



A MEMÓRIA DE GÊNERO NAS CINEBIOGRAFIAS

Marcio Markendorf¹

Em 1986, Pierre Bourdieu publicou o antológico ensaio “A ilusão biográfica”², no qual desestabiliza noções estanques de representação, de verdade e de identidade das histórias de vida, fazendo reverberar na poética biográfica certo caráter provisório e niilista da pós-modernidade. A argumentação teórica do sociólogo, marcada pelo signo do pós-utópico e do antipositivismo, parece constituir herança espiritual da decadência do racionalismo iluminista, da quebra das fantasias acerca do progresso e da impossibilidade de implantação do romântico comunismo. A biografia, no contexto da cultura moderna, tomaria a ilusão como *forma* e *força* discursiva, constituindo uma maquinaria organizadora de quimeras, simulacros e memórias.

Composto por sequências lógicas, inteligíveis e cronológicas, o discurso biográfico, de acordo com Bourdieu, adere ao “postulado do sentido da existência” por meio do qual o relato se torna razoável, consistente, constante e estruturado com base em relações causais³. O emprego desses procedimentos permitiria a “construção artificial de sentido” para uma trajetória de vida, pois, em função de uma intenção discursiva particular, um biógrafo seleciona certos acontecimentos significativos e estabelece conexões coerentes entre eles⁴. A organização grafada dos significados de vida confere ao leitor a impressão de uma *potência de coerência* para um percurso vivido.

Entretanto, a vida de um sujeito é formada por um sem número de acontecimentos insignificantes e de outros, ao menos ficcionalmente, significativos (se partirmos do pressuposto de que a memória afetiva é um tipo especial de ficção). Por ser caótica e imprevisível, a multiplicidade de eventos é completamente oposta ao sentido uno e coerente assumido como verdadeiro pelos relatos de vida. Dentro do amontoado desordenado selecionam-se os objetos importantes, de destaque, fundacionais para a lembrança construída sobre si.

Fora dos esquemas da linguagem, é mais provável que a possibilidade de sermos coerentes e incoerentes seja mais uma fonte de prazer que de angústia, visto que a constância das ações e do caráter gera monotonia. No entanto, o que vale para a experiência visceral não vale para a

¹ Doutor em Teoria da Literatura. Professor substituto dos cursos de Letras – Língua e Literatura Vernáculas e de Cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. Professor-horista das Faculdades Borges de Mendonça. marciomarkendorf@uol.com.br

² BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183 -191.

³ BOURDIEU, op. cit., p. 184.

⁴ BOURDIEU, op. cit., p. 184-185.



discursiva. Um dos motivos para que a ilusão poética das coisas seja desejável é que, por meio das narrativas, ao perceber a vida de forma explicável, o leitor atravessa seguro pelo vazio dos acontecimentos e pela indeterminação do mundo. Tudo pode ser disposto em um começo, meio e fim inteligíveis. Aparentemente não poderia ser de outra forma, pois a ilusão biográfica recalca o sentimento da falta de sentido da vida e instala na consciência, como um agradável bálsamo, a impressão de que controlamos o próprio destino. Como legado do pensamento judaico-cristão para a cultura ocidental, a noção de livre-arbítrio prescreve que o sucesso ou o fracasso resulta de escolhas pessoais.

Nesse contexto de reprodução da vida, o ficcionista cria novas e particulares visões a partir de *sua* interpretação das opções de percurso que não lhe são próprias. Ainda que seja tributário da matéria bruta, da experiência de vida e da existência material de um sujeito, o texto resultante possui liberdade e independência em relação ao universo de referências tomado como pretexto.

As memórias biográficas, tanto as coletivas quanto as individuais, não deixam de montar uma arquitetura discursiva no terreno das imagens, dos símbolos e dos mitos, como atesta, por exemplo, o aspecto heróico e o drama dos ritos de passagem nos quais as personagens biografadas estão envoltas. Mesmo que um biógrafo ou um roteirista não deseje criar ilusões similares às da ficcionalidade, frequentemente repisa nas ilusões biográficas inerentes ao gênero – denunciadas por Pierre Bourdieu –, nas distorções provocadas pelo diacronismo entre acontecimento e recordação – sugeridas por Sigmund Freud –, e nas limitações linguísticas diante de acontecimentos catastróficos – investigadas por Márcio Seligmann-Silva.

