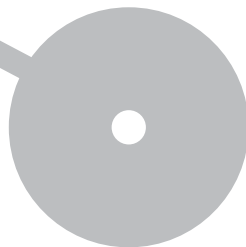




A construção do personagem biográfico no cinema documental

Alberto Davide Bastos Seixas

01/2019



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Alberto Davide Bastos Seixas

**A construção do personagem biográfico no cinema documental: o caso
da biografia fílmica de Luís Neves Real**

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Coorientação: Prof.^o Doutor José Alberto Pinheiro

Vila do Conde, janeiro de 2019

Alberto Davide Bastos Seixas

**A construção do personagem biográfico no cinema documental: o caso
da biografia fílmica de Luís Neves Real**

Trabalho de Projeto
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof.^a Doutora Olívia da Silva

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof.^o Doutor Jorge Campos

Orientação

Prof.^a Doutora Maria Adriana da Costa Baptista

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, janeiro de 2019

Dedico este trabalho:
À Rafinha, por ter possibilitado tudo isto.
Aos meus pais, pelo suporte.
E a todos à volta de quem eu giro.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só se tornou possível devido ao esforço e ajuda de várias pessoas e instituições. A todos eles, quero agradecer.

Ao corpo docente do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design do Instituto Politécnico do Porto pelo acompanhamento prestado, em especial à Professora Adriana Baptista, dedicada orientadora deste projeto, mesmo nos momentos mais sensíveis.

À Rafaela Teixeira, ao Duarte Ferreira e ao Rolando Babo pela preciosa ajuda e contribuição com as suas experiências para o crescimento do projeto (e para o meu).

Aos colegas com que me fui cruzando nestes dois anos letivos. Aos que saíram mais cedo, por mostrarem que há mais do que uma forma de se fazer um caminho; aos que permaneceram até ao final, por mostrarem que a resiliência é um instrumento importante para o cinema e para a vida.

À Universidade do Porto, onde me formei e onde desenvolvo atividade profissional, por apoiar a formação contínua dos seus.

À Professora Isabel Morujão, por me ter indicado a existência de Luís Neve Real, figura em torno da qual girou este trabalho.

E a Luís Neves Real, por ter sido um exemplo e por me ter deixado ser também um dos seus discípulos (mesmo sem o saber).

RESUMO ANALÍTICO

A construção de um personagem fílmico obedece a um processo que pode ir desde a pré-produção até à pós-produção de um filme. No caso do cinema documental, os personagens têm origens diversas, podendo ser “atores sociais” (Nichols, 1991, p. 42), ou seja, figuras da vida real, que são representadas pela sua própria performance, mas também podem ser personagens do passado, que o autor do filme recria, ao recolher sobre elas informações, testemunhos e/ou documentos.

Para entender este processo, abordamos as origens da biografia enquanto género literário e cinematográfico, analisando a sua relação com a história, com os factos e com a ficção. Tendo como objetivo paralelo a construção da biografia fílmica de Luís Neves Real (1910-1985), académico e cinéfilo português do século XX, refletimos sobre o papel do realizador na construção de uma personagem que será por ele moldada.

Analisamos também os documentários *Le tombeau d’Alexandre* (1993) de Chris Marker e *Finding Vivian Maier* (2013) de John Maloof e Charlie Siskel, enquanto atitude para compreender de que modo a organização retórica dos testemunhos ajuda a apresentar uma personagem para um sujeito já desaparecido e que integrará a memória coletiva como uma realidade cultural que o cinema ajudou a construir.

Palavras-chave: personagem, biografia, documentário biográfico, testemunho, Luís Neves Real.

ABSTRACT

To build a film character follows a process that can go to the pre-production to the post-production of a film. In documental cinema, characters have different origins. They can be “social actors” (Nichols, 1991, p. 42), that is figures of real life which are represented by their own performance, but they also could be figures from the past, which the film’s author recreates by collecting information, testimonials or documents about them.

To understand this process, we discuss the origins of the biography as a literary and cinematic genre, analyzing its relationship with the history, with facts, and with the fiction. Having as parallel objective the construction of a biographical film about Luís Neves Real (1910-1985), an academic and cinephile from Porto (Portugal) of twentieth century, we think over the role of the director at the construction of a character that would be molded by him.

We also analyze the documentaries *Le tombeau d’Alexandre* (1993) by Chris Marker and *Finding Vivian Maier* (2013) by John Maloof and Charlie Siskel as an attitude to understand how the organization of the testimonials’ rhetoric helps to present a character of a person who had already disappeared and that will integrate the collective memory as a cultural reality that cinema helped to build.

Keywords: character, biography, biographical documentary, testimonial, Luís Neves Real

ÍNDICE

Lista de figuras.....	14
Lista de quadros.....	16
Introdução.....	19
Parte I: Elementos constituintes do documentário biográfico.....	21
1. A biografia e a personagem no cinema documental.....	21
1.1 O conceito de biografia: da literatura ao cinema.....	21
1.1.1 Metabiografia: uma outra interpretação para o fazer biográfico.....	24
1.2 A relação personagem-pessoa	25
1.3 A construção do personagem no documentário biográfico: estratégias de pesquisa (fontes e factos).....	27
1.4 A representação do personagem no documentário biográfico: métodos e meios	29
2. A relação com o passado e o labor do biógrafo.....	31
2.1 História, factualidade e memória no documentário biográfico.....	31
2.2 A ética e o espaço da ficção no documentário biográfico	34
3. Estratégias para sequencializar a narrativa biográfica: uma proposta para a análise de documentários biográficos ilustrada com exemplos dos filmes <i>Le tombeau d’Alexandre</i> (1993) de Chris Marker e <i>Finding Vivian Maier</i> (2013) de John Maloof e Charlie Siskel.....	37
Parte II: Reflexões sobre a especificidade biográfica em “Um homem não é um homem só”	49
4. Resenha biográfica de Luís Neves Real	49
5. “Um homem não é um homem só”: Reflexões sobre o fazer biográfico no cinema documental.....	52

5.1 O questionamento da estrutura biográfica no documentário “Um homem não é um homem só”	52
5.2 Quando o personagem ausente se torna visível	54
5.3 O realizador-biógrafo como mediador do discurso.....	55
Parte III: Relatório do projeto filmício “Um homem não é um homem só”	58
6. Pré-produção	58
7. Produção.....	63
8. Pós-produção.....	66
Conclusão.....	71
Referências bibliográficas.....	73
Referências filmográficas.....	77
Anexo A – Cedência de direitos de imagem.....	79
Anexo B – Cronograma de trabalho	86
Anexo C – Ficha técnica	89

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Reprodução do quadro de Tipos de Montagem proposto por Vicent Amiel (2011, p. 22)	38
Figura 2 - Exemplos da representação dos realizadores nos filmes <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993) e <i>Finding Vivian Maier</i> (2013)	40
Figura 3 - Mosaico de cinco <i>frames</i> dos primeiros cinco testemunhos de <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993)	43
Figura 4 - Mosaico com três <i>frames</i> exemplificativos dos quinze rostos - prenúncio de testemunhos - que formam a sequência inicial do filme <i>Finding Vivian Maier</i> (2013)	43
Figura 5 - Dois <i>frames</i> exemplificativos das escalas de planos usadas na captura de testemunhos nos filmes <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993), à esquerda, e <i>Finding Vivian Maier</i> (2013), à direita	44
Figura 6- Sequência do filme <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993), entre os 07'37" e os 07'46"	45
Figura 7 - Sequência do filme <i>Finding Vivian Maier</i> (2013), entre os 26'30" e os 26'35"	45
Figura 8 - Sequência do filme <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> (1993), entre os 10'52" e os 11'05"	46
Figura 9 - Sequência do filme <i>Finding Vivian Maier</i> (2013), entre os 22'08" e os 22'19"	46

Figura 10 – Sequência do filme <i>Finding Vivian Maier</i> (2013), entre os 19'59" e os 20'07"	47
Figura 11 – Dois <i>frames</i> do documentário “Um homem não é um homem só” (2018) de Alberto Seixas, entre os 2'20" e os 3'10"	56
Figura 12 – Dois <i>frames</i> do documentário “Um homem não é um homem só” (2018) de Alberto Seixas, entre os 5'45" e os 6'01"	68

LISTA DE QUADROS

Quadro I – Proposta de esquematização para a análise da identidade e motivações do realizador no documentário biográfico	39
Quadro II – Proposta de esquematização para a análise da estrutura do documentário biográfico segundo a sua sequencialização temporal	40
Quadro III – Proposta de esquematização para a análise da estrutura do documentário biográfico segundo a sua sequencialização retórica	42
Quadro IV – Proposta de esquematização para a análise dos testemunhos no documentário biográfico, enquanto sujeitos da <i>voz-in</i>	43
Quadro V – Proposta de esquematização para a análise dos testemunhos no documentário biográfico, enquanto testemunhos orais com suporte de imagem	44
Quadro VI – Proposta de esquematização para a análise dos elementos visuais de ligação no documentário biográfico	45
Quadro VII – Proposta de esquematização para a análise dos elementos verbais de ligação no documentário biográfico	46

“I don't think any word can explain a man's life”

Citizen Kane (1941)

INTRODUÇÃO

A biografia é um género literário reconhecido por todos. Os seus princípios parecem ser claros e um tanto ou quanto clássicos, o que torna fácil de a distinguir, mesmo quando se manifesta em outra arte que não a literária. No cinema, habituamos a ver biografias, relatos sobre a vida de figuras, regra geral, amplamente reconhecidas e mediáticas. Ainda assim, por vezes, surgem no cinema biografias de figuras anónimas, cujo princípio narrativo se baseia em histórias particularmente curiosas, exóticas ou fora de um percurso previsível.

Estas personagens anónimas - tanto as que se manifestam de corpo presente como as que não - parecem ter passado a deter tanto valor moral, histórico ou sociológico como as suas congéneres mais populares. As figuras passíveis de serem biografadas parecem ter passado, potencialmente, a ser todas as pessoas do planeta. Mas mais do que uma questão de mérito, interessa refletirmos se os ingredientes de todas as biografias são os mesmos. Não se trata, de origem, de uma representação da vida de um indivíduo, submetida a uma cronologia? Será apenas uma recolha organizada de eventos que marcam uma vida? Ou estará mais relacionada com o legado da figura biografada?

Todas estas questões não se esgotam em poucas palavras, mas com a reflexão que nos propomos a fazer, pretendemos acima de tudo discutir a forma como é construído um personagem biográfico no caso específico do cinema documental, abordando eventuais formas de pesquisa (assumindo, desde já, o papel de historiador a que o realizador se propõe, num trabalho deste género) e métodos de representação de um personagem.

Com esta reflexão, pretendemos abrir caminho a um entendimento mais minucioso deste processo de construção da personagem biográfica, partindo mesmo da sua base histórica e indo até à análise de obras contemporâneas que nos permitam uma perceção suficientemente holística da evolução e manifestações deste género cinematográfico.

PARTE I: ELEMENTOS CONSTITUINTES DO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO

1. A BIOGRAFIA E A PERSONAGEM NO CINEMA DOCUMENTAL

1.1 O CONCEITO DE BIOGRAFIA: DA LITERATURA AO CINEMA

Para um melhor entendimento da problemática em estudo, que parte significativamente do conceito de personagem, enquanto foco temático para a definição biográfica, ou seja, para a descrição do registo da vida, será pertinente discutir alguns dos conceitos na base da mesma. O de biografia surge como uma necessidade óbvia, pois é dele que derivam grande parte das questões formais do cinema biográfico (documental ou não). Perceber a evolução do conceito é também perceber alguns dos meios utilizados na construção biográfica cinematográfica.

A biografia surge como um género puramente literário e assim se manteve durante longo período de tempo. O termo é criado na Grécia Antiga e deriva do original *biographia* que pode ser traduzido como “*grafia da vida*” (A. Costa, 2010, p. 19). Trata-se de um género clássico que se desenvolveu na base de preceitos mais ou menos generalizados.

A sua produção perpassa por todos os períodos da história humana: Antiguidade, Idade Média, Renascimento, Iluminismo, Idade Moderna e Pós-moderna. Conforme formulado por A. Costa, com o apoio de P. Levillain (1996):

É possível notar a sua presença numa linha de continuidade e rupturas epistemológicas, cuja genealogia se localiza entre os gregos, embora os primeiros a destacarem-se pelos seus modelos de biografias históricas tenham sido os romanos, sobretudo aqueles estabelecidos por Suetónio Tranquilo e Plutarco: o esboço da personalidade e a análise dos tipos ideais. Por exemplo, a obra *Vida dos Césares*, de Suetónio, caracteriza-se por uma forma de organizar os relatos conhecida como ‘eidológica’, que organiza os tópicos ‘*per species*’: nascimento, família, infância, educação e etc. (A. Costa, 2010, p. 20)

A este propósito, vale a pena refletirmos, ainda que de forma muito sucinta, sobre o conceito de *eidologia* (conceito que aborda a consciência das características de uma entidade e/ou da sua imagem ou da imagem que se tem dela). Este conceito, já usado por Platão na Grécia Antiga, está hoje muito associado às imagens clínicas - eidologia clínica - mas também às tecnologias - a eidologia eletrónica.

Nas sociedades contemporâneas, os relatos biográficos estão associados de uma forma muito intensa à imagem documental, mas, por vezes, esta aparece apenas como ilustração e é a própria narrativa que confere credibilidade à biografia e não os dados factuais recolhidos. De facto, em algumas biografias tudo se passa como se as imagens e as palavras revelassem a verdadeira ontologia dos episódios de vida do biografado quando aquilo que vemos/lemos não são as imagens ou os relatos, mas a forma como estes ganham sentido numa articulação narrativa da responsabilidade não dos documentos, mas do biógrafo que opta por mostrá-los ou elidi-los, criando a estrutura dos episódios e nela a relevância do que é mostrado.

