOTTA, 2008, p.164).

vi) *metanarrativas - significados de fundo moral ou fábula da história*: Toda narrativa possui um fundo moral e ético. Mesmo na narrativa jornalística que é acordada como isenta e imparcial, os mitos da sociedade se fazem presentes como “o crime não compensa”, “a corrupção tem de ser punida”, “a propriedade precisa ser respeitada”, “o trabalho enobrece”, “a família é um valor supremo”, “a nação é soberana”, entre outros. “As fábulas contadas e recontadas pelas notícias diárias revelam os mitos mais

profundos que habitam metanarrativas culturais mais ou menos integrais do noticiário” (MOTTA, 2008, p. 166). Cabe ao analista identificar, interpretar e elucidar os significados simbólicos presentes nas narrativas jornalísticas.

5.2.1. Análise de textos de *O Pasquim* mencionados por Alexandre (2009) e Alonso (2011)

Foram escolhidas para a análise pragmática da narrativa jornalística, proposta por Motta (2008), as reportagens citadas por Alexandre (2009) e Alonso (2011) que foram publicadas no semanário *O Pasquim*. Ricardo Alexandre cita a entrevista com o cantor Wilson Simonal publicada pelo *O Pasquim* em julho de 1969, em seu quarto número. O título da entrevista é “Simonal. Não sou racista” e mais três páginas de respostas e perguntas, com quatro fotos do cantor. Alonso também utiliza essa entrevista como referência.

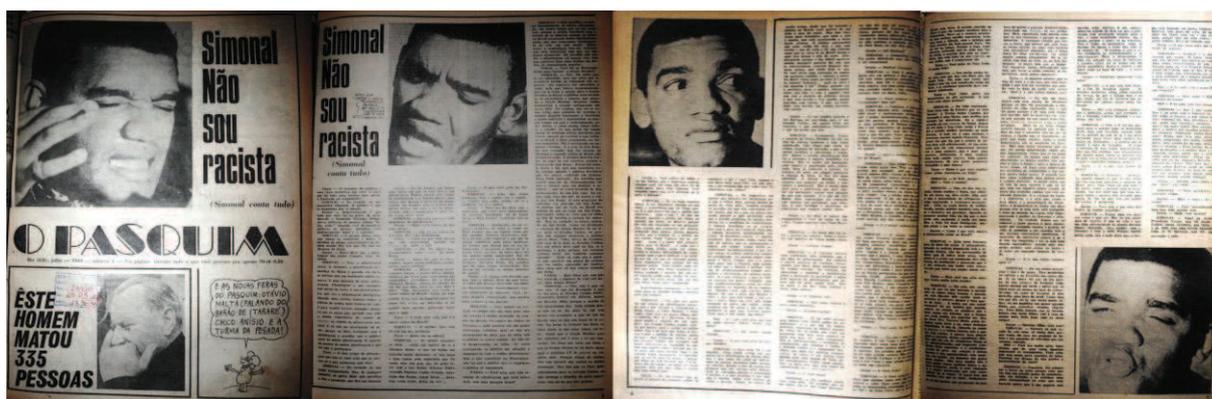


FIGURA II - Entrevista com Wilson Simonal em *O Pasquim*, nº 4, de julho de 1969

Outra referência a *O Pasquim* feita pelos dois autores é a charge do dedo-duro de Simonal¹⁹. Esses dois textos sobre Simonal serão analisados, como parte do *corpora* de elementos que, na sua essência e configuração mostram-se distintos, mas para o qual lançaremos um olhar que matricialmente tem uma única indagação: as imagens oferecidas ao leitorado acerca de Wilson Simonal. Como apresentado, o autor propõe seis movimentos para a análise da narrativa jornalística, mas que neste estudo não necessariamente vamos considerar a ordem desses movimentos ou a exigência de passar por todos.

Considerando *O Pasquim* escolhido para esta análise, desde a criação do jornal em 1969, não foram muitas as reportagens, notícias, entrevistas publicadas sobre Wilson Simonal, já que

¹⁹ Citação da charge publicada em *O Pasquim*, em 7/9/1971. Para ver charge, ir para página 92.

em 1971 tem início, na mídia em geral, um esvaziamento das referências à carreira do cantor até o silenciamento quase absoluto.