Sujeita a variados feixes refrativos da verdade, a cinebiografia, por fim, apresenta-se como uma espécie de cine-retrato, de perfil literário, de ficção baseada em fatos reais. As cinebiografias, ao contrário das biografias e dos documentários, possuem um aspecto notadamente mais poético, característica assumida por conta do paralelo entre o drama biográfico e a ficção dramática e entre o traço documental e a investigação jornalística. Assim, seguindo por um caminho de indistinção opaca entre o real e a ficção, as representações resultantes dos intérpretes das memórias do Outro se tornam matéria simultânea de informação e de entretenimento. Apesar da apropriação, ou ainda, da transformação do gênero biográfico e documental em roteiro de diversão e distração da cultura de massas não constituir um fato novo, um especial desafio teórico emerge dos recentes debates sobre a representação: o da construção de memórias de gênero.

Sob tal ótica podemos notar que as cinebiografias de artistas apresentam uma carga romântica e dramática mais intensa do que as que procedem de sujeitos oriundos dos campos de



atuação ditos científicos. A indústria cinematográfica reconhece o laço estabelecido pelo lugar-comum entre o artista e o sofrimento, tomando o campo da expressão artística como matéria de ficção vendável. Na consciência moderna, na opinião de Susan Sontag, o artista é o símbolo do “sofredor exemplar” não tanto para a disposição sensível para as dores em si, mas pela capacidade de empregar o sofrimento na economia da arte⁵. Por isso essas ficções biográficas procuram dar conta não apenas da tensão exterior/interior do artista, mas também incluem fórmulas/fôrmas acerca do comportamento de gênero.

Afinal, não é de modo ingênuo que a desestruturação da carreira dos homens, por exemplo, esteja focada em proposições hostis e violentas da personalidade e/ou em componentes externos ao sujeito (álcool, drogas, jogo, acidente). O fim prematuro da carreira das mulheres, de outra sorte, parece ser definido por pressupostos de desagregação interna (depressão, trauma, ciúme, amor, loucura, suicídio). Assim, homens e mulheres são alocados em lados opostos de um discurso binário por conta das amarras de gênero e da força sedutora das matérias sensacionalistas, fatores responsáveis por distinguir nas representações um modo gendrado de sentir, pensar e agir.

A ficção cinematográfica, ao transformar personalidades públicas em personagens de uma narrativa, tendenciosamente reafirma fórmulas romanescas nas quais o amor se sobressai como fermentação mítica⁶ em meio ao recorte dos choques e às perturbações de uma história de vida. O drama amoroso como componente nuclear foi exaustivamente explorado durante a época de ouro do cinema de Hollywood, tempo no qual os heróis glorificavam o mito do amor depurando-o da “escória da vida quotidiana”⁷, de modo a atrair a participação afetiva do espectador. Mesmo depois da necrose do “mito da felicidade” do Olimpo norte-americano, na opinião de Edgar Morin a cultura de massas não abandonou o tema do amor, apenas alterou seu foco. O interesse público, pois, recaiu sobre o fracasso do *happy end* e o “problema da felicidade” das grandes celebridades, condição decorrente da disforia, da solidão, do tormento, da neurose e do individualismo da civilização moderna⁸.

A consequência direta desse modelo de construção causal permitiu que o sentido de vida incorporasse em sua matriz uma qualidade romanesca, centrada na mitologia singular do amor. A opção ainda perdura mesmo que a temática do amor, desde a década de 1960, apresente o *pathos*

⁵ SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Copovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987. p. 56.

⁶ MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 27.

⁷ MORIN, op. cit., p. 27.

⁸ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Necrose*. vol 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 110.



amoroso como fracasso ou como erro⁹, opondo-se francamente à essência do conto de fadas. Em semelhante gramática narrativa, a vida de escritores e artistas, marcadas pela dor e pelo fazer, corresponderia a uma forma mais dramática de ficção porque o amor, por sua própria natureza estética, possui um campo de domínio considerável na expressão artística.

Com a reformulação do encontro do herói com o absoluto, representado anteriormente no cinema pela morte/imolação do protagonista, a unidade não é mais alegorizada pela união existencial nascimento/morte e, sim, pela união amorosa, a *unidade corporal* de dois amantes. Por isso, ao entrar em contato com trágicas histórias baseadas em fatos reais, o público passa a ter a percepção pessimista de que a unidade possui uma qualidade folclórica e a vida, por sua vez, constitui uma forma caótica de drama. O fracasso amoroso, sobretudo nas cinebiografias de artistas, é explorado duplamente: sob o ponto de vista biográfico-psicológico do emprego da dor na economia da arte; sob a ótica da reificação, isto é, da introdução da vida dolorosa de um artista na *economia das mercadorias*.