Todavia, pelo seu milenar percurso ao longo da história, a biografia literária tornou-se elemento passível de conter valor histórico. Com isso, o biógrafo granjeou também um certo perfil de historiador. Ao longo dos séculos, esse peso foi colocado neste género literário, que começou por se basear na descrição de vidas tidas como exemplares, na perspectiva de marcar uma influência positiva sobre a sociedade (Burke, 1997, pp. 83–98).

A narrativa biográfica tendia, portanto, a basear-se na cronologia e na divisão por temas, o que tornava a sua estrutura relativamente fechada. Segundo Schmidt (2003, p. 65), dessas tendências advinham as críticas que muitas vezes pairavam sob este género, acusando-o de demasiada factualidade e de descurar as preocupações contextuais e analíticas. Ainda assim, A. Costa (2010, p. 21) exemplifica que, para muitos, a biografia tem tanto valor historiográfico que encerra até a história do mundo: “O historiador [Thomas] Carlyle afirmava que a ‘história do mundo é a biografia dos grandes homens’ e, para [Ralph Waldo] Emerson, ‘não existe história, propriamente, só biografia’.”.

Na análise de Christie (2004, p. 283) é Virginia Woolf quem, já em pleno século XX, assume o rompimento com as bases fundamentais do fazer biográfico, quando publica *Orlando*, em 1928, uma biografia simulada – mas vendida como biografia pura – inspirada na vida do seu amigo e amante Vita Sackville-West. A partir daí, os biógrafos passam a assumir mais livremente uma atitude crítica ou mesmo satírica dos seus biografados, não se inibem de introduzir uma certa dose de ficção nas suas narrativas e voltam mais assumidamente a sua atenção para a vida privada dos seus personagens, valorizando os pormenores triviais em detrimento dos grandes feitos.

Com o surgimento do cinema, nos anos derradeiros do século XIX, pelo engenho dos irmãos Lumière, viria a surgir um novo espaço para o desenvolvimento do género biográfico. Se o interesse pela representação da vida do outro existia no campo literário, o cinema soube socorrer-se das suas características técnicas para dar continuidade ao interesse por este tipo de produções. Pela possível abrangência do termo, será difícil assinalar com precisão a primeira produção de cariz biográfico na história do cinema. Segundo Graziela Cruz (2011, p. 23) terá sido o ilusionista e realizador francês Georges Méliès a inaugurar o estilo, com a produção de *Jeanne D'Arc* (1900), “um filme de cerca de 10 minutos sobre a vida de Joana D'Arc, com onze cenas e colorido à mão”. Sobre o desenvolvimento da biografia cinematográfica, que passará a ser cada vez mais frequente, G. Cruz reflete:

É interessante destacar que, até aquele momento [início dos anos 40 do século XX], as produções voltadas para a narrativa de vidas de personagens ilustres restringiam-se a produções de ficção, sendo que não há registos de documentários biográficos na literatura pesquisada sobre as primeiras décadas do cinema. O que se constata é que a nova linguagem se apresenta, desde o início, como um terreno bastante apropriado para a narrativa biográfica, primeiro, com a força da imagem em movimento e, mais tarde, com a sua conjugação com o som. A especificidade da linguagem audiovisual oferece uma forma privilegiada, em relação a outras linguagens, de construir e revelar histórias de vidas. (Cruz, 2011, p. 27)

Se a dificuldade em situar o início do cinema documental não pode ser ignorada, facilmente se perceberá que situar as origens dos seus subgéneros também não se pauta por grandes facilidades. Poderia, mesmo, discutir-se se o aclamado primeiro filme documental – *Nanook of the North* (1922)¹, de Robert Flaherty – inaugura também a história do documentário biográfico, por retratar (uma parte) da vida do esquimó Nanook e da sua família.

O que é certo é que o documentário biográfico se instalou no panorama cinematográfico, mantendo-se até aos dias de hoje, ora repescando vida e obra de figuras

¹ Este filme de Robert Flaherty encontra-se, ainda hoje, envolto em alguma polémica. Após as duas expedições, em 1914 e 1915, ao Norte do Canadá, onde gravou várias horas do quotidiano dos esquimós, Flaherty perdeu tudo o que tinha filmado e editado devido a um incêndio provocado por um cigarro que deixara cair sobre a película (Barnouw, 1993, pp. 33–35). Voltaria ao Norte do Canadá entre 1920 e 1921 para refazer o trabalho perdido e haveria de ser criticado pela ficcionalização aplicada a determinados pormenores da vida do esquimó Nanook (desde a própria constituição da família de Nanook até ao apelo à utilização de utensílios obsoletos que favoreceriam a narrativa visual).

históricas, ora criando memória sobre anónimos cujos percursos de vida marcaram algo em particular. A biografia, de resto, “oferece a ilusão do acesso ao passado, algo que o documentário biográfico tem assumido como ponto de partida, mesmo quando esse passado é muito próximo e o biografado não só está vivo como é fonte essencial do projeto” (Tavares, 2013, p. 118). Esta ilusão de acesso ao passado é acentuada pela corroboração permitida pelos documentos da época visada (sejam escritos, fotográficos, vídeo ou áudio), quer pelos testemunhos, na primeira pessoa, de quem viveu a história. E é utilizado o termo *ilusão* porque, de facto, pode tratar-se de uma, num paralelismo com as artes encantatórias com quem o cinema, desde cedo, se comparou.

1.1.1 METABIOGRAFIA: UMA OUTRA INTERPRETAÇÃO PARA O FAZER BIOGRÁFICO

A evolução do estilo biográfico, nos seus vários dispositivos, alicerçada numa discussão profunda das questões historiográficas e do papel da memória, deu origem a reflexões que passaram a questionar, também, qual o papel do biógrafo no processo biográfico e de que forma ele está ou não presente na figura que biografava.

Um dos autores que leva esta questão a fundo, a ponto de propor um novo estilo biográfico, é Sérgio Vilas Boas (2006). Cruzando o campo literário com o jornalístico, apresenta-nos o estilo *metabiográfico*, cujos princípios parecem ser aplicáveis ao fazer biográfico no cinema documental. Vilas Boas descreve-o da seguinte maneira:

Então, chegamos ao ponto: por quê meta? Porque precisamos de romper com o encerramento em nós mesmos (egocentrismo), na nossa cultura (etnocentrismo), na nossa civilização (ocidentocentrismo, no meu caso). Meta porque o jornalista-biógrafo deveria, comedidamente, explicitar: a sua consciência sobre interpretações e compreensões; os limites e possibilidades da escrita biográfica; suas autorreflexões; os seus significados e os significados do outro cuja vida será sempre mais importante que a do biógrafo.

Meta porque em muitas biografias contemporâneas escritas por jornalistas o sujeito é uma explicação e essa explicação do sujeito tem se tornado o sujeito; porque a vida do biografado não é uma simples justaposição de dados; porque as relações motivacionais entre a vida (do biografado e do biógrafo) e as suas obras (as realizações inerentes a qualquer vida) compõem uma mesma aventura.

Metabiografia, hum... Por quê? Porque análise e autoanálise são partes constitutivas do processo de construção de uma vida escrita. Esse processo é do biógrafo, do biografado e de ambos, juntos, harmónicos dentro de um mesmo cenário volátil. Metabiografia porque qualquer processo biográfico extravasa e consagra a relação sujeito-sujeito. (Vilas Boas, 2006, pp. 34–35)

Ora, o conceito apresentado remete-nos para o campo da subjetividade e da experiência sensível. O papel do realizador-biógrafo ganha uma força que até aqui estava remetida ao recolector de arquivo e memórias, no sentido de as unir com a harmonia possível. Neste estudo, vemo-nos obrigados a reconsiderar esse papel e a atribuir-lhe uma relação de sensibilidade mais aprofundada, na medida em que realizador-biógrafo e biografado caminham em conjunto rumo à construção de uma personagem.

1.2 A RELAÇÃO PERSONAGEM-PESSOA

Mesmo não sendo, na teoria cinematográfica, o elemento mais discutido, a personagem constitui-se como um dos campos fundamentais para o entendimento de qualquer narrativa fílmica. Uma discussão herdada da literatura, de resto, onde – como no cinema – as personagens tendem a ser o primeiro elemento narrativo com que o espetador se identifica. “They reflect our unrequited desire for human contact” (1998) afirma Lloyd Michaels no prefácio do seu livro *The Phantom of Cinema*.

A relação entre a personagem e a pessoa parece óbvia numa primeira leitura, mas não podemos esquecer que, ainda que não seja o caso mais frequente, a personagem pode não representar uma pessoa. A personagem de um filme pode ser um objeto inanimado (que se anima ao tornar-se personagem?) ou mesmo algo menos palpável, como uma ideia, um ideal ou uma filosofia.

Nesta fase, centremo-nos exclusivamente naquilo que é a análise da relação estreita entre a personagem e a pessoa. Alguns autores fazem a distinção entre os dois termos de forma perentória: “pessoa – ser vivo – e personagem – ser ficcional” (Brait, 1985, p. 11). Outros descrevem-na mais aprofundadamente, como Michaels (1998, p. 2): “Rather than being analogous to real persons, characters are best understood as *conventions*, narrative elements attached to proper names and more like metaphors or chapter titles than people we might meet in everyday life.”.

A ideia parece clara e suficientemente distinta, mas não esqueçamos os casos clássicos em que esta relação, profunda e intrínseca, se esbateu, dando origem a uma fusão entre a personagem e a pessoa. Charles Chaplin será o maior exemplo na área do cinema. Na literatura sucederam-se casos idênticos:

Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. On a même pu écrire des ‘biographies’ de personnages, explorant jusqu’aux parties de leur vie absentes du livre (‘Que faisait Hamlet pendant ses années d’études?’). On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu’il n’existe pas en dehors des mots, qu’il est un ‘être de papier’. Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde: les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction. (Ducrot & Todorov, 1972, p. 286)

Com esta ideia, Ducrot e Todorov alertam-nos para o espectro de existência das personagens. Findo o filme, encerra-se a existência do personagem?

Na ficção, podemos responder afirmativamente à questão com mais certeza. A personagem está circunscrita a um guião com início e com fim, portanto, delimitado no tempo. E no documentário? Não continua a personagem a existir após o término do filme? Não nos poderemos cruzar com ela na vida real, fora da sala de cinema?

Sabendo das discussões sobre a representação da pessoa no documentário, Cláudio Bezerra (2009) formula - com a ajuda de Erving Goffman - a seguinte tese:

(...) pode dizer-se que, enquanto no cinema de ficção a personagem é um ser circunscrito a uma caracterização prévia e quase sempre bem delimitada pelo autor do filme, no documentário, trata-se de um ser fragmentário, um esboço parcial de alguém que se mostra para a câmara do jeito que lhe pareça mais conveniente. Como observou Erving Goffman (2004), em seus estudos sobre as relações intersubjetivas, em situações de copresença as pessoas estão sempre construindo uma autoimagem de si para tentar influenciar o interlocutor, ou seja, há uma dimensão teatral imanente às relações sociais. (Bezerra, 2009, pp. 37-38)

Assim sendo, mesmo assumindo a personagem construída por cada um de nós nas relações sociais experimentadas, conseguimos distanciar a pessoa da personagem do documentário, ainda que uma e outra representem a mesma identidade. A discussão sobre a possibilidade de revelar a pessoa é contígua à discussão sobre o real no documentário: o real não poderá ser revelado, tal como a pessoa dificilmente surgirá, pela parcialidade do que é possível ver num filme. Não se trata, apenas, de uma questão técnica, nem de uma discussão influenciada pela ausência de autorrepresentação da pessoa que surge em frente à câmara, mas sim de uma questão sobre a impossibilidade da revelação total de um ser humano.

Além disto, a discussão da relação personagem-pessoa leva-nos para o campo da oposição entre a personagem da ficção e a personagem do documentário. Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 26) distingue os dois ambientes onde as personagens se movem

afirmando que “se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado.”. No caso do documentário, Ramos parece sugerir-nos que os personagens são perenes, por serem figuras do real, que não se desarticulam com o fim da narrativa. Lembra-nos, também, que os personagens do cinema documental são agentes do real e estão envolvidos com o quotidiano, que perpassa qualquer filme ou construção narrativa.

Sob outro ponto de vista, Bill Nichols (1991, p.42) prefere chamar aos personagens do documentário “social actors”, numa definição que mais os aproxima do que afasta dos personagens ficcionais:

I use ‘social actor’ to stress the degree to which individuals represent themselves to others; this can be construed as a performance. The term is also meant to remind us that social actors, people, retain the capacity to act within the historical arena where they perform. (Nichols, 1991, p. 42)

As ideias de Ramos e de Nichols levam-nos à questão temporal que trespassa o cinema (e o documental, em específico) onde as suas personagens funcionam como agentes do presente que constroem o passado ou preservadores do passado que eventualmente o tornam legível no presente. Mais à frente, aprofundaremos esta relação do documentário com a história e a memória.

1.3 A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO: ESTRATÉGIAS DE PESQUISA (FONTES E FACTOS)

O cinema biográfico é um campo de particular análise para o tema da personagem, pois esta constitui-se como uma necessidade para este género fílmico, que labora com questões éticas e históricas.

A personagem biográfica está, potencialmente, em todo o lado e tem a seu favor um fator de relevo:

O reconhecimento do público em aceitá-la como real, ou seja, a despeito da construção narrativa dos cineastas e da performance de quem se apresenta para a câmara, a

existência desse ser depende, em grande medida, do espectador reconhecer a intenção assertiva do realizador. (Bezerra, 2009, p. 39).