Dessa forma, Simonal é mencionado em um “anúncio criado e executado pela equipe do Pasquim”, publicado na edição nº 1, de 26 de junho de 1969, na página 16, intitulado de “5 dicas geniais”. São indicações que ocorrem na cidade e que o leitor não pode perder a chance de participar. A dica do show de Simonal é a terceira e aparece com o seguintes dizeres: “3 – Sucata – O Show: Simonal, aquele plá, aquele champignon, botando pra quebrar”.

Como já mencionado acima, em julho de 1969, no número 4 do jornal, Simonal é capa e a entrevista que ocupa três páginas da publicação com quatro fotos do cantor. O título é “Simonal. Não sou racista. (Simonal conta tudo)”. Essa matéria foi feita após o cantor reger 30 mil pessoas presentes em um show no Maracanãzinho que abria os trabalhos de Sérgio Mendes e sua banda, fazendo jus à sua fama de encantar o público.

As outras vezes em que Wilson Simonal é o centro das notícias e reportagens é em 7 de setembro de 1971, na charge já mencionada, e em charge no décimo quinto número do jornal, de 14 a 20 de setembro de 1971, na qual o Tamanduá, personagem que suga o cérebro das pessoas, o faz em Simonal, e como resultado, em vez de se tornar um cantor, seus dedos indicadores das mãos e dos pés ganham proporções exageradas e ficam duros, assim como sua língua.



FIGURA III - Charge *O Tamanduá* de *O Pasquim* (14 a 20 de setembro de 1971)

Em charge publicada no número 117 do jornal, de 28 de setembro a 4 de outubro de 1971, o “dedo-duro” de Simonal é usado em outro contexto e apontava motoristas desrespeitosos. No *Pasquim* de número 192, de 6 de março de 1973, a mão de Simonal cumpria também este propósito.



FIGURA IV - Charge no número 117, de *O Pasquim*, de 28 de setembro a 4 de outubro de 1971

Assim, no primeiro movimento proposto por Motta (2008), podemos entender como a recomposição do acontecimento que o cantor Wilson Simonal era tido como sucesso pelo jornal *O Pasquim*, mas após a acusação de sequestro e tortura de seu funcionário, o semanário optou por não mais se falar em Simonal. Nos segundo e terceiro movimentos, como a própria charge do dedo-duro mostra, Simonal foi morto e enterrado pelo jornal. Essa decisão foi cumprida pelo jornal ao não mais falar sobre Simonal com destaque como o fez em julho de 1969. Assim, este conflito teve a funcionalidade de demarcar Simonal como alcaçute da ditadura e, portanto, justificaria não mais mencionar o cantor no jornal. A construção da personagem do artista passa a ter uma perspectiva de vilania.

No quinto movimento, as intencionalidades do narrador ao definir Wilson Simonal como dedo-duro é clara e, como o jornal era visto como contrário ao governo militar, a afirmação de que “Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no país ali pelo final da década de 1960” demonstra a intenção de o jornal “apagar” qualquer pessoa que se

identificasse com o regime, como foi o caso do “enterro” de “Elis Regente” no cemitério dos mortos-vivos, de Henfil, quando passou a se aproximar do regime militar²⁰. O contrato entre jornal e leitor de ser um produto satírico e crítico permitia esse tipo de alusão feita pelo jornal, sem demonstrar quaisquer percursos de apuração, dando assim, como no quarto movimento, a ideia de realidade. E, por fim, no sexto movimento, a moral da história contada por *O Pasquim* é que “ser dedo-duro”, alinhar-se com militares que censuravam, torturavam e matavam era um ato sem perdão e que, como outros tantos apontados pelo jornal, a pessoa deveria ir para o cemitério dos mortos-vivos – uma referência do Pasquim que também ganhou muita repercussão. .