Para dar “substância monetária” à *economia do trágico*, as cinebiografias, não raras vezes, fazem uso de um roteiro descritivo do processo de formação do artista até o seu declínio. Dentre os elementos mais comuns de tal prescrição podemos citar: a fábula da infância pobre e das muitas privações sofridas antes da consagração mundial; a noção do talento como característica inata; a aura feliz de superação das barreiras com o esforço profissional e o reconhecimento advindo dele; a ênfase no evento transformador do destino social; a personalidade dividida entre comportamentos distintos no espaço privado e no espaço público; a lenda da ascensão meteórica; a frequente nostalgia da infância e de um modo de vida comum, anônimo; a narrativa romântica do encontro com o amor; o caminho da fragilidade do corpo, da paixão e da fama; as circunstâncias sombrias da derrocada; o mito do artista morto em plena atividade, no auge da carreira.

Outras micro-narrativas poderiam ser acrescentadas a esse conjunto, mas a amostragem já ilustra o quanto interessam ao público os efeitos dos feitos. Segundo as marcas culturais de gêneros impressas nas narrativas, a jornada do herói assume o signo da *provocação* social; a da mulher, da *provação* sentimental. Empreendimento de obra e prova de amor.

⁹ SONTAG, op. cit., p. 60



Para exemplificar tal separação de papéis entre homem e mulher e a noção moderna de imaginário romântico malogrado podemos nos remeter à cinebiografia de Bruno Nuytten, *Camille Claudel*¹⁰, de 1988, baseada no livro de Reine-Marie Paris.

O filme conta a história de uma jovem e talentosa mulher que, ao entregar-se a uma “paixão por benefícios incertos”, problematiza os códigos parisienses de conduta social do século XIX. Apoiada pelo pai, de mentalidade mais liberal, torna-se aprendiz do ateliê de Auguste Rodin, um dos mais famosos escultores de então. Representando a fábula do mestre superado pelo discípulo, a atriz Isabelle Adjani dá vida a uma Camille Claudel que, a despeito da sofisticação técnica e da independência de um sujeito que legitimasse seu talento, torna o projeto amoroso mais importante que o estético. Se a escultora exercia um papel ativo na criação, no amor ela viverá a dolorosa passividade da amante. Por não aceitar a indecisão de Rodin em escolher entre ela e a amásia, Claudel dá fim ao relacionamento, fato detonador da ruína pessoal da artista.

No filme, em uma discussão bastante simbólica, a escultora nega-se a ser reconhecida como “senhorita Claudel, aluna de Rodin”, aquela que “recolhe as migalhas do Mestre para fazer sua obra”, pois ela já acreditava haver conquistado o direito de seguir o próprio caminho estético. Rodin, por despeito ou inveja, agride verbalmente Camille ao alardear que ela é uma escultora de quinta categoria, sem criatividade, e que toda produção que julga possuir emana diretamente da genialidade dele, o homem. Talvez por esse embate social, mais fatigante que qualquer luta corporal, Claudel tenha comentado com seu *marchand* que deveria estar comprando vestidos e chapéus como uma mulher deveria fazer, em vez de desperdiçar tempo e dinheiro em um campo que, por regulamentação social, não lhe pertencia.

Oprimida pela hierarquia do poder masculino, pelo peso dos valores morais da sociedade e pela “tirania das emoções”, a mulher da trama submerge a capacidade produtiva frente aos escândalos decorrentes do isolamento, da depressão e do alcoolismo. Ademais, além de retratar um tipo de sentimento persecutório, pois Claudel fantasiava depender da sombra de Rodin para existir profissionalmente, o filme simplifica a catástrofe pessoal da artista nos seguintes termos:

Em 1885, na cidade de Paris, a jovem escultora Camille Claudel (Isabele Adjani), irmã do escritor Paul Claudel (Laurent Grévill), entusiasma e impressiona o famoso escultor Auguste Rodin (Gérard Depardieu) porém, ao tornar-se aprendiz e, depois assistente de Rodin, entra em conflito com sua família. Para piorar ainda mais sua situação, ela se torna amante do mestre e, embora tenha amigos do porte do compositor Claude Debussy, cai em desgraça junto à sociedade parisiense. Após quinze anos de seu tortuoso relacionamento,

¹⁰ CAMILLE Claudel. Dirigido por Bruno Nuytten. Produção de Isabelle Adjani, Bernard Artigues e Christian Fechner. Escrito por Bruno Nuytten e Marilyn Goldin. Paris, 1988. Zona Franca de Manaus: Spectra Nova Produções, [s.d.]. DVD (166 min.), color.