Numa primeira fase, tende a dividir-se em dois grandes grupos: os personagens populares e os personagens anónimos. Esta divisão torna-se pertinente quando o realizador parte para a investigação necessária à obtenção de informação sobre o personagem. Trabalhando sobre um elemento do primeiro grupo, poderá deparar-se com um fluxo de informação inesgotável; já sobre o segundo, não descurando que o mesmo se repita, frequentes serão também os casos em que a informação sobre o personagem é escassa ou de muito difícil acesso. E assumindo o trabalho sobre personagens já desaparecidas, a dificuldade na obtenção de informação poderá ser tão mais difícil quanto maior for o tempo que decorreu desde o seu desaparecimento. Nos casos em que o biografado é vivo, é o próprio quem tende a compor-se como o elemento primacial para a obtenção de informação biográfica (Tavares, 2013, p. 118).

Quando o personagem é ausente e, por isso, não pode ser o primeiro meio de informação sobre si mesmo, a tendência é recorrer-se a dois tipos de fontes para a obtenção de dados: os documentos produzidos pelo ou sobre o biografado (podem ser obras artísticas, científicas ou documentos formais) e os testemunhos orais de dois tipos de pessoas (os especialistas na área de atuação do biografado e conhecedores da eventual obra ou percurso do mesmo e aqueles diretamente envolvidos na sua vida pessoal, quer por relações familiares, profissionais, sociais ou outras).

Reunido o possível ou o indispensável a partir destas fontes, surgem as grandes questões do realizador-biógrafo: o que seleccionar? Qual a relevância do obtido? E qual a factualidade do mesmo? Os factos são indispensáveis? Estas questões do realizador-biógrafo correspondem a uma leitura individual, mas também a conceções de capacidade de realização através de cada uma das decisões.

Na resposta a estas questões, começa o processo criativo do realizador, na aventura que Sérgio Vilas Boas (2006, p. 35) enunciou com sendo “de ambos [biógrafo e biografado], juntos, harmónicos dentro de um mesmo cenário volátil”. Sobre o processo criativo não nos pretendemos alongar muito mais, por sabermos ser um tópico que não se esgota e cujas teses podem até ser antagónicas. Ainda assim, no caso do documentário biográfico, existe uma questão ética que estará sempre associada ao labor artístico deste

género. A forma como ela influencia o trabalho criativo é, mais uma vez, um tema de discussão muito particular entre cada agente artístico.

1.4 A REPRESENTAÇÃO DO PERSONAGEM NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO: MÉTODOS E MEIOS

Como sumariza Beth Brait (1985, p. 12) “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico”. Linguístico porque a personagem se molda e desenvolve através do texto do realizador, assim como pelo discurso de todos e cada um sobre o que a personagem é (ou foi). Mesmo no documentário, onde o realizador pode não ter o controlo desse texto *a priori*, terá a decisão de o organizar, incluir, excluir ou emendar segundo as suas pretensões artísticas. Ainda assim, cremos que será pertinente alertar para a importância da performance do personagem, no sentido de o considerar também por aquilo que faz e como o faz (ou que fez e como fez).

No caso da ficção, a discussão mantém-se essencialmente no campo linguístico, pois a performance tende a ser inteiramente influenciada pela escrita do autor do filme. No caso do documentário, este aspeto fica geralmente fora do controlo do autor, pois as personagens atuam com a liberdade condicionada que o dispositivo técnico (ou outros) lhe possibilita.

No caso particular do documentário biográfico, teremos de nos debruçar, de novo, sobre a diferença entre a participação direta ou não do biografado na narrativa. Arriscamos a propor que, quando o biografado é parte ativa do filme, a sua performance terá de ser considerada na sua representação. Isso, aliado ao que diz, poderá ser suficiente para uma biografia. Mas quando o personagem não está presente, surge a necessidade de o *criar* (mesmo que, eventualmente, apenas através do discurso verbal). Essa criação poderá ser feita com recursos aos elementos mencionados no capítulo anterior: documentos e/ou testemunhos.

En algunas ocasiones el problema con el que se enfrenta el equipo de realización es que el protagonista cuya historia se pretende relatar es un personaje ausente. En estos casos el documental busca la reconstrucción de la vida del héroe a través del relato oral, de su memoria. (...) La ausencia de ese héroe que guía el relato va acompañada siempre de un discurso en segundo nivel al que nos remiten los relatos orales, que nos permite

construir ese personaje en nuestra imaginación. Sin embargo, el filme no lo muestra como figura encarnada por ningún actor social. (Vallejo, 2008, p. 78)

A ideia do recurso ao testemunho oral como recuperador de um passado não mais acessível está presente numa miríade de obras documentais biográficas. Isto acontece pela autoridade histórica de lembrar o passado por quem o viveu e, consequência do tempo, sobre ele refletiu. Além do mais, o recurso ao outro para a revelação de uma personagem labora com questões de memória complexas (como o lapso, a indefinição, o esquecimento, a confusão, entre outros) dos quais o realizador-biógrafo só se aperceberá por comparação entre testemunhos, confirmação documental ou eventual identificação de inseguranças discursivas. O certo é que estes exercícios de memória alicerçados no testemunho combatem com a ciência histórica, num duelo pela precisão representativa do personagem.

Sabemos que a transposição para a tela de cinema de todos os elementos constituintes de uma vida não será possível. Não é possível reviver uma existência na sua plenitude. Mas acreditamos no engenho dos autores cinematográficos para representar a personagem biográfica através dos elementos ao seu alcance e da sua sensibilidade para os interpretar e para os valorizar no tempo cinematográfico, construindo assim com densidade e coerência uma identificação do personagem dentro de uma temática que o tempo pode nunca ter tornado disponível.

2. A RELAÇÃO COM O PASSADO E O LABOR DO BIÓGRAFO

2.1 HISTÓRIA, FACTUALIDADE E MEMÓRIA NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO

O reposicionamento contemporâneo da biografia dever-se-á, em parte, ao interesse especial que as questões da memória (individual e coletiva) levantam atualmente. Se é verdade que a História tem na sua génese a passagem oral de testemunho, que implica necessariamente um exercício de memória, a verdade é que o género biográfico passou a trabalhar este elemento não apenas como “substrato para a reconstrução histórica a partir de processos da rememoração de acontecimentos vividos, pessoas, personagens, lugares, costumes” (A. Costa, 2010, p. 22), mas também como campo fértil para devaneios e alguma efabulação, que terão passado por vezes por elementos factuais, e que são prova de que o tempo vivido – passado, portanto – pode ser refeito no presente.

Autores como Le Goff (1990, p. 426) apontam a memória social como “um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento”. Neste movimento ondular da memória está outro dos desafios do biógrafo, sob o qual pouca influência poderá ter. A própria relação entre história e memória tem já vários capítulos e, como se entenderá, nem sempre muito afastados. Pierre Nora (1993) soube distingui-las de forma sucinta e com particular eficácia:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente das suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenómeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. [...] A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (Nora, 1993, p. 9)

Mesmo com esta distinção eloquente, os dois conceitos ramificam-se em áreas cada vez mais profundas e, mais uma vez, sem que a sua relação se quebre. A história é comumente mencionada como referente da ciência histórica, da qual esperamos “uma

certa objetividade” e imparcialidade, nas palavras de Ricoeur (1968, p. 23), mas Le Goff (1990, p. 19) lembra-nos que história também pode ser “uma narração, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária”, acrescentando que, no que se refere à ciência histórica, “há pelo menos duas histórias [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores” (1990, p. 29) sendo que a primeira é essencialmente inacabada e errática e que caberá à segunda esclarecê-la sempre que possível.

Também a memória tem as suas ramificações – memória individual, familiar, social, coletiva, nacional, entre outras – à luz das quais é estudada e interpretada. Como referido, a memória coletiva é reconhecida, por alguns autores, como um tipo de história. Inacabada, é certo, mas sem que isso desvirtue o seu valor historiográfico. Pelo meio, surge o problema da factualidade. Os factos, tendencialmente associados à história e desprezados pela memória, como não poderia deixar de ser, não se encontram em território consensual. Le Goff deixa-nos o alerta:

Os factos são, por vezes, menos sagrados do que se pensa (...) o facto não é, em história, a base essencial de objetividade (...) porque os factos históricos são fabricados e não dados e porque, em história, a objetividade não é pura submissão aos factos. (Le Goff, 1990, p. 31)

Daí o apelo de Paul Ricoeur (1968) à subjetividade inerente à atividade do historiador que, também ele afetado pelo contexto, será intérprete dos factos históricos e do qual se espera “não qualquer subjetividade, mas uma subjetividade que seja precisamente apropriada à objetividade que convém à história” (Ricoeur, 1968, p. 23).

A memória, de resto, é um dos conceitos fulcrais para o documentário biográfico, pois constitui-se como um dos terrenos mais férteis e ao mesmo tempo mais voláteis para a construção de uma narrativa. Não podendo ser ignorada a sua força, não deve, no entanto, ser confundida, como já se viu, com a história propriamente dita. Muitas das vezes, através de exercícios de memória se tenta reviver e reconstruir a história, mas convém reforçar a volatilidade desses exercícios, face à história que, regra geral, se encontra mais solidificada. Mesmo sabendo que, como reflete Pena (2004, p. 23) “a história de qualquer coisa é apenas o que podemos saber sobre essa coisa, jamais a totalidade”. À memória, talvez se poderá adaptar a mesma ideia, com a atenuante de que, tudo o que se possa saber, é sempre condicionado pela vivência particular do sujeito e

pela mutação sofrida pela memória no decorrer da distância temporal entre o evento retratado e o tempo do testemunho.

A tríade história, factualidade e memória é frequentemente trabalhada em conjunto no cinema, portanto. No caso do documentário biográfico, essa necessidade tende a acentuar-se, pois recorre-se à história para recuperar um ambiente social, político e/ou económico, assim como um espectro temporal passado. Podemos afirmar que o cinema desenvolveu uma relação forte com os exercícios de memória, o que levou autores como Michael Pollak a considerar:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo (...) Ele dirige-se não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (...) O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (Pollak, 1989, p. 11)

O documentário biográfico pode ser considerado um significativo exemplo da intrínseca relação do cinema com a história. Esta relação ganha novos contornos quando o biografado já morreu e é também ele um personagem do passado a ser trazido e analisado na contemporaneidade. A distância para o momento do desaparecimento do biografado parece-nos revestir-se de importância, pois uma figura desaparecida nos últimos dez anos estará mais presente – e mais viva? – na memória dos seus pares do que outra que tenha desaparecido há três ou quatro décadas. Compreenda-se que a possibilidade de efabulação sobre esta última estará mais vincada do que no caso da primeira, tendencialmente, porque a memória vai operar num campo de recuperação de acontecimentos ou vivências que não se adaptam mais à contemporaneidade, pelos contextos sociais, políticos, económicos ou outros onde esses ocorreram.

Além do mais, existe a questão da dimensão do biografado no seu *post mortem*. Figuras públicas (políticos, atores ou outros) estão mais presentes na memória coletiva do que as figuras anónimas. Isto reflete também a possibilidade de acesso ao passado para cada tipo de biografado e, conseqüentemente, o desafio que isso representará para o realizador-biógrafo.

Mas a biografia também lida com a ausência de memória coletiva sobre o biografado já desaparecido. Numa escala de objetivos possíveis, a biografia pode

organizar o testemunho errático, consolidando a representação do biografado, mas também pode resgatar testemunhos individuais de uma dimensão quase totalmente privada e devolvê-la ao coletivo ajudando a construir uma representação coletiva do biografado inexistente até aí.

2.2 A ÉTICA E O ESPAÇO DA FICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO

Construir uma biografia é sempre uma atividade de biógrafo. Ainda que nem sempre o biógrafo seja um historiador é sempre um autor que lida com documentos históricos e que os manipula com intuitos pré-definidos. Quando aplicado ao cinema, o conceito transita, necessariamente, para a ideia de realizador-biógrafo. Em primeiro lugar, realizador, pois é de cinema que se trata, em primeira instância, e porque é o cinema que domina o mundo do autor. Biógrafo porque o mergulho na vida de outrem não pode ser feito sem essa capa pertencente aos antigos e metódicos investigadores de grandes figuras históricas.

Quando se parte para a construção de uma biografia – escrita ou fílmica – o autor terá, necessariamente, de assumir para si que “um personagem, e, no caso, um personagem real, possui múltiplas identidades. Além disso, deve considerar que jamais conseguirá revelar toda a plenitude de uma pessoa, em toda a sua complexidade.” (Cruz, 2011, p. 35). A tarefa biográfica estará sempre refém da perspectiva adotada pelo biógrafo que, no caso do cinema, inclui ainda a condicionante do próprio meio.

“Quando se trata de um filme biográfico, que narra sobre alguém que não está mais vivo, (...) a questão ética assume outra dimensão, também delicada, pois o cineasta lida diretamente com a memória, com a herança de uma vida.” (Marcato, 2014, "A relação entre biógrafo/biografado", para. 4).

Peguemos nesta ideia para contextualizar os casos – como o de estudo – que encerram uma faceta particular no campo biográfico, onde o biografado não está presente para defender a imagem que de si será construída. Por isto mesmo, o campo ético é imediatamente posto de sobreaviso e surgem as questões sobre as quais o realizador-biógrafo terá de estar alerta: quem determina a validade do fazer biográfico? Até onde está o autor autorizado a ir na representação daquele indivíduo? Como justifica a sua perspectiva da vida de outrem, quando dezenas de outras seriam possíveis? Acontece que a arte cinematográfica tende a oferecer atualmente ao autor uma dose de

liberdade que lhe permite desviar-se facilmente de todas estas questões. Longe de apontarmos este como o caminho, teremos de reconhecer que o autor tem, cada vez mais, o julgamento ético do seu lado, como um processo íntimo (apenas passível das necessárias contendas legais).