5.3 Intertextualidade: a memória do texto, a memória do autor e a memória do leitor

O conceito de intertextualidade – relações entre vários textos que se interconectam – apresenta desafios para aqueles que o utilizam em seus estudos, seja em função de seu característico modo de definição vaga, seja pela sua tendência a um positivismo excessivo (privar o texto literário de sua singularidade) (SAMOYAUULT, 2008). No entanto, para os estudos de mídia – e neste estudo consideramos as biografias como produto de uma indústria cultural – o conceito se torna “indispensável devido à recirculação de textos cada vez maior em escala global” (AGGER, 2010, p.420), recirculação potencializada pela internet.

O termo intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva em 1966 a partir dos estudos de Bakhtin, principalmente a partir das noções de diálogo e ambivalência, e atribui ao russo a descoberta da intertextualidade:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. (KRISTEVA *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 16)

Entretanto, o dialogismo em Bakhtin não significa passividade do autor e não o vê como um simples rearranjador dos pontos de vista dos outros. “Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova e particular entre sua verdade e a verdade de outrem. O

²⁰ Para informações sobre o ocorrido, ver página 96.

autor é profundamente ativo, mas sua ação tem um caráter dialógico particular” (BAKHTIN *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 19).

Gérard Genette limita a definição de intertextualidade como “a presença efetiva de um texto em um outro”, “uma relação de co-presença, entre dois ou vários textos” (SAMOYAUULT, 2008, p. 29 e 30). Para Genette, a intertextualidade pode se estabelecer em três práticas: da citação (mais explícita e literal, com aspas, com ou sem referência precisa), do plágio (forma menos explícita e menos canônica, um empréstimo não declarado) e da alusão (ainda menos explícita e ainda menos literal) (GENETTE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 31). Genette, definindo a intertextualidade, distingue-a de um texto que pode derivar de outro, a hipertextualidade, ou seja, B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B (GENETTE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 31). Exemplos da hipertextualidade seriam a paródia e o pastiche.

Samoyault (2008) propõe a intertextualidade como resultado do “trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escrita” (SAMOYAUULT, 2008, p. 68).

A ‘memória das obras’, para retomar a bela expressão de Judith Schlanger, seja um espaço instável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente. As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois (SAMOYAUULT, 2008, p. 68).

A autora afirma que a literatura carrega a sua própria memória, assim como carrega a memória do mundo e dos homens. “Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória” (SAMOYAUULT, 2008, p. 75). Além disso, “não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta” (SAMOYAUULT, 2008, p. 91). Nesse sentido, considerar a intertextualidade como memória não é restringe a explicações restritas:

Pensar a intertextualidade como memória permite reconhecer que os liames que se elaboram entre os textos não são atribuíveis a uma explicação ou a um inventário positivista: mas isso não impede que se fique sensível à complexidade das interações existentes entre os textos, do ponto de vista da produção tanto quanto da recepção. A memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor. (SAMOYAUULT, 2008, p. 143)

Podemos estender essa ideia às narrativas biográficas e jornalísticas como carregadoras das memórias. Pensando a intertextualidade como uma forma de expressar a memória coletiva ou individual, optou-se neste estudo por utilizar-se dessa técnica para analisar as biografias e textos jornalísticos escolhidos. Como seres narrativos e considerando que biografias são um entre tantos elementos da memória, a intertextualidade – a presença efetiva de um texto em outro – pode ser entendida como uma forma de (re)atualização ou de permanência de uma lembrança.

Nesse cenário, podemos entender as citações a jornais e revistas como um tipo de intertextualidade mais explícita e literal, mas também não podemos nos esquecer de que outros tipos de intertextualidade perpassam pela construção da narrativa biográfica. Exemplos disso são os depoimentos de pessoas que conviveram com o cantor que acabam por influenciar a memória do autor e a sua forma de rearranjar o texto, além, claro, da memória do próprio autor sobre a personagem.

O jornalismo é tido, como mencionado anteriormente, como o narrador do cotidiano, assim não possui o distanciamento temporal do fato. No entanto, a utilização de notícias, reportagens e entrevistas de jornais e revistas como referências em narrativas biográficas acaba por construir uma lembrança daquela época e assim contribui para as negociações desse processo memorialístico.