Camille rompe seu romance e mergulha cada vez mais na solidão e na loucura e, por iniciativa de seu irmão mais novo, é internada em um manicômio.¹¹

Em uma leitura mais atenta da sinopse podemos encontrar certos conteúdos de gênero dissimulados na linguagem. Camille Claudel, mesmo que tenha a vida biografada por estudiosos, é descrita como “a jovem escultora [...] irmão do escritor Paul Claudel” ao passo que Auguste Rodin recebe a alcunha de “famoso escultor”. E mais: parte-se do pressuposto de que ter amizades com sujeitos “do porte do compositor Claude Debussy” poderia ter garantido a ela alguma espécie de segurança e equilíbrio. No entanto, por ser uma mulher com os atributos de apaixonada, solitária e louca, perde-se no turbilhão interior e é internada por 30 anos em um hospital psiquiátrico, lugar onde faleceu.

No filme de Nuytten, antes de encaminhar a irmã para o exílio manicomial, Paul Claudel formula a hipótese da catástrofe: “Ela nunca conseguiu nada. Eu cheguei a ser alguém. Ela não. Todos os dons que a natureza lhe deu só lhe trouxeram infelicidade. É uma catástrofe total. Minha irmã se consumiu”. A película sugere que o talento artístico é uma *parte maldita* incompatível com a experiência feminina, ou por ser um conteúdo indomesticado pelo continente mulher ou por ser um campo de poder usurpado do domínio simbólico do masculino (e, por isso mesmo, catastrófico).

Possivelmente, em vista de tais aspectos, pode-se afirmar que há, de modo implícito, uma fábula moralizante a respeito do destino das mulheres nos *frames* das cinebiografias. Em outra cena, o pai de Camille Claudel, arrependido do apoio incondicional dado a filha, profere no último encontro dos dois – “[Paul Claudel] será bem sucedido. É um grande poeta. Eu o negligenciei por muito tempo” – ao que a filha replica – “Eu sei, papai, sempre ocupei muito espaço”. O diálogo mostra a compreensão do pai de que o verdadeiro patrimônio da família está no sujeito masculino – o filho – e que, a concessão de ocupação desse território à filha foi um fracasso e uma negligência. Talvez queira dizer com isso que o matrimônio deveria ter sido, desde o princípio, o único percurso a ser seguido por uma filha.

Analisando outros aspectos das amarras de gênero no mesmo filme, podemos selecionar a fala de Rodin, enunciada bem antes da cena já referida da discussão com Claudel, na qual o personagem diz: “Senhorita Claudel já é uma mestre. Ela tem o talento de um *homem talentoso*. É uma *feiticeira*” [grifos nossos]. O discurso é bastante revelador a respeito da própria história da cultura ocidental. A capacidade de produção feminina, nos momentos que pôde rivalizar com a

¹¹ CAMILLE Claudel. Dirigido por Bruno Nuytten. Produção de Isabelle Adjani, Bernard Artigues e Christian Fechner. Escrito por Bruno Nuytten e Marilyn Goldin. Paris, 1988. Zona Franca de Manaus: Spectra Nova Produções, [s.d.]. DVD (166 min.), color. [sinopse]



masculina, como retratada no filme, foi associada a uma perspectiva quase medieval de vínculo da mulher ao Mal, ao destrutivo, ao que é imposto por encantamento. Além disso, no momento em que recusa o amor da aprendiz, Rodin diz não querer sofrer o jugo opressor do sentimento, da emoção, visto como um regulamento tirânico, prepotente, cruel e feminino.

Sob certo aspecto, as cinebiografias apresentam *uma* realidade feminina que, por um bom tempo, os mitos e a literatura representaram por meio do arquétipo da mulher fatal. Sobretudo no auge da instituição política da Inquisição, o corpo feminino esteve associado ao princípio do Mal. Tal pressuposto seria responsável pela performance da ruína e da perdição da qual os homens eram vítimas. Quase invariavelmente esses resultados finais eram provenientes da energia funesta do amor rejeitado ou da sedução diabólica da *mulher-vampiro*.