Posto isto, o documentário biográfico aprendeu a assimilar a ficção, passando a socorrer-se dos seus elementos para a construção dos personagens. Como indica Marcato (2014, "Modos de representação", para. 7), "são as possibilidades oferecidas por recursos técnicos, aliadas às opções criativas do cineasta e as suas escolhas estéticas, que definem o filme, como uma apropriação subjetiva da representação do real.". Segundo Vilas Boas (2006, p. 14), "a biografia é o biografado segundo o biógrafo", isto é, todo o biógrafo constrói sobre o biografado uma realidade que espelha o modo como ele próprio se relaciona com o sujeito e com a sua vida. Constrói, portanto, uma realidade pessoal sobre o biografado, dificilmente repetível por outro agente artístico e que vinca a autenticidade do seu trabalho.

(...) as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias (...). Nesse sentido, operaremos com os três tipos de exercícios intelectuais acolhidos pelo pensamento científico, segundo Edgar Morin: reflexão, imaginação, organização (organizar o saber, ou seja, transformar a informação em conhecimento). (Vilas Boas, 2006, p. 26)

Mais uma vez, Vilas Boas – aqui socorrido por Edgar Morin – esquematiza aquilo que podemos considerar como o processo da construção do personagem biográfico, segundo a sensibilidade do seu autor e, óbvia e fundamentalmente, fruto da reflexão sobre os dados disponíveis sobre o biografado.

Ao organizar os testemunhos sobre o biografado, o documentário usa a edição como algo que "serves to establish and maintain rhetorical continuity more than spatial or temporal continuity" (Nichols, 1991, p. 35). Ou seja, a particular sequência dos testemunhos, o espaço cenográfico onde ocorrem e os elementos correlacionados com o biografado que as estratégias de realização e edição manipulam ajudam a retorizar o discurso visual, credibilizando o que é dito e visibilizando o que o decurso temporal apagou.

3. ESTRATÉGIAS PARA SEQUENCIALIZAR A NARRATIVA BIOGRÁFICA: UMA PROPOSTA PARA A ANÁLISE DE DOCUMENTÁRIOS BIOGRÁFICOS ILUSTRADA COM EXEMPLOS DOS FILMES *LE TOMBEAU D’ALEXANDRE* (1993) DE CHRIS MARKER E *FINDING VIVIAN MAIER* (2013) DE JOHN MALOOF E CHARLIE SISKEL

A quantidade e a densidade do legado do biografado quando este é um sujeito já desaparecido pode determinar de forma significativa o modo como o biógrafo organiza a biografia. Em alguns casos, em que o biografado foi autor de produtos artísticos, científicos ou outros, pode parecer que a ação do biógrafo deixa de ser tão exigente na construção da própria biografia e que esta se constrói por si mesma na atitude de divulgar/mostrar o legado visual que o biografado deixou, deixando que este seja a sua própria biografia.

Pesquisar um arquivo de produtos é distinto de pesquisar um arquivo de ações e atitudes na construção de uma biografia. Todavia, nenhum produto, nem nenhum conjunto de produtos faz uma biografia, por isso, a ação de os organizar numa sequência perceptível como tal, tem uma importância massiva na construção de qualquer biografia.

Vincent Amiel (2011), refletindo sobre as fronteiras da planificação, da montagem e da edição, referindo as implicações da sua cronologia, pergunta acerca da montagem: “Será ela verdadeiramente específica, uma vez que a sua atividade pode confundir-se com outra? Será verdadeiramente criativa, uma vez que a margem de manobra pode ser seriamente restringida à partida?” (Amiel, 2011, pp. 13–14). De facto, Amiel não descarta a interferência da planificação na montagem, como também identifica como altamente relevantes todas as “escolhas cinematográficas” (2011, p. 14) capazes de definir a escrita fílmica.

Alguns biografados, sendo personagens de vulto numa determinada cultura, parecem ser apenas vultos, ou seja, toda a sua existência significativa parece ter a capacidade de a cada pesquisa se esfumar fantasmaticamente e só poder ser descrita e não exemplificada.

Ora, se quase todas as biografias se socorrem de registos mnésicos, nestes casos, o recurso àqueles que privaram com o biografado torna-se inevitável e não apenas uma opção. Em alguns biografados, a ausência de produtos artísticos, arquitetónicos, literários ou outros limita as possibilidades de um discurso visual sobre produtos que

podem ser exemplificados e, nessa medida, exige do biógrafo uma atitude muito mais criativa na construção da biografia, uma vez que quase nunca se socorre da sequência cronológica.

O cinema documental oferece a este respeito um campo particular de reflexão. (...) finge compor uma matéria e uma ordem do mundo que lhe pré-existem: a evolução, a transformação seriam fenómenos necessários, e não o resultado de um artifício. E a narrativa, portanto, a própria linha dramática, não seria o resultado de uma ‘escrita’, mas de um simples registo. Aceitar isso seria cair numa armadilha da evidência... fomentada pela própria montagem! No campo do documentário, (...) se há narrativa é porque a montagem a constrói, a condensa, a suspende, a interrompe, etc. (Amiel, 2011, pp. 46-47)

Neste capítulo, pretendemos sistematizar as estratégias possíveis na organização de materiais no documentário biográfico, elaborando quadros, tendo em conta que estas estratégias se distribuem pela planificação e pela montagem e que podem incluir também opções cinematográficas capazes de interferir na definição quer da cronologia da apresentação, quer na relevância dos episódios. Quisemos partir de casos onde o maior número de opções é possível e, por isso, escolhemos casos onde o legado artístico tem uma dimensão visível, criticável e analisável e onde os testemunhos se distribuem por sujeitos que tiveram com o biografado uma relação direta ou indireta, mas também por aqueles que apenas analisam a sua obra, construindo assim um universo de referências. Nestes casos, ainda que o não seja obrigatoriamente, a dimensão da factualidade parece muito maior.

Enquanto fator de reflexão altamente significativo e estruturante, transcrevemos a proposta de Amiel (2011, p. 22) para os tipos de montagem, uma vez que distinguindo a mensagem narrativa, da discursiva e da de correspondência as articula com os procedimentos cinematográficos de planificação, enxerto e montagem, deixando muito claro como estas são servidas estratégias de articulação de planos ou de representação do mundo.

Tipo de montagem	Articulação de planos	Relação entre planos	Princípio de junção	Princípio de transmissão	Representação do mundo	Procedimento estético dominante
Mensagem narrativa	Contínuo	Articulação	Raccords necessários	Transparência mimética	Um mundo evidente	Planificação
Mensagem discursiva	Descontínuo	Confirmação	Escolhas inteligíveis	Demonstração	Um mundo a construir	Enxerto
Montagem de correspondências	Descontínuo	Ecos	Conexões aleatórias	Sugestão	Um mundo a perceber	Colagem

Figura 1 - Reprodução do quadro de Tipos de Montagem proposto por Vicent Amiel (2011, p. 22).

O que pretendemos é debruçarmo-nos sobre a forma como diversas técnicas (planificação, montagem e escolhas cinematográficas) no caso particular do documentário biográfico, ajudam a construir uma sequência, fornecendo uma tabela eventualmente produtiva para análise e documentando alguns dos seus itens com exemplos de dois documentários.

Esperemos, pois, que os dois casos particulares em análise, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) e *Finding Vivian Maier* (2013), onde a produção cinematográfica e fotográfica de dois vultos (na dupla aceção da palavra) permite isolar um número significativo de opções técnicas e estéticas, nos permita também refletir para percebermos as opções que gostaríamos de tomar no caso da realização do projeto da biografia fílmica de Luís Neves Real.

Quadro I – Proposta de esquematização para a análise da identidade e motivações do realizador no documentário biográfico

Identidade e motivações do biógrafo		
Fisicamente presente (a sua importância na sequencialização da biografia)	Com corpo e voz	como biógrafo
		na vida (direta ou indiretamente) do biografado
		biógrafo como personagem (a história do biógrafo na construção da biografia)
Apenas voz presente	<i>Voz-off</i>	
Ausente	Nem corpo nem voz	

O posicionamento do realizador-biógrafo face ao documentário biográfico é um dos dados objetivos que podemos analisar numa obra. Em contraponto, a marca pessoal que este imprime no filme e na representação do outro (do biografado) já será objeto de uma análise mais subjetiva, ainda que acreditemos que ela está sempre presente, mesmo quando não há qualquer presença do biógrafo no filme.

Nos exemplos de análise que propomos, balançamos entre dois campos distintos. No caso de *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), Chris Marker assume a narração (*voz-off*) como um espaço seu, pessoalizando o discurso (mesmo sabendo nós que a voz da narração não é a do próprio realizador, mas do ator Jean-Claude Dauphin). No entanto, há um momento específico onde Marker se deixa revelar por um dos seus entrevistados,

num gesto acidental (ou simuladamente acidental?) que o próprio Marker decidiu incluir na montagem do seu filme.

No caso de *Finding Vivian Maier* (2013) há um caso duplo do posicionamento do realizador-biógrafo. Por um lado, Charlie Siskel é uma figura totalmente ausente do filme (física e vocalmente). Pela preponderância de John Maloof, que se constituiu como uma personagem do filme e cuja história pessoal dá azo à biografia de Vivian Maier, não se percebe em que ponto terá Siskel influenciado a narrativa, o que nos poderá mesmo levar a pensar que o seu contributo poderá ter sido apenas no campo técnico.

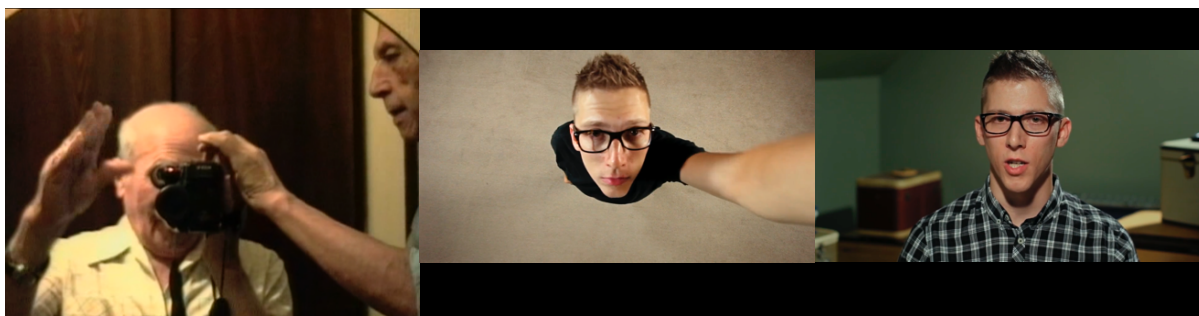


Figura 2 – Exemplos da representação dos realizadores nos filmes *Le Tombeau d’Alexandre* (1993) e *Finding Vivian Maier* (2013). À esquerda, um *frame* de *Le Tombeau d’Alexandre* (1993) aos 33’03”. Ao centro e à direita, *frames* de *Finding Vivian Maier* (2013), ao 1’29” e aos 3’18”, respetivamente. No primeiro caso, temos o único momento em que o realizador aparece fisicamente ao longo do filme. Trata-se da figura do canto superior direito da imagem, que ajuda Yakov Tolchan a filmar-se ao espelho, num exercício simbólico de autorrepresentação. Nos outros dois casos, vemos a figura de John Maloof, que se vai repetindo ao longo do filme. No *frame* ao centro, com um gesto claro da pretensão autorrepresentativa; no *frame* à direita, o plano-tipo em que Maloof vai testemunhando ao longo do filme.

Quadro II – Proposta de esquematização para a análise da estrutura do documentário biográfico segundo a sua sequencialização temporal

Estrutura da biografia (sequencialização temporal)			
a história do biografado	Linha temporal sequencial (cronológica)	Definição e escolha dos intervalos temporais para o desenho da biografia (eidologia)	Tempo real mais relevante (tempo diegético coerente com o tempo real)
			Tempo diegético mais relevante (tempo diegético não coerente com o tempo real)
	Linha temporal não sequencial (acronológica)	Escolha de momentos relevantes na vida do biografado	Identificados <i>a priori</i>
			Decorrente dos testemunhos

Como fomentado ao longo desta investigação, cabe ao realizador definir as estratégias narrativas mais eficazes para a construção da biografia fílmica. Para tal, cabe-lhe definir a organização temporal da narrativa que, sequencial ou não, poderá estar

dependente de uma planificação, na terminologia de Amiel (2011), que implica a definição sequencial e simbólica da narrativa *a priori*; da montagem, num processo *a posteriori*; ou, também frequentemente, de um processo orgânico entre planificação e montagem, em que a segunda afina a primeira, quer por exclusão quer por adição.

Neste processo, Vilas Boas (2006) identifica na construção da biografia a importância do conceito de episódio. Este permite-nos fugir à cronologia temporal em flecha e desenvolver uma apresentação em espiral, sendo que cada testemunho pode identificar um episódio com durações e incidências diferentes. “(...) os episódios são ‘completos’ em si mesmos, articuláveis com todos os demais, com uma possibilidade concreta de serem lidos até mesmo aleatoriamente.” (Vilas Boas, 2006, p. 192). Aquele que testemunha tem, pois, um papel importante na recuperação da informação, mas também na sequencialização dos acontecimentos.