Neste estudo, consideramos relevante trazer para essa discussão a noção de intertextualidade por entendermos que o fazer biográfico, em geral, resulta de sofisticadas ações de natureza intertextual. O biógrafo, ao definir e selecionar suas fontes – das primárias às mais periféricas – estabelece uma ampla rede de conexões de textualidades que alimentará o biodiagrama que ele construirá. Como a própria memória – como já se disse, resultante de tensionamentos e negociações – as biografias cotejam versões, associam trechos descontinuados, buscam sentidos nos vazios e nos silêncios.

Além das entrevistas, documentos pessoais, documentos oficiais, os biógrafos Ricardo Alexandre e Gustavo Alonso se valeram de modo importante de informações veiculadas pela imprensa nas últimas décadas sobre Simonal. E não poderia ser diferente. O jornalismo, bem se sabe, concorre de modo efetivo para a construção da memória coletiva e da própria história oficial. Como não seria exagero dizer que a abordagem pelo *Pasquim* do episódio do “dedo-duro” certamente marcou, na memória e no imaginário nacionais, de modo efetivo, a figura do Wilson Simonal como um artista que recebia privilégios dos militares para alcaguetar os colegas subversivos. Mas mesmo que Simonal nunca tenha “entregue” ninguém, depois de ele próprio afirmar que mantinha boas relações com os militares e tinha muito a dizer sobre

assuntos de segurança nacional, essa parece ter se tornado uma questão menor. Simonal entrou para a história como o dedo-duro do meio artístico na época da ditadura.

Esta polêmica sobre Simonal, no entanto, arrastou-se pelos anos 1970 e, aos poucos, perdeu força. Na década de 1980, nem mais como dedo-duro Simonal era mencionado. Foi efetivamente esquecido. Até que nas décadas de 1990, passou a ser mencionado em algumas ocasiões, mas sem uma reflexão mais crítica ou aprofundada sobre sua situação. Nos anos 2000, o silêncio em relação ao cantor passa a ser quebrado. Alonso cita quatro autores que romperam esse silêncio na música popular brasileira: Nelson Motta, em *Noite Tropicais* (2000), Paulo César de Araújo, em *Eu não sou cachorro não* (2002), Zuza Home de Mello, em *A era dos festivais* (2003) e Rique Aquiles Reis, em *O gogó do Aquiles* (2003).

É interessante ressaltar a observação de Alonso sobre a publicação desses livros sobre música popular brasileira e a posição que jornais tinham em relação ao cantor.

Apesar da produção bibliográfica avançar em direção à “reabilitação” do cantor, nos jornais ainda havia, na virada do século, profissionais preocupados em mostrar a culpa de Simonal. Um exemplo é o texto de Mario Magalhães publicado no caderno Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo* em 26 de junho de 2000, exatamente um dia após a morte do cantor. Mario Magalhães, “Juiz apontou cantor como informante” e “Mulher vê inveja e racismo”, *Folha Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 26/6/2000. (ALONSO, 2011, p.391)

Não chega a surpreender, portanto, que mesmo entre as biografias mais recentes escritas sobre Simonal – a despeito de suas perspectivas e abordagens distintas – Alexandre e Alonso tenham tomado também como base as narrativas construídas por jornais, revistas e livros sobre a música popular brasileira.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como ponto de partida o questionamento sobre os limites e possibilidades de uma biografia. Por ser uma tentativa de impedir o esquecimento, a discussão entre tempo e narrativa foi essencial para delinear os caminhos percorridos para a construção de narrativas memorialísticas. A relação humana com o tempo se dá pela narrativa e a definição entre passado, presente e futuro se dá sempre no presente. Assim, a forma como vemos e entendemos o passado se confunde de certa forma com o presente. O passado está em constante (re)construção.

A narração de uma vida é um resgate da memória de acontecimentos que pertencem ao passado. Mas ao narrá-los não os trazemos de volta ao presente, mas, sim, trazemos ao presente uma versão do que aconteceu anteriormente. Essas versões estão sujeitas a transformações, remodelações, mudanças ao longo dos tempos já que se confundem, de certa forma, com o presente. A memória é constituída por processos de tensionamento entre passado, presente e futuro e de negociação das lembranças, de maneira consciente ou não. As lembranças que se têm de uma pessoa ou de uma época estão sujeitas a essas negociações.