Por força de uma virada cultural, talvez por uma necessidade de controle social, físico e psicológico, os homens deixaram de assumir o papel de sujeitos propensos ao dano de uma beleza perversa e dos sortilégios dele derivados para atribuir o papel vitimário às mulheres. Retirado de uma condição de poder, ainda que negativa, o corpo feminino sofre a escritura de uma fragilidade inata, por meio da qual os monótonos discursos tradicionais atribuem ao feminino a ferocidade das paixões e o império do coração. Histórias como a dos casais Amedeo Modigliani e Jeanne Hébuterne e de Jackson Pollock e Lee Krasner, por exemplo, ilustram a hipótese do senso comum na qual se prescreve que ‘atrás de todo grande homem existe uma grande mulher’. De outra sorte, as trajetórias de vida de mulheres revelam certa impossibilidade da lógica inversa da premissa, pois os homens antes de sustentar ou apoiar as mulheres em suas carreiras, são os responsáveis diretos pela destruição delas. Estamos em tempo de vigência do estatuto do *homem-vampiro*.

Poderíamos chamar essas marcas de “tatuagem cultural” dos gêneros, pois são símbolos inscritos no corpo de uma forma que é imaterial, abstrata e construída coletivamente. A mediação simbólica do discurso biográfico procura reproduzir a expectativa do imaginário público acerca dos papéis naturais dos sexos e dos gêneros. Dessa maneira, os estereótipos acerca da natureza de homens e de mulheres cumprem a função de elementos de *redundância confortável*. Fórmulas/Fôrmas adequadas ao espectador conformado com os regulamentos culturais e pouco disposto a questioná-los.

Se o recurso do estereótipo não for empregado, a construção ficcional pode quebrar a ilusão da representação aos desviar-se daquilo que é social, biológica e historicamente esperado de homens e mulheres. A quebra da mimese da realidade provocaria, assim, um descrédito pela idoneidade da narrativa. Mesmo porque a oposição binária dessas inscrições culturais, regulada por



estratégias romanescas, cumpre uma função mítica muito semelhante a do reducionismo maniqueísta: não há mulher sem o amor, não há homem sem a obra.

Em cinebiografias como as de Jackson Pollock, Ian Curtis, Amedeo Modigliani ou Vincent Van Gogh, os sujeitos são apresentados ao público pelo signo da abundância (prazer, gozo, consumo, excessos) e da razão, resultantes de suas tatuagens corporais de gênero masculino. As histórias de Camille Claudel, de Sylvia Plath, de Frida Kahlo, de Edith Piaf, por outro lado, são submetidas a uma explicação romântica por encenarem o papel de heroínas que esgotaram a lucidez, a força criativa e a própria vida sob o signo da carência e da paixão. O mesmo ocorre com as cinebiografias de homossexuais, nas quais há um julgamento feminilizado do comportamento corporal e afetivo quando o foco da narrativa recai sobre o amor de Federico Garcia Lorca por Salvador Dalí, de Michelangelo Caravaggio por Ranuccio, de Paul Verlaine por Arthur Rimbaud. As memórias biográficas são, em última análise, resultado das seleções culturais de gênero e de sua materialização na ficção.

No filme de Christine Jeffs, *Sylvia*¹², de 2003, sobre a vida da poeta Sylvia Plath, há uma cena bastante representativa de tal seleção/invenção cultural da memória. No trecho em questão a poeta aguardava o marido Ted Hughes com alguns bolos, a casa arrumada e limpa. Assim que ele chega, Sylvia, como uma boneca autômata, começa a dizer-lhe em tom de culpa: “Estou um pouco desarrumada porque estava cozinhando. Preparei um bolo de creme, mas ficou estranho no centro. Decidi jogar fora e começar tudo de novo. O segundo ficou melhor do que o primeiro. Então...”. Ted a interrompe dizendo: ‘Pensei que você fosse escrever’. Ela responde: ‘Alguns maridos ficariam felizes por suas esposas ficarem em casa e prepararem alguns bolos’. O diálogo parece uma fina ironia quanto ao destino social dos sexos biológicos, mas trata de um conflito a respeito do papel que a mulher deve cumprir: ser dona de casa e artista, ser dona de casa ou artista?