O pressuposto é de que o tempo efetivamente vivido não é linear, ao contrário do tempo do nosso corpo (...). Outro aspeto são as dimensões do tempo e dos espaços narrativos: 1. dimensão física, transcorrida no espaço tempo onde os pés do biografado pisam ou pisaram; 2. a dimensão psicológica individual e coletiva – o tempo interior; 3. a dimensão do contexto, que ocorre fora do alcance físico e que é dependente ou independente da vontade; e a dimensão imprevista – não-manifesta.

Assim, a visão de tempo na biografia passa a envolver passado, memória e trama (...). O tempo na biografia poderá ir e vir, desde que o biógrafo teça os enredos. (Vilas Boas, 2006, p. 192)

A construção de uma estrutura biográfica fílmica tem, de resto, uma forte tendência para lidar com este conceito de episódio, do qual dificilmente escapa. A representação que o realizador-biógrafo poderá efetuar da vida de outrem será sempre envolta na sequencialização de eventos, mais ou menos definidos no tempo, mas nunca holística o suficiente para que replique a vida do biografado. Fica, assim, óbvio que apesar de todas as biografias parecerem profundamente fechadas e completas estão repletas de elementos desnarrados, ou seja, lacunas da vida do biografado. Vilas Boas lembra-nos que “o importante é que à frente do ponto final de cada episódio só existam, de facto, lacunas. Ou seja, (...) ‘focar para ampliar’, em vez de ‘tudo incluir até dispersar’ (este, aliás, é um mal desta nossa época).” (2006, pp. 192–193).

Quadro III – Proposta de esquematização para a análise da estrutura do documentário biográfico segundo a sua sequencialização retórica

Estrutura da biografia (sequencialização retórica)			
Sequencialidade retórica (acronológica)	Temáticas/tópicos	Profissão, <i>hobby</i> , intervenção política, social, entre outras	Agrupados vs intercalados
	Tipo de testemunhos	Relato de episódios partilhados, opinião crítica, trabalho biográfico (alunos, familiares, amigos, pacientes, professores, críticos, historiadores, entre outros)	
	Local	Interior (doméstico, profissional) / exterior (congruente com o relato vs aleatório)	

Longe de pretendermos que estas categorias se destinem exclusivamente a uma análise estrutural das obras, gostaríamos que permitissem ajudar a perceber, no âmbito de uma estética da receção, de que forma contribuem para uma leitura particular da vida do biografado.

A sequencialidade retórica em *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) é fortemente marcada pela sequencialização dos testemunhos logo desde o início pois, desde a entrada do primeiro testemunho, aos 4'53", passam-se 6'39" até que a narrativa volte a ser assumida pela *voz-off* do realizador. Neste intervalo, dá-se a entrada de cinco personagens distintas que testemunham sobre o biografado de forma não consecutiva, ou seja, estes cinco personagens vão entrando e saindo de cena, de forma a reforçarem ou introduzirem ideias, ao ritmo e na ordem que o realizador entendeu como mais proveitoso. No caso, falamos de Nikolai Izvolov (cuja relação com o biografado não é clara, a não ser a de estudioso da obra artística do mesmo e que testemunha num ambiente de escritório); Kira Paramonova (atriz, cuja relação com o biografado não é clara e que testemunha num ambiente doméstico); Viktor Diomen (escritor e ator, cuja relação com o biografado não é clara e que testemunha num ambiente doméstico); Youli Raizman (realizador russo contemporâneo do biografado, mas cuja relação com este não é clara e que testemunha num ambiente doméstico); e Marina Kalasieva (aparente estudiosa da obra do biografado, cuja relação com este também não é clara e que testemunha num ambiente de escritório). Pelo meio, entra a voz do próprio biografado – Alexandre Medvedkine – resgatada de uma entrevista passada. Neste exemplo, portanto, tratam-se de testemunhos agrupados, que discorrem sobre o percurso artístico do biografado e a apreciação da sua obra.

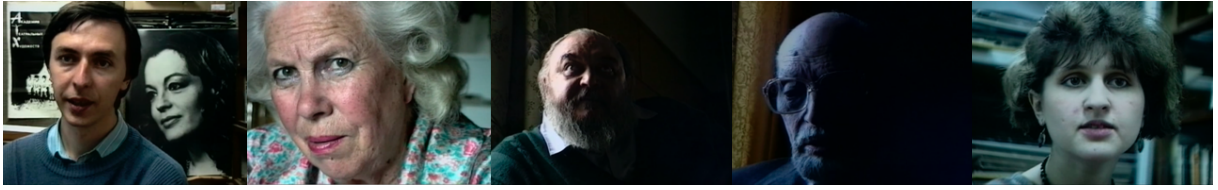


Figura 3 – Mosaico de cinco *frames* dos primeiros cinco testemunhos de *Le Tombeau d'Alexandre* (1993). Por ordem, da esquerda para a direita e de cima para baixo: Nikolai Izvolov, Kira Paramonova, Viktor Diomen, Youli Raizman e Marina Kalasieva.

No caso de *Finding Vivian Maier* (2013) existe um prenúncio inicial do peso que os testemunhos terão na narrativa. São quinze os rostos apresentados entre os 0’30” e o 1’29”. Nesta fase, não há qualquer tipo de apresentação das figuras que surgem e muitos deles nem sequer testemunham. O que acontece é uma introdução construtora de mistério, onde cada rosto parece tentar resgatar a memória da figura biografada. Quase todos em ambientes domésticos, em alguns dos quais, se perceberá mais à frente, também Vivian Maier terá passado.



Figura 4 – Mosaico com três *frames* exemplificativos dos quinze rostos - prenúncio de testemunhos - que formam a sequência inicial do filme *Finding Vivian Maier* (2013). Nos três exemplos é possível identificar os ambientes domésticos em que os testemunhos terão sido concedidos. Da esquerda para a direita: Jennifer Levant, Jacqueline Bruni-Maniér, Cathy Bruni-Norris e Barry Wallis.

Quadro IV – Proposta de esquematização para a análise dos testemunhos no documentário biográfico, enquanto sujeitos da *voz-in*

Testemunhos		
O sujeito da <i>voz-in</i>	rostos	enquadramento
		planos
		direção do olhar
		boca
	corpo	mãos/ombros/pernas

Quanto ao trabalho de enquadramento das figuras que testemunham, as opções visíveis nestes dois filmes afastam-se de forma mais vincada. Chris Marker opta por enquadramentos em *close-up*, numa abordagem mais intimista do entrevistado. Essa intimidade criada pela atenção sob o olhar do entrevistado, contrasta com a penumbra

onde decorrem alguns dos testemunhos, numa alusão a algo escondido que o filme revelou. Já John Maloof e Charlie Siskel optam maioritariamente pelo plano médio ou plano americano. Nestes casos, o clima de mistério é suavizado, pois vemos frequentemente as mãos dos entrevistados, reveladoras de mais informação (comunicação não-verbal), como o próprio ambiente do testemunho.

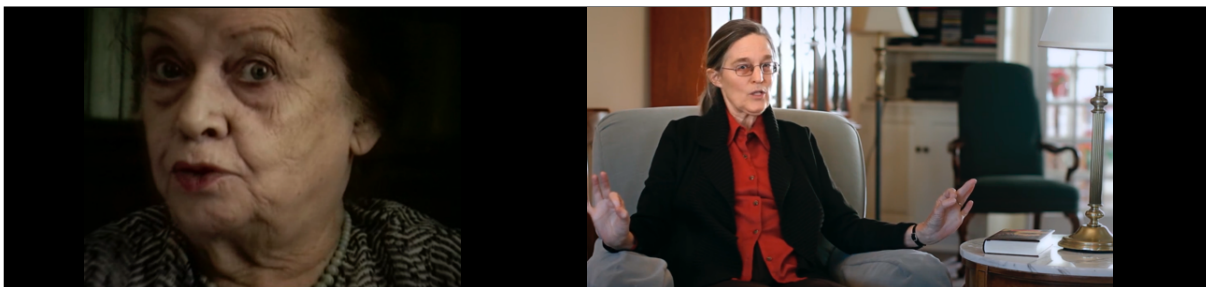


Figura 5 – Dois *frames* exemplificativos das escalas de planos usadas na captura de testemunhos nos filmes *Le Tombeau d’Alexandre* (1993), à esquerda, e *Finding Vivian Maier* (2013), à direita. No primeiro exemplo, um *close-up* de Antonina Pirojkova, que, com a ajuda da fraca iluminação, esconde o espaço onde se encontra esta figura. No segundo, um plano médio de Linda Matthews, denunciador do ambiente doméstico onde se encontra a figura, mas também revelador das mãos (comunicação não-verbal) ao longo do testemunho. A vantagem de incluir as mãos está na informação adicional que elas acarretam. Neste *frame* em particular, vemos o gesto dos dedos indicador e polegar tocando-se nas pontas e em círculo, um gesto que indica precisão e que credibiliza o que o personagem está a dizer.

Quadro V – Proposta de esquematização para a análise dos testemunhos no documentário biográfico, enquanto testemunhos orais com suporte de imagem

Testemunhos			
Testemunhos orais com suporte de imagem	<i>Voz-off</i> Com imagem extracampo	Contextualização epocal	Fotografia, vídeos
		Contextualização familiar	Árvores genealógicas, quadros, fotografias, documentos vários, espaços vividos filmados
		Produtos do biografado	Textos literários, produtos artísticos, artesanais, gastronómicos, entre outros
	<i>Voz-in</i>	O cenário do testemunho	Dimensão estética
			Dimensão factual
			Dimensão intimista (psicológica)
Dimensão neutra			

Dada a produção artística dos dois biografados nos filmes utilizados para análise, são recorrentes os momentos em que o realizador opta por utilizar a obra do biografado como comprovante ou reforço da ideia de um testemunho.

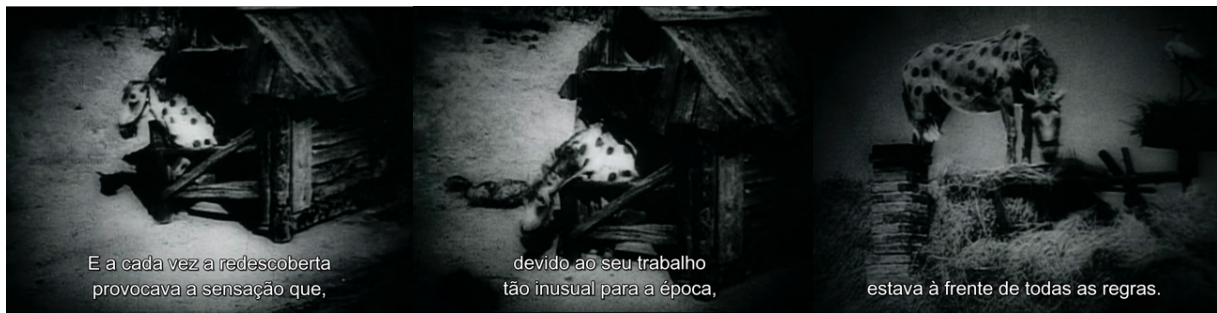


Figura 6 – Sequência do filme *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), entre os 07'37" e os 07'46". Neste excerto são usadas cenas do filme *Felicidade* (1934), realizado por Alexandre Medvedkine, enquanto Nikolai Izvolov testemunha sobre a originalidade da obra do realizador.



Figura 7 – Sequência do filme *Finding Vivian Maier* (2013), entre os 26'30" e os 26'35". Neste excerto, onde Joe Matthews relembra momentos de infância vividos com Vivian Maier, o realizador utiliza a obra da artista para comprovar e reforçar o que é dito em testemunho. Este filme encerra um caso muito particular da relação testemunho-imagem, pois tudo o que é dito pode ser comprovado fotograficamente, o que confere aos testemunhos uma relação biunívoca com os produtos do biografado muito intensa.

Quadro VI – Proposta de esquematização para a análise dos elementos visuais de ligação no documentário biográfico

Elementos visuais de ligação		
Presença de elementos visuais de ligação	factuais (ilustrativos)	Filmes, fotografias
	simbólicos	Objetos, sons
	contextuais	Espaços, casas, estátuas...
	decorativos	naturais, gráficos

Como exemplificado nas sequências das figuras 6 e 7, os filmes analisados recorrem com frequência a elementos visuais de ligação factuais/ilustrativos, dada a produção artística de ambos aos biografados ser comprobatória de alguns pontos de vista captados em testemunho. São estes que, na sua terminologia, Amiel classifica de “princípios de transmissão demonstrativos” (2011, p. 22). Ainda assim, no filme de Chris Marker podemos observar uma frequente utilização de elementos visuais de ligação simbólicos, enquanto John Maloof e Charlie Siskel, recorrendo a esmagadora maioria das vezes aos elementos factuais/ilustrativos, se suportam num ou outro momento específico dos elementos contextuais ou decorativos.



Figura 8 – Sequência do filme *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), entre os 10'52" e os 11'05". Com a utilização de um cavalo decorativo, que roda sob si próprio, enquanto recupera uma entrevista de Medvedkine, Marker transporta-nos para o imaginário rural do biografado, que será uma marca na obra filmográfica do mesmo, como se perceberá mais à frente. O cavalo surge como a força da União Soviética operária, mas é sempre representado como um cavalo cansado e esfomeado.



Figura 9 – Sequência do filme *Finding Vivian Maier* (2013), entre os 22'08" e os 22'19". Neste excerto, o realizador utiliza os dois planos para introduzir um novo tema na narrativa, fazendo-a avançar. Percebemos um pouco à frente que o que vimos foram dois elementos visuais de ligação com a finalidade de contextualizar a localidade de Southampton, em Nova Iorque.