A memória é perpassada pelo esquecimento. Assim, nas (re)construções da memória coletiva, existem silenciamentos e apagamentos que podem ser inconscientes ou não. Para se lembrar de uma pessoa, talvez, precisamos nos esquecer de uma parte da história, reconstruindo uma nova versão do passado. Com as análises das biografias sobre a vida de Wilson Simonal escolhidas para compor esta pesquisa, pudemos perceber o movimento da memória ao longo dos anos. Simonal, de um sucesso estrondoso, passou ao esquecimento e retornou em um processo de “absolvição”. Para que ele voltasse a ser citado e, conseqüentemente conhecido e lembrado, ele foi colocado como vítima de depressão, do alcoolismo, de boatos da época da ditadura. No entanto, não houve, muitas vezes, uma discussão mais fundamentada do que ocorreu no passado.

Outra questão que ganhou importância durante a pesquisa foi o papel do jornalismo como referência para a construção das narrativas biográficas. Os biógrafos utilizam, muitas vezes, do jornalismo como comprovação das ocorrências do passado, pelo menos nas biografias analisadas nesta pesquisa, para corroborar as ideias que defendem em seus livros. E muitas das vezes não problematizam o jornalismo como um narrador do presente. Não há o distanciamento temporal dos fatos históricos, é a história sendo construída no presente (NORA, 1976).

Um olhar mais crítico em relação às produções – sejam jornalísticas, artísticas – pode ser percebido na obra de Alonso (2011) que, no final de seu livro, faz uma breve análise de

livros, documentários, CDs sobre Wilson Simonal. Acreditamos que, as diferenças entre as duas biografias analisadas são resultado das motivações que levaram seus autores a escrevê-las. Alexandre queria explicar o porquê de Simonal ter sido esquecido. Já Alonso queria entender porque alguns músicos são excluídos de uma memória coletiva sobre música popular brasileira.

Outra perspectiva em relação ao jornalismo na construção das biografias foi a ideia de que este seria um campo privilegiado, por seu status e sua visibilidade, de contribuir para a construção e reconstrução da imagem de pessoas públicas. Ao narrar diariamente as ocorrências da vida dessas personagens, o jornalismo acaba por biografá-las. Esses relatos do jornalismo seriam metabiografemas, ou seja, relatos dos relatos, que contribuiriam na construção do puzzle biodiagramático.

Entretanto, acredita-se que definir um jornal ou um jornalista como o responsável pelo sucesso ou fracasso de uma pessoa seria exacerbar o “poder” do jornalismo. É inegável a função social de legitimação que o jornalismo possui, mesmo com o avanço de alternativas de fontes de informação, como as redes sociais. Mas a construção de uma memória coletiva vai além da ação de instituições. Ela é uma construção social que envolve instituições, indivíduos e uma sociedade. A memória é intertextual, composta pela memória dos autores, pela memória dos leitores e pela memória do texto. Podemos pensar a intertextualidade como um motor para a (re)construção de lembranças e imagens de uma pessoa, instituição ou de uma época.

Os caminhos percorridos pelo biógrafo, muitas vezes, podem o levar para uma relação de admiração pelo biografado e a relação com seus familiares pode resultar em demarcação de limites ao relatar as ocorrências da vida da personagem. Essas relações entre biógrafo-biografado e biógrafo-familiares podem se transformar em desafios para a construção da narrativa biográfica, que é esperada pelos leitores como verídica. Podemos perceber a validade da noção de ilusão biográfica (BOURDIEU, 1996) pela análise das biografias que apresenta a vida do biografado como um percurso coerente e linear, baseados em situações de causalidade e finalidade.