No filme dirigido e estrelado por Ed Harris, *Pollock*¹³, a crítica de arte e artista plástica Lee Krasner descobre o trabalho do futuro marido e luta para divulgá-lo pelos Estados Unidos. Ao final da película, inspirada no livro de Steven Naifeh e Gregory White Smith, as legendas dizem: “Lee Krasner viveu ainda 28 anos, cuidando dos bens, produzindo suas melhores e mais ousadas obras. Muitas pintadas no estúdio de Jackson”. Esse último dado dá margem para uma interpretação a respeito da criatividade: acaso não estivesse no estúdio de Pollock, as obras não teriam sido

¹² SYLVIA. Dirigido por Christine Jeffs. Roteiro de John Brownlow. Reino Unido, 2003. Zona Franca de Manaus: Imagem Filmes, 2004. DVD (110 min.), color.

¹³ POLLOCK. Dirigido por Ed Harris. Roteiro de Barbara Turner e Susan Emshwiller. Estados Unidos, 2000. Zona Franca de Manaus: Sony Picture Classics, 2000. DVD (117 min.), color.



ousadas? Seria a presença fantasmática do marido no espaço mitológico do seu estúdio de criação o que permitiu Krasner tornar-se uma artista melhor? Além disso, ao longo do filme, a mulher diz “Eu acredito em Jackson Pollock”, mas em nenhum momento pôde dizer que acredita em si mesma.

Cinebiografias construídas nesses termos, como dito anteriormente, reafirmam o jargão ‘por trás de todo grande homem há uma grande mulher’. O enunciado seria mais enobecedor para o sexo feminino acaso não estive envolto pelas tarefas de cuidar da casa, educar os filhos, suportar os problemas do marido e dar a ele amor e compreensão incondicionais. Já o enunciado oposto nunca seria possível, ‘por trás de toda grande mulher há um grande homem’, não só pelos papéis socialmente atribuídos aos gêneros, mas também porque historicamente a mulher sempre dependeu apenas de si mesma para *ser o ser*. Sobretudo para assumir qualquer forma de poder dentro da fragilidade que lhe é comumente atribuída.

Portanto, ainda que o momento pós-moderno seja marcado pelo que se poderia denominar de decadência das ilusões, fantasias como as de gênero ainda persistem. Perguntas também. Os apontamentos de Bourdieu podem até ter desestabilizado a noção de que o sujeito é uno e coerente, mas não romperam a fixidez das tatuagens de gênero. De sua parte, a narrativa cinebiográfica não dá mostras de que possa educar nosso olhar para o protótipo, contrário imediato do estereótipo. Cabe aos teóricos de diferentes áreas questionar a responsabilidade ética das representações da memória no campo estético, sobretudo no cinema, a *tela total* dos valores do século XX. É imperioso refletir porque o gênero/mulher é um destino convenientemente acomodado à direita ou à esquerda do gênero/homem, e nunca no mesmo lugar. Deve existir algures um dispositivo secreto para ludibriar as armadilhas culturais desse “livre-arbítrio”, pois, mesmo frente à descontinuidade, ao dilaceramento, ao caos – elementos que constituem nosso dote, como afirmaria Hayden White –, as narrativas biográficas ainda nos levam a perguntas fundamentais: afinal, de que serve nosso legado? E qual memória de nós gostaríamos que fosse contínua e coerente no coração de todos?

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183-191.

CAMILLE Claudel. Dirigido por Bruno Nuytten. Produção de Isabelle Adjani, Bernard Artigues e Christian Fechner. Escrito por Bruno Nuytten e Marilyn Goldin. Paris, 1988. Zona Franca de Manaus: Spectra Nova Produções, [s.d.]. DVD (166 min.), color.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.



_____. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. vol. 1. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Cultura de massas no século XX: Necrose*. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

POLLOCK. Dirigido por Ed Harris. Roteiro de Barbara Turner e Susan Emshwiller. Estados Unidos, 2000. Zona Franca de Manaus: Sony Picture Classics, 2000. DVD (117 min.), color.

SYLVIA. Dirigido por Christine Jeffs. Roteiro de John Brownlow. Reino Unido, 2003. Zona Franca de Manaus: Imagem Filmes, 2004. DVD (110 min.), color.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Copovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987. p. 53 – 63.