Quadro VII – Proposta de esquematização para a análise dos elementos verbais de ligação no documentário biográfico

Elementos verbais de ligação			
Presença de elementos verbais (acústicos e gráficos) de ligação	títulos		
	subtítulos		
	epígrafes		
	Texto (oral e escrito)	Voz acústica	simultânea ou anterior à imagem do corpo que a possui
Voz gráfica		Documentos escritos de época	

Além dos elementos visuais, contemplamos os elementos verbais como ferramentas de ligação da narrativa fílmica. Estes, por vezes, surgem em forma de separador, como no caso de *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), em que o realizador opta por dividir a estrutura narrativa em seis cartas (representativas de seis capítulos) e utiliza títulos para as indicar. Em *Finding Vivian Maier* (2013) a estruturação baseia-se mais na sequencialização dos testemunhos através da voz acústica e, como consequência, da utilização de técnicas de montagem diversas. Uma das técnicas frequentes é o

surgimento da voz em antecedência ao que corpo que a possui. Conhecida popularmente com *L cut*, é uma técnica de edição comum em filmes que recorrem ao testemunho oral.



Figura 10 – Sequência do filme *Finding Vivian Maier* (2013), entre os 19'59" e os 20'07". Neste excerto, o testemunho de Carole Pohn (no *frame* à direita) começa a ouvir-se quando ainda temos como plano uma das fotografias de Vivian Maier. Esta técnica de edição é usada com frequência neste filme.

Analisando este conjunto de elementos, julgamos ser possível ficar com a perceção clara de como se distanciam as estratégias de sequencialização dos testemunhos nos filmes *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) de Chirs Marker e *Finding Vivian Maier* (2013) de John Maloof e Chralie Siskel. Sendo os testemunhos um elemento frequente no documentário biográfico – e sendo, por vezes, apontados como repetitivos enquanto recurso – cremos que estes quadros de análise poderão contribuir para uma interpretação mais cuidada desta técnica que, mesmo utilizada em simultâneo com outros elementos do filme, como os seus elementos visuais, tem um valor próprio e diferenciável, mediante as opções que realizador toma.

PARTE II: REFLEXÕES SOBRE A ESPECIFICIDADE BIOGRÁFICA EM “UM HOMEM NÃO É UM HOMEM SÓ”

4. RESENHA BIOGRÁFICA DE LUÍS NEVES REAL

Para consolidarmos a reflexão sobre o caso específico da criação biográfica sobre Luís Neves Real, devemos apresentá-lo, com base na informação documental que sobre ele foi possível recolher. Devemos indicar também que o filme biográfico com base nesta figura foi nomeado “Um homem não é um homem só”, num apelo à multiplicidade de facetas de um ser humano e num jogo em torno da polissemia da palavra *só*, que, neste contexto, poderá ser primeiramente interpretada como indicador de unicidade, mas numa segunda leitura, como indicador de solidão ou afastamento. Neste capítulo, mais que um levantamento exaustivo, pretendemos dar conta de uma contextualização geral sobre o percurso da figura biografada.

Luís Neves Real (1910-1985) foi um ator cultural, académico e político do Portugal do século XX. Nascido no seio de uma família burguesa portuense, desde os três anos conviveu a paredes meias com o mundo do cinema (L. N. Real, 1955, p. 72) pois, desde essa data, a sua família passou a habitar o edifício do Cinema Trindade, na cidade do Porto, inaugurado precisamente em 1913 (Andrade, 2016). Licenciou-se em Ciências Matemáticas na Universidade do Porto, em 1932, com média de 18 valores. Ainda como aluno, foi convidado pelos professores Sarmento de Beires e Cipião Carvalho para Assistente do Grupo de Matemática, dando apoio às aulas práticas de Mecânica Racional, Álgebra Superior e, posteriormente, Cálculo das Probabilidades (Morgado, 1988, p. 21).

Em 1934, Neves Real e outros Professores Assistentes vêm o seu contrato rescindido “por terem assinado um protesto dirigido ao reitor e aos diretores das faculdades da Universidade do Porto contra os moldes de ensino e a falta de liberdade na instituição” (Rosas & Sizifredo, 2013, p. 58). Nessa altura, era já “amigo, colaborador científico e companheiro de lutas políticas” (Rosas & Sizifredo, 2013, p. 77) de Ruy Luís Gomes - reconhecido académico e ativista antirregime - pela mão do qual Neves Real entrou para o Centro de Estudos Matemáticos do Porto, no ano da sua fundação (1941), só de lá saindo aquando da demissão do mesmo Ruy Luís Gomes, em 1947.

Entretanto, Neves Real havia já concluído a sua segunda licenciatura - em Engenharia Eletrotécnica pela Universidade do Porto, finalizada em 1937 - e havia sido convidado de novo para o cargo de assistente da FCUP, em 1942, “mas a degradação das condições de trabalho e da liberdade académica levam-no a rescindir o contrato em 1945” (Rosas & Sizifredo, 2013, p. 77).

Os anos 40 marcaram também a oficialização da relação de Luís Neves Real com o cinema. Apesar de estar envolvido desde cedo na gestão da empresa da família – a Neves&Pascaud, proprietária de grandes salas de cinema da cidade do Porto, como o Cinema Trindade, o Cinema Batalha, o Cinema Águia D’Ouro ou o Cinema Olympia – é em 1948 que entra para o corpo diretivo do Cineclube do Porto (fundado em 1945), do qual se virá a tornar membro extremamente ativo (H. A. Costa, 1978, p. 90).

Na mesma equipa estavam elementos como Henrique Alves Costa (que encabeçava a direção), Mário Bonito, Fernando Gonçalves Lavrador ou José Borrego. Este grupo passaria a ter uma atividade determinante naquilo que se refere à difusão cultural na cidade do Porto, organizando palestras e colóquios e divulgando informação escrita sobre cinema para um público generalizado (H. A. Costa, 1978, p. 91), sendo considerado pelo investigador Manuel Luís Real “uma das mais pujantes associações da Cidade e um espaço ímpar de afirmação cívica e cultural” (M. L. Real & Braga, 2008, p. 9). O sucesso do Cineclube revelou-se no crescente número de sócios e de sessões realizadas. Em menos de dez anos (1946-1955) foi comemorada a 200^a sessão de cinema organizada pelo Cineclube («200 sessões de cine-clube», 1955).

Em 1947 dá-se outro acontecimento que virá a marcar o percurso futuro de Luís Neves Real: é inaugurado o novo Cinema Batalha, com as características que hoje conhecemos. Nesta altura, a empresa Neves&Pascaud era já gerida por António Neves (filho do fundador Manuel da Silva Neves e tio de Luís Neves Real). Ainda hoje é atribuída a Luís Neves Real muita da responsabilidade pelo planeamento e estruturação do espaço, pensado não só para a época, mas também para o futuro da cidade.

Daí para a frente, nos anos 50, é onde podemos encontrar mais registos históricos da atividade de Neves Real ligada ao cinema e ao Cineclube. Foram muitas as sessões que programou (sendo impossível saber-se o número exato) mas sabendo-se que foram apresentados em público vários textos por ele escritos. O arquivo das apresentações orais dessas sessões permanece até hoje nos registos da Polícia

Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), a força de defesa do regime opressivo de António de Oliveira Salazar, pois esses textos tinham de ser aprovados por esta organização antes da sua apresentação em público.

Ainda neste período, Neves Real é incitado a dar voz às preocupações dos distribuidores e dos consumidores de cinema. É isso que faz com que, ao longo do ano de 1954, vá escrevendo um conjunto de textos no Jornal de Notícias endereçado aos deputados, numa tentativa de os sensibilizar para as questões mal resolvidas da distribuição e exibição cinematográfica em Portugal. No ano seguinte, o Cineclube publicaria todos os textos em formato de livro, a que se chamou “Em Defesa do Cinema: Cartas Abertas aos Senhores Deputados da Nação” (1955).

A partir daqui e até ao fim da sua vida (1985), o percurso de Luís Neves Real vai-se tornando cada vez menos público e historicamente menos registado. Sabe-se que terá mantido a sua atividade cultural e desenvolvido trabalho teórico quase até morrer. O seu último trabalho público foi, precisamente, um livro biográfico sobre uma figura relevante da cultura cinematográfica da época. A obra chama-se “Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português” (1984).

5. “UM HOMEM NÃO É UM HOMEM SÓ”: REFLEXÕES SOBRE O FAZER BIOGRÁFICO NO CINEMA DOCUMENTAL

5.1 O QUESTIONAMENTO DA ESTRUTURA BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO “UM HOMEM NÃO É UM HOMEM SÓ”

Uns dos pontos essenciais para o desenvolvimento do documentário sobre Luís Neves Real foi a percepção da eventual influência do realizador na construção da biografia. Este género, tendencialmente rígido, ganha um peso específico quando abordado no cinema documental. Ao contrário da ficção, onde na esmagadora maioria das vezes o biografado é interpretado por um ator e onde a biografia é adaptada à necessidade da narrativa fílmica, no cinema documental o realizador tende a desenvolver o seu trabalho em estreita ligação com os elementos que consegue recolher durante a sua fase de pesquisa.

No caso do documentário “Um homem não é um homem só” deve registar-se a opção do abandono de alguns pontos tipicamente estruturais nas narrativas biográficas, nomeadamente as indicações sobre o nascimento, a adolescência, a juventude ou a morte. De facto, neste filme, o espectro temporal abordado é relativamente curto. Podemos considerar um espaço de tempo entre 1934 (momento da primeira saída de Luís Neves Real da Universidade do Porto) e o fim dos anos 50 do século XX (período no qual é referida a atividade de Neves Real no Cineclubes do Porto, enquanto programador e crítico).

Isto acontece, sobretudo, devido a uma tentativa de questionamento sobre a relevância dos eventos na vida de um indivíduo. Como referido anteriormente, durante a conceptualização da biografia, percebemos que este género se fecha numa sucessão de eventos tendencialmente cronológicos. Cientes que a cronologia é um elemento de identificação imediata, pois invariavelmente a reconhecemos na nossa vida e na dos outros, tentamos quebrar com ela, em primeiro lugar, porque acreditamos na assimilação imediata entre uma vida e uma ordem cronológica, o que a torna dispensável na organização de uma narrativa fílmica e, em segundo lugar, porque este rompimento temporal pareceu ao autor do filme uma característica determinante na figura de Luís Neves Real. Apontado como um homem fora do seu tempo, tanto pela postura classicista

como pelo pensamento progressista, o autor questiona mesmo, na narração do documentário, se o seu tempo certo terá sido o passado ou um futuro por vir.

A própria narração final do filme questiona a ordem de relevância dos eventos de uma vida: é mais revelador falar-se sobre a obra de uma figura (independentemente da sua grandeza ou influência) ou da sua relação com a família (como no caso abordado, onde a relação mãe-filho marca o final da narrativa)? Este ordenamento, cronológico ou não, será sempre subjetivo e submetido ao fundamento narrativo pretendido pelo realizador-biógrafo.

No caso de “Um homem não é um homem só” foi praticamente elidido o relato documental de uma das facetas mais intensas na vida Neves Real: a sua carreira de matemático. Apesar de referida, não é aprofundada. Propusemos uma narrativa biográfica em que o núcleo é o cinema e onde os restantes elementos o circundam, construindo uma possível leitura da personagem. A representação fílmica do campo matemático da vida de Neves Real é-nos referenciada em parte pela narração e em parte pelos testemunhos, que a lembram como central na sua vida, ainda que academicamente enfraquecida pelas questões de censura política – com consequências profissionais – a que o biografado foi submetido.

Esta faceta política, a mais cinzenta das três em que se desenha Neves Real, é também abordada no filme, com uma intenção particular: para caracterizar o ambiente político em que se desenvolveu quase toda a sua carreira – sob a ditadura do Estado Novo, vigente em Portugal até 1974, cuja influência esteve sempre presente no seu trabalho (quer pela expulsão da Universidade do Porto, ou pela censura a que era votados os filmes que programava, por exemplo).

Ainda enquanto estratégia narrativa para o questionamento do género biográfico, foi utilizado o episódio das explicações de matemática que Neves Real dava em sua casa a filhos dos seus amigos. Dos seis intervenientes no filme, quatro passaram por essa experiência. E dos dois que não o fizeram, um justifica-se com o desfazimento de idade – por ser o elemento entrevistado mais novo – e o outro por ser funcionário da empresa da família de Neves Real desde a infância. Este episódio serve como comprovativo da relatividade dos eventos na vida de um indivíduo. Apesar da sua obra cultural e académica de cariz e influência pública (e registada na história da cidade do Porto), só foi possível recordar esta personalidade com recurso a um exercício de

memória no presente porque continuam a existir indivíduos que com ele aí começaram a privar - ainda muito novos, com idades que muito se distanciam da idade da figura retratada.

Outro dos aspetos estruturantes desta biografia é o tratamento da vida privada do biografado. Este tipo de abordagem, mais afastada da estrutura tradicional, é particularmente relevante enquanto elemento que adiciona um outro prisma de observação a uma biografia fílmica. Pretendemos passar a ideia de uma pequena viagem à sua intimidade, algo quase inacessível à época, por se tratar de uma figura descrita como reservada, tímida ou discreta. Este aprofundar da narrativa é tão mais oportuno quando é revelada uma relação forte entre o seu ambiente familiar (família e mãe) e a toda a sua carreira, lembrando-nos que, tendencialmente, somos seres compostos por variadas influências e nem uma figura particular como a de Neves Real a isso fugiu.