O objetivo deste trabalho foi despertar uma discussão sobre as possibilidades e os limites da biografia. Sabemos que não é uma discussão nova, mas está longe de ser uma questão resolvida. A construção das narrativas biográficas está além do trabalho do biógrafo ou da leitura dos trabalhos. Essa discussão envolve questionamento sobre a memória e o esquecimento, sobre a construção de imagens e lembranças, sobre as escolhas sociais. É um movimento processual de tensionamento e negociações. Dessa pesquisa, ficam muitas outras perguntas, mas que valem outros estudos.

REFERÊNCIAS

5 dicas geniais. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1969. p.16.

AGGER, Gunhild. A intertextualidade revisitada: diálogos e negociações nos estudos de mídia. In: RIBEIRO, Ana Paula Gourlart; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). **Mikhail Bakhtin: Linguagem, Cultura e Mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. P.389-424

AGOSTINHO Santo, Bispo de Hipona. **Confissões**. 23^a.ed. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 2011.

ALEXANDRE, Ricardo. Blog do Ricardo Alexandre: um espaço para artigos, capítulos, ações e reações a fim de organizar meus pensamentos. Disponível em: <<http://blogdorcardoalexandre.com/>>.

ALEXANDRE, Ricardo. Blog por Ricardo Alexandre. Disponível em: <<http://musica.br.msn.com/blog>>.

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem**: a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.

ALONSO, Gustavo. **Blog do livro "Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga" de Gustavo Alonso Ferreira**. Lançado em agosto de 2011. Disponível em: <<http://cadaumtemolivroquemerece.blogspot.com.br/>>.

ALONSO, Gustavo. Entrevista Exclusiva com Gustavo Alonso, biógrafo do cantor Simonal. 28 de julho de 2013. Disponível em: http://cadaumtemolivroquemerece.blogspot.com.br/2013_07_01_archive.html#2855264970724116315. Acesso em: 20 de agosto de 2013.

ALONSO, Gustavo. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Simonal e os limites de uma memória tropical. São Paulo: Editora Record, 2011.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 348 p. (Coleção debates; 64)

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. xxxiv, 476 p. (Biblioteca universal)

BAUER, Martin W. **Análise de conteúdo clássica: uma revisão**. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. Tradução de Paulinho A. Guareschi. p.189-243.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2003, 23^a edição.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p.181-191.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. 219 p.

BRUCK, Mozahir Salomão. O jornalista e a ingenuidade biográfica. **Lumina** (UFJF. Online), v. 5, p. 01-16, 2011.

BRUCK, Mozahir Salomão. O Jornalista e a Ingenuidade Biográfica. *In*: BRUCK, Mozahir Salomão; CARVALHO, Carlos Alberto de; **Jornalismo: cenários e encenações**. São Paulo: Intermeios, 2012. p.103-119.

BRUCK, Mozahir Salomão. O tempo não para: um elemento a mais no jogo sem fim da memória e da verdade, as biografias ocupam espaço em permanente mutação entre a ciência e a arte, a lenda e o registro, o conhecimento e a imaginação. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 16 de novembro de 2013. Caderno Pensar. Sábado. p.6.

CAREGNAT, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa**: análise de discurso versus análise de conteúdo. *Texto Contexto Enferm*, Florianópolis, v.15, n.4, dez 2006. p. 679 - 684 Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17>>. Acesso em: 27 de novembro de 2012.

CARVALHO, Carlos Alberto de. Reflexividade e Jornalismo: algumas aproximações. *In*: BRUCK, Mozahir Salomão; CARVALHO, Carlos Alberto de; **Jornalismo: cenários e encenações**. São Paulo: Intermeios, 2012. p. 43-58.

CHAIA, Miguel. Biografia: método de reescrita da vida. *In*: HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker Editores/Cespuc, 1996.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral** – memória, tempo, identidades. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 369.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. xxiv. Pág. 280 – 304

FRANÇA, Vera Regina Veiga. O acontecimento para além do acontecimento: uma ferramenta heurística. *In*: FRANÇA, Vera Regina Veiga.; OLIVEIRA, Luciana de. (orgs). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990. 189p.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.