Pelos motivos indicados, parece-nos adequado apresentar “Um homem não é um homem só” como um ensaio biográfico, mais do que um documentário biográfico, na aceção clássica da categoria. Ainda que se encontre sobre este chapéu maior, cremos que o termo ensaio mais se adequa, não só pela curta duração do filme em questão (20 minutos), como pela sua vertente inquisitiva quanto à formalidade do género cinematográfico abordado.

5.2 QUANDO O PERSONAGEM AUSENTE SE TORNA VISÍVEL

Uma das posições de realização marcadas neste documentário foi a de nunca mostrar através de imagens o personagem biografado. Esta decisão foi pensada e motivada pela consciência ética do realizador face a um personagem que, em bom rigor, nunca se quis mostrar ou expor, ainda que os seus contributos culturais fossem quase sempre de cariz público.

A decisão de não mostrar o perfil físico do personagem foi também o dispositivo para ativar a necessária criação de uma “imagem mental” (Mitchell, 1984), necessidade que se espera acentuada junto da audiência aquando da projeção do filme. A caracterização é feita pelos testemunhos, que iniciam a narrativa com uma descrição física ineficaz (quase apresentada como causa da ausência social do biografado), passando-se depois para alguma contextualização do personagem no tempo e no espaço.

O recurso aos testemunhos como os caracterizadores do perfil físico e psicológico de Luís Neves Real são parte fundamental do exercício de memória estimulado pelo realizador junto das vozes que testemunham. Vozes essas que, de resto, se pretendem o menos identificadas possíveis (apenas rosto e nome), de forma a que sejam vozes que testemunham sobre uma realidade que conheceram e viveram na primeira pessoa, valendo-nos da fiabilidade creditada ao documentário para que isso aconteça sem necessidade de se acrescentar algum tipo de explicação da relação entre os testemunhos e o personagem biografado. Pretende-se que a genuinidade e segurança possível dos seus discursos seja o fator de credibilização único junto da audiência.

Como exercício complementar para o mistério inicial sobre Neves Real, a título de exemplo, é utilizada uma fotografia de um grupo de homens (Figura 11). Isto acontece enquanto os testemunhos descrevem periclitantemente a fisionomia do biografado. A tendência prevista para o comportamento do espetador é a de procurar associação entre o que está a ser dito e um dos semblantes da imagem. Ora, o exercício é recreativo, tanto porque a descrição não é eficaz como porque Luís Neves Real não se encontra efetivamente na fotografia. Com este pequeno jogo, o autor do filme pretende transportar a audiência para o seu papel, enquanto elemento que busca uma figura perdida no passado e de difícil descoberta.

Neste contexto, as “imagens mentais” que Mitchell (1984) enunciou tornam-se particularmente relevantes: não existindo informação de relação direta entre qualquer figura exibida no filme e Luís Neves Real – e não sabendo o espectador se isso acontecerá até ao final do documentário – pretende-se que o processo de elaboração de uma imagem mental de Neves Real se inicie organicamente. No fundo, será essa a imagem que perdurará no final do filme: a que cada um construiu para si.

5.3 O REALIZADOR-BIÓGRAFO COMO MEDIADOR DO DISCURSO

Em “Um homem não é um homem só” a narração é feita do ponto de vista do realizador. É este que funciona como elemento de ligação entre momentos, mediando o decurso da narrativa, impulsionada pelos testemunhos dos intervenientes do filme.

O narrador funciona como a caixa de ressonância das vozes que se articulam e vão revelando a figura de Luís Neves Real. Apesar de acrescentar informação, o narrador

tem, acima de tudo, uma função interpretativa ou especulativa, funcionando como o elemento que mais assumidamente se afasta da rigidez histórica e factual. Baseando-se nestes, tenta criar uma realidade, uma nova possibilidade interpretativa para os episódios e para a figura de Neves Real.

Esta posição foi assumida com base em dois pressupostos: o realizador não é um historiador e, por isso, não tem a pretensão de desenhar ou explicar um percurso completo e totalmente contextualizado da vida do biografado; além disso, a pretensão da verdade e da factualidade pura foi assumida como uma impossibilidade. Para este exercício artístico não pretendemos fazer um alinhamento e comprovação de factos, na busca por uma interpretação final. Na verdade, o objetivo do filme prende-se pelo contrário. Mais do que responder a perguntas, pretende-se que estas surjam. Pretendemos que o espetador tenha espaço para criar o seu personagem, quer através dos elementos fornecidos no filme, quer através da sua própria sensibilidade interpretativa.

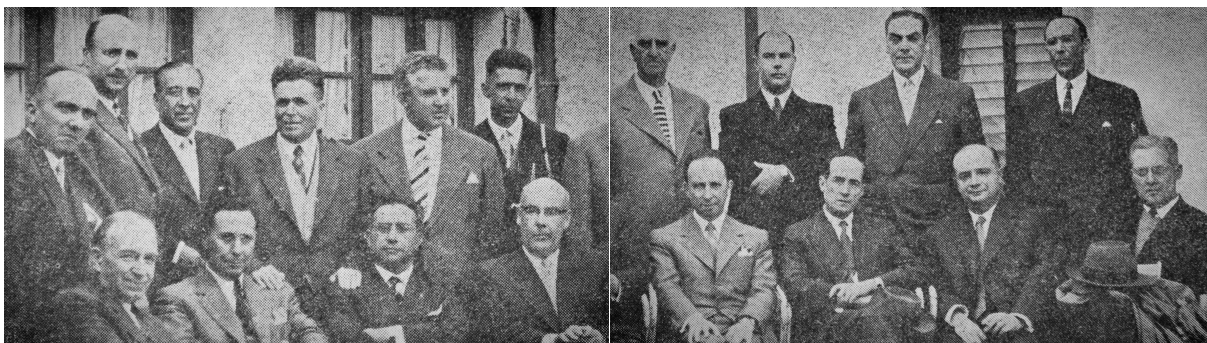


Figura 11 – Dois *frames* do documentário “Um homem não é um homem só” (2018) de Alberto Seixas, entre os 2’20” e os 3’10”. Nesta sequência, é utilizada uma mesma fotografia, dividida em dois momentos, enquanto os testemunhos descrevem fisicamente Luís Neves Real. Trata-se de um jogo com a perceção do espetador, pois Neves Real não é nenhum dos homens fotografados.

PARTE III: RELATÓRIO DO PROJETO FILMÍCO “UM HOMEM NÃO É UM HOMEM SÓ”

6. PRÉ-PRODUÇÃO

Trabalhar sobre o estilo biográfico exige, como referido anteriormente, certo perfil de historiador. Convém que a pesquisa para construção de um personagem seja extensa e o mais aprofundada possível, independentemente do cariz explicativo ou contextual que o realizador pretende dar ao filme. Neste projeto fílmico, a fase de pesquisa foi bastante morosa, tanto pela pouca produção documental e académica de acesso público sobre ou de Neves Real, como pelo seu anonimato.

Este período de pesquisa e de contactos levou cerca de quatro meses a ser dado como concluído. Convém referir que nem o autor do projeto nem nenhum membro envolvido na equipa de trabalho tinham conhecimento prévio ou algum tipo de relação familiar com Luís Neves Real. Assim sendo, o período de pesquisa iniciou-se com o recurso a pesquisas *web*, onde os resultados obtidos foram relativamente parcos. Acima de tudo, foi possível recolher informação do seu percurso académico, com destaque para um currículo elaborado por José Morgado, para o Boletim da Sociedade Portuguesa de Matemática, em 1988, que dava conta da totalidade desse mesmo percurso. Tudo o mais, seriam pontas soltas que necessitariam de uma análise mais aprofundada.

Sobre esta pesquisa *web*, destaque para a sua pertinência naquilo que foi o contextualizar da época (século XX) e do ambiente cultural da mesma (diversos *blogs*, sem particular rigor académico, permitiram perceber como se deu o aparecimento e desenvolvimento do cinema na cidade, mencionando frequentemente as mesmas referências, por exemplo). Também alguns artigos jornalísticos encontrados *online* contribuíram para esta contextualização histórica, muita das vezes referenciando o próprio Luís Neves Real, mas nunca discorrendo sobre ele.

Este primeiro momento de pesquisa – curto, que terá sido desenvolvido em cerca de duas semanas – deu origem à pesquisa junto de bibliotecas, centros arquivísticos ou locais diretamente relacionados com o personagem. Começou pelo Cineclube do Porto, passou pela Biblioteca Municipal Almeida Garrett (BMAG), pela Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP), pela Cinemateca Portuguesa, pela Universidade do Porto e terminaria no arquivo do Jornal de Notícias. Pelo meio, outros

contactos com instituições que, pelas suas características, poderiam albergar também alguma informação ou documentação, como a Ephemera ou o grupo Cine-Batalha, mas sem resultados relevantes.

O Cineclube do Porto revelou-se uma frustração. Sabendo do grande número de documentos desta instituição sobre a história do percurso do cinema na cidade, afigurou-se-nos como o local predileto para pesquisa. Isto revelou-se impossível devido ao período de tratamento a que todo o arquivo desta instituição estava a ser submetido, a fim de ser limpo e desparasitado, que teve início em 2017 e cuja conclusão não tem data prevista. Além disso, a catalogação do mesmo não se encontrava organizada, processo esse que está previsto ser feito em simultâneo com o tratamento referido. Mas nem tudo foi uma desilusão, pois foi possível recolher junto da direção (de José António Cunha, que no decorrer da investigação cedeu o lugar a Joana Canas Marques) alguns contactos de indivíduos que viriam a ser importantes para a construção mental do personagem pelo autor do filme.

Juntos das bibliotecas (BMAG e BPMP) foi possível obter documentos relevantes. Livros de descrição histórica do percurso cultural da cidade do Porto, onde as salas de cinema e o Cineclube do Porto são temas necessariamente abordados, e documentação avulsa do mesmo Cineclube ou de sessões realizadas nos cinemas Batalha, Trindade e Águia D'Ouro, para mencionar alguns exemplos. Neste último, referimo-nos, essencialmente, a boletins de programação.

Foi também nestas bibliotecas que chegamos ao contacto com duas obras de Neves Real, talvez as mais pertinentes encontradas. Os seus livros “Em defesa do cinema: cartas abertas aos senhores deputados da nação” (1955) e “Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português” (1984). O primeiro foi fundamental para entender o posicionamento efetivo de Neves Real face ao cinema, não só naquilo que se referia às questões de distribuição – portanto, o aspeto mais comercial – mas sobretudo naquilo que se referia à influência política no cinema, manifestada na censura de partes de filmes – que repudiava – e nalguma descrição da sua ligação embrionária com o cinema, como aqui descreveu: “Tendo vivido, a partir dos meus três anos, paredes meias com um ‘cinematógrafo’, é-me impossível hoje evocar o que quer que seja do meu passado sem que, junto a essas recordações, não surjam logo imagens de fitas suas contemporâneas.” (L. N. Real, 1955, p. 72).

O segundo livro - “Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português” (1984) – menos preenchido de reflexões pessoais, revelou-se mais pertinente pela sua simbologia. Trata-se de uma biografia escrita no fim da sua própria vida, quase como tarefa última, sobre uma figura que Neves Real considerou fundamental para o desenvolvimento da cultura cinematográfica em Portugal.

Também nas bibliotecas foi possível consultar alguns dos trabalhos teóricos na área da matemática elaborados por Neves Real. Por se tratarem de artigos estritamente técnicos, tornou-se difícil a sua compreensão e, por consequência, limitou a sua pertinência para este projeto.

Entretanto, seria na Cinemateca Portuguesa que se dariam as descobertas documentais particularmente mais relevantes. Possuindo esta instituição alguns documentos já mencionados, possuía igualmente uma lista de 12 artigos escritos para diversas publicações, assim como uma lista de 19 textos de abertura de sessões de cinema escritos por Neves Real. Na maioria, estes textos eram reflexões sobre os filmes que seriam exibidos nas sessões do Cineclube e, aparentemente, constituem arquivo da Cinemateca por se tratarem de documentos que, antes da sua leitura ou publicação, eram avaliados pela PIDE.

Nestes textos, onde o discurso era pouco pessoal e mais próximo da análise académica, foi possível olhar diretamente a faceta cinéfila de Neves Real e perceber a seriedade e o rigor nas palavras que escrevia, socorrendo-se frequentemente de pontos de vista citados em revistas internacionais. Além dos mais, através desta amostra, foi possível perceber que filmes, que autores e que géneros cinematográficos escolhia programar. Longe de poder ser uma amostra representativa, foi a revelação de uma amostra concreta de algumas opções tomadas por uma figura e que até aí não tinham tido exemplo.

Na Universidade do Porto, a pesquisa não foi produtiva. Registaram-se apenas três documentos com referência a Neves Real, dois deles sobre matemática e já analisados anteriormente; o outro referente ao cinema, mas onde a participação de Neves Real foi muito discreta.

Por fim, pareceu-nos necessário consultar publicações da época, especialmente das datas mais marcantes, como da inauguração do novo Cinema Batalha, a 3 de julho de 1947. Dos jornais com arquivo dessa época, conseguimos aceder ao Jornal de Notícias,

que detinha as cópias digitais das edições físicas do jornal. Junto deste arquivo, conseguimos obter as parcas páginas (seis, divididas pelos três dias subsequentes à inauguração) referentes a este evento. Com surpresa constatamos que em nenhuma delas havia uma fotografia relativa ao espaço. Apenas anúncios das sessões que iriam inaugurar o Batalha.