LAGE, Leandro. Notas sobre narrativa e acontecimento jornalístico. In: Leal, Bruno Souza.; e Carvalho, Carlos Alberto de. (orgs.). **Narrativas e poéticas midiáticas**: estudos e perspectivas. São Paulo, Intermeios, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios)

LEAL, Bruno Souza. **Do testemunho à leitura**: reflexões sobre o narrador jornalístico, hoje. Biblioteca on-line de ciência da comunicação, Universidade de Beira Interior, 2003. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=leal-bruno-narrador-jornalismo.html>. Acesso em 18/06/2013.

MALCOLM, Janet. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 220 p.

MATEUS. In: BÍBLIA SAGRADA: tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 1999.

MOTTA, L. G. F.. **Narrativa jornalística e conhecimento imediato de mundo: construção cognitiva da história do presente**. Comunicação & Política, v. 24, p. 45-70, 2006

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Marcia (orgs). **Metodologia da pesquisa em jornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História, Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História**. São Paulo, n. 10, p. 1-78, dez., 1993. Disponível em <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 1 de novembro de 2012.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris, Gallimard, Vol. I. 1984. Tradução livre oferecida em Mímeo pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: **HISTÓRIA**: volume 1: novos problemas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. 193 p. (Coleção Ciências sociais). P.179 – 193

O Tamanduá. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 14 a 20 de setembro de 1971, p.5.

OLMI, Alba. **Memória e memórias**: dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. 162p.

PENA, Felipe. 2002. Celebidades e heróis no espetáculo da mídia. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. XXV, n. 1: 146-157. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/pena-felipe-vida-show.pdf. Acessado em 23 de outubro de 2013.

PENA, Felipe. **Biografias em fractais**: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis. Compós: 2003. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_918.pdf. Acessado em 27 de novembro de 2012, 21h58.

PENA, Felipe. **Teoria da Biografia Sem Fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia**: sintoma da cultura. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996. (Escrita & Ensaio)

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, 200-212. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1941>. Acesso em 2 de novembro de 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 3, p. 3 – 15, 1989. Disponível em http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em 2 de novembro de 2012.

RICOEUR, Paul. A memória e a promessa. In: RICOEUR, Paul. **Percurso do Reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006. 123 - 145p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007. 535 p. (Espaços da memória)

RICOEUR, Paul. **Entre tempo e narrativa: concordância/discordância**. *Kriterion* [online]. 2012, vol.53, n.125, pp. 299-310. ISSN 0100-512X. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2012000100015&script=sci_arttext#_ftn1. Acessado em 16 de maio de 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas (SP): Papyrus, 1994- 3v

Roberto Carlos diz ser favorável a biografias sem autorização: Cantor diz ao 'Fantástico' que defende, porém, 'conversa e ajustes'. Em 2007, ele conseguiu na Justiça recolhimento de livro sobre sua vida. **G1.com**, São Paulo, 27 de outubro de 2013. Música. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/roberto-carlos-diz-ser-favoravel-biografias-sem-autorizacao.html>. Acessado em 11 de novembro de 2013.

RODRIGUES, A. O acontecimento. In. Traquina, N. (org.). **Jornalismo**: questões, teorias e estórias. Lisboa, Veja, 1993.

RONDELLI, Elizabeth; HERSCHMAN, Micael. Os media e a construção do biográfico: a morte em cena. In SCHMIDT, Benito (Org.). **O biográfico – Perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. 160p.

SCHMIDT, Benito Bisso. (Org.). **O biográfico**: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000. 309p.

SCHMIDT, Benito Bisso. “Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 3-21, 1997.

Sig Transit. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 28 de setembro a 4 de outubro de 1971, p.5-6.

SIMÕES, P.G. Acontecimento, mídia e experiência: uma perspectiva para a análise das celebridades. *Teoria & Sociedade*, v. 20, n.2, 2012. (no prelo)

Simonal. Não sou racista (Simonal conta tudo). **O Pasquim**, Rio de Janeiro, julho de 1969. p.5-7

WOLF, Mauro. Teorias do jornalismo. Bracarena: Editorial Presença, 1999.

WOOLF, Virginia. A Arte da Biografia. Tradução de Norida de Castro. **Revista Dispositiva**, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 200-207, nov. 2012 /abr. 2013.