A par com esta pesquisa documental, foram sendo encetados contactos com pessoas que poderiam ter informações sobre Luís Neves Real. As mais fáceis de encontrar e contactar foram as pessoas que tiveram com ele relação no meio académico (colegas e alunos, nomeadamente). Dos colegas, poucos se registaram e ainda menos acederam à iniciativa. Os alunos (da fase pós-25 de abril de 1974) revelaram-se entusiasmados e facilitaram o contacto, tendo sido possível fazer um bom número de entrevistas prévias (quatro) a membros deste grupo. Ainda assim, deve referir-se que a relação destes com Neves Real era uma relação professor-aluno e, por isso, pouco profunda no que se referia ao conhecimento efetivo desta personagem e mais marcada pela experiência letiva com ele. Deste grupo, viriam a ser realizadas duas entrevistas para o filme: a Maria de Fátima Morgado e a Paula Rocha Malonek. Dois testemunhos com experiências marcadamente diferentes com Neves Real.

Após estes, foi possível chegar ao contacto com a família – com um elemento da família, em rigor. Esse elemento – o atual proprietário da empresa Neves&Pascaud – viria a revelar-se um dos entraves ao desenvolvimento atempado do projeto. Apesar de terem sido dezenas as conversas telefónicas entre o autor do projeto e o familiar de Neves Real, apenas em três foi possível falar com o tempo e o rigor necessários sobre a figura a biografar. As restantes chamadas destinavam-se à tentativa de agendamento de conversas pessoais ou de recolha de documentos junto da família. Isto viria a acontecer apenas uma vez no decorrer de todos os meses que durou este projeto. Nesse período, foi possível obter alguns documentos textuais e fotográficos sobre o Cinema Batalha, o Cinema Trindade, a empresa Neves&Pascaud e sobre o próprio Luís Neves Real. Posto isto, nunca mais foi dada disponibilidade para uma entrevista presencial e foi apenas possível agendar uma entrevista telefónica, realizada com o mero intuito de conservação documental de um testemunho oral.

Entretanto, havia sido possível entrevistar o arquiteto Alexandre Alves Costa, filho de Henrique Alves Costa, da direção fundadora do Cineclub e amigo próximo de

Neves Real, cujo contacto foi possibilitado precisamente pela direção do Cineclube. Apesar da pertinência desta figura, começava a ser difícil encontrar outros elementos cuja relação houvesse sido direta com Luís Neves Real. Com uma série de cruzamentos de contactos, favorecida pelos docentes que acompanharam este projeto, foi possível entrevistar outra figura relevante: José Miguel Andrade, filho do médico Corino de Andrade, também amigo próximo de Neves Real. Como relatou o próprio, com o passar dos anos, José Miguel Andrade haveria de estreitar a relação com Neves Real a ponto de se tornar mais pessoal da que o biografado tinha com o seu pai. De referir que entre a pré-entrevista e a entrevista a José Miguel Andrade haveriam de passar-se cerca de dois meses, devido à residência deste nos Estados Unidos da América, o que fez com que o agendamento da gravação estivesse dependente do seu regresso a Portugal.

Com a evolução da pesquisa e o avançar da rede de contactos, continuava a ser difícil encontrar pessoas diretamente relacionadas com o percurso cultural de Neves Real. Alguns contactos promissores não chegaram sequer à fase da pré-entrevista. Ainda assim, após o período estipulado para a pesquisa, chegamos ao contacto e acordo com duas pessoas para a entrevista: Armando Leitão (programador cinematográfico da empresa Neves&Pascaud, que trabalhava diretamente com Neves Real) e André de Oliveira e Sousa (que fundaria o Cineclube do Norte e viria a dirigir a Federação Portuguesa de Cineclubes, num período de intenso convívio com Neves Real). O primeiro, que já havia sido contactado e manifestado impossibilidade de testemunhar por motivos de saúde, recuperaria a ponto de poder sair de casa e testemunhar para o projeto fílmico. O segundo, só contactado já com o período de pesquisa fechado, revelar-se-ia totalmente disponível, o que culminou numa pré-entrevista e numa entrevista no espaço de uma semana.

Com estes seis elementos e com um leque de abordagem suficientemente amplo, foi dada como terminada a fase de procura por fontes que invocassem a memória para contribuir para a representação de Luís Neves Real. Referir ainda que alguns destes entrevistados contribuíram com documentos pessoais para o conjunto de material recolhido sobre a figura a biografar e que, mais tarde, viriam a ser inclusivamente utilizados no projeto fílmico.

7. PRODUÇÃO

Além das já referidas entrevistas, a fase de produção deste projeto fílmico (iniciada na primeira semana de fevereiro) teve outros capítulos. A ideia base passava pela utilização do mínimo possível de material de arquivo, de forma a criar uma representação biográfica de Neves Real com referências contemporâneas. Esta ideia estava intrinsecamente ligada a um dos momentos-chave do planeamento visual do projeto: filmar no interior do Cinema Batalha, como referencial à memória sobre Neves Real. Ambos existentes, com um passado célebre, mas encontrando-se degradados, quase a cair no esquecimento.

A não autorização para este exercício, por parte de Câmara Municipal do Porto, foi um dos pontos que mais marcou a estruturação do projeto. Não sendo possível trabalhar a ideia nuclear, tivemos de usar outras ferramentas para construir este personagem. Mas mesmo assim, a rodagem do projeto iniciou-se em fevereiro no Cinema Batalha, desta feita no espaço exterior. Com o desenvolvimento do argumento para o filme e com o destaque deste espaço na narrativa, tornar-se-ia óbvio registar, pelo menos, a envolvência e os pormenores do mesmo. Viria a repetir-se este processo, semanas mais tarde, de forma a corrigir opções de enquadramento e experimentar ângulos mais gerais sobre a Praça da Batalha (onde se encontra o edifício do cinema). Chegaríamos à conclusão do insucesso deste esforço, devido ao grande número de elementos distrativos em todos os ângulos que permitiam visar o Cinema (quer fossem as linhas suspensas do elétrico, os *outdoors*, as árvores ou os carros estacionados nas redondezas do edifício).

De seguida, outros dois locais foram visados. A Reitoria da Universidade do Porto, para ser o elemento de transporte para o ambiente académico clássico; e uma sala de projeção de película (no caso, do Teatro Rivoli), prevista no argumento como elo de ligação direto à atividade cinematográfica. Na Reitoria foram recolhidas imagens de uma sala em particular (a Biblioteca do Fundo Antigo), das poucas que mantêm a configuração clássica, assim como pormenores que remeteriam para a atividade académica e matemática de Neves Real. A título de exemplo, mencionar um dos quadros da Reitoria onde se observa o que parece ser uma aula de matemática num ambiente que

remete para a Grécia Antiga. Foram usados planos desse quadro no projeto filmico, ainda que não seja óbvia a localização do quadro no espaço.

Já no mês de março, a rodagem continuou com um exercício que contemplava uma viagem de elétrico entre a Reitoria e a Praça da Batalha. Surgiu como hipótese do percurso (e até meio de transporte) de Neves Real. Na primeira vez em que foi gravada a viagem, deparamo-nos com alguns problemas técnicos relacionados com a exposição. Até aqui em rodagem com uma câmara de vídeo Sony FS5, com filtros de densidade neutra (ND) internos e de ajuste variável, a questão da exposição estava controlada. Mas por se tratar de uma câmara de médio porte e difícil de estabilizar, nesta viagem foi utilizada uma Sony A7II com um estabilizador Zhyun Crane, de forma a diminuir o espaço ocupado pelo equipamento e aumentar a margem de manobra do operador. Mesmo utilizando um filtro de densidade neutra (ND) na objetiva, o controlo da exposição não foi eficaz e, em alguns momentos da viagem, a imagem ficaria sobre-exposta. Numa segunda tentativa, semanas mais tarde, os problemas técnicos foram atenuados e as imagens estariam adequadas para utilização. Ainda assim, no momento da montagem perceberíamos que a viagem de elétrico era um elemento não condizente com o fio narrativo e estético do filme. Seria, por isso, posta de parte.

No mesmo mês, haveríamos de filmar a casa da família de Neves Real. Depois de um pedido negado para filmarmos no interior da casa, fomos autorizados a filmar o exterior. Com o apoio do hotel Exe Almada Porto, pudemos filmar a fachada da casa e alguns pormenores da mesma à altura do segundo andar do hotel, o que nos permitiu um ponto de vista mais favorável e equilibrado, em vez de um plano contrapicado da rua para uma habitação de quatro andares.

Depois da rodagem em fevereiro e março, voltamos a filmar apenas em junho e julho, fechando nesse mês o ciclo de rodagem. Durante abril e maio, além dos acentuados compromissos de cariz teórico (a culminar na apresentação de um artigo na 7ª Conferência Internacional de Cinema de Viana de Castelo), foi também período para fazer as primeiras experiências de montagem e os primeiros cortes nas entrevistas. Com este exercício, ficaríamos a perceber com maior clareza as debilidades por resolver.

Após essa reflexão, avançamos para a elaboração de um dispositivo que nos permitisse uma aproximação visual ao personagem biografado, ainda em falta. Com a ideia final da narrativa a apontar para o forte relacionamento mãe-filho na vida de Neves

Real, decidimos fazer um exercício de sombras em que a figura da mãe também fosse invocada. Escolhidos dois perfis que nos pareceram corresponder à ideia, avançamos para a conceção técnica. Com o apoio do U.Porto Media Innovation Labs conseguimos utilizar um estúdio para montar o tecido sob o qual seria encenado este momento. Recorremos a iluminação vinda do chão, para que as sombras se projetassem com razoável altura e utilizamos um rodado para podermos movimentar a câmara enquanto esta se encontrava no tripé.

Após uma primeira experiência, percebemos que o tecido funcionaria melhor com dobras onduladas (até aí havia sido usado esticado) pela volatilidade que conferia aos vultos e pareceu-nos que a performance dos atores ainda não era a melhor, quer por se moverem a demasiada velocidade em determinados momentos, quer por não manterem uma distância funcional em relação ao tecido. Com a análise da primeira vez em que testamos este dispositivo, conseguimos corrigir os erros num segundo momento. Os gestos dos atores foram cuidadosamente ensaiados, tal como as suas entradas e saídas de cena, respeitando as indicações do realizador. Os próprios movimentos de câmara foram melhorados, na perspetiva da maior estabilidade possível dos enquadramentos.

Por último, outro momento de rodagem aconteceu no intervalo entre os dois mencionados anteriormente. Com a referência ao espaço interior da casa e quarto de Neves Real e na impossibilidade de filmar o original, optou-se por recorrer a uma recriação de elementos que remetessem para esse espaço. Daí o aparecimento do relógio, do armário, do candeeiro e da mesa. Outros elementos (como o telefone, a cadeira ou a mala) haveriam sido deixados de fora.

Estava assim dada como encerrada a rodagem, só passível de se retomar caso algum problema particular e até aqui não detetado houvesse com o material filmado. O que existia até aqui, correspondia às necessidades do argumento elaborado.

8. PÓS-PRODUÇÃO

Após o término da rodagem, na primeira quinzena de julho, a pós-produção iniciou-se com a visualização, anotação e montagem do material filmado. Ao todo, seriam analisadas cerca de sete horas de material bruto. Quatro dessas horas dizem respeito às seis entrevistas (cujas durações variaram entre os 35 e os 50 minutos); as restantes três, dizem respeito ao material para a construção da narrativa visual (e referem-se, nomeadamente, aos dois momentos de gravação no Cinema de Batalha; um na Reitoria da Universidade do Porto; dois no elétrico entre a Igreja do Carmo e a Praça da Batalha; um no Teatro Rivoli; um na Rua do Almada; três em estúdio para a gravação do jogo de sombras e da projeção do filme de Manoel de Oliveira; outra numa casa de decoração clássica; e outra em ambiente doméstico para a recriação dos cartazes de época).

Com todo o material reunido, seria possível contruir uma base para os momentos narrativos de descrição e perceber se o argumento anteriormente elaborado poderia ser suportado pelas imagens captadas.

A base da narrativa foi construída através da análise e seleção dos testemunhos e, com isso, ajustados os momentos de entrada e saída do narrador, assim como as temáticas que este aborda. Numa primeira fase, por excesso, foram postos lado-a-lado os testemunhos que se aproximavam na sua temática. Depois, analisados os pontos de vista sobre as temáticas. A partir daí, foram selecionados os mais representativos da ideia que se pretendia passar, de forma a não criar um levantamento exaustivo de ideias repetidas ou próximas. Nesta organização, foi também utilizada a estratégia de juntar testemunhos que se afastam, ao invés de serem concordantes, com o objetivo de criar alguma divergência na abordagem ao sujeito biografado. Com esta opção, o sujeito biografado torna-se plural, mas a leitura dos sujeitos que o conhecem nos seus gostos, atos, paixões, valores sobre o cinema, conhecimentos teóricos e/ou papel didático, ganham a hipótese de serem também capazes de diferentes formas de ver e compreender. A seleção ficou capaz de tornar o espectador um pensante sobre o biografado, um indivíduo para quem compreender implicava juntar e selecionar vozes e descrições, suportadas em pequenas narrativas.

A título de exemplo, a Figura 11 deste ensaio reproduz duas imagens exibidas no filme que acompanham a descrição do biografado, mas que não o incluem, levando, por isso mesmo, o olhar a procurar alguém que se coadune ao que se descreve, mas vendo (ou não) uma aproximação de vários à descrição e o instalar-se de uma dúvida sobre onde está aquele de que se fala.

O texto da narração foi reformulado nesta fase (havia sido feita uma primeira versão ainda na pré-produção, de forma a estruturar ideias e conteúdos). Além das imagens captadas, ficou claro com que arquivo se poderia trabalhar. O único elemento que surgiu como novo apenas nesta fase foi a noção de que Manoel de Oliveira teria utilizado o quarto de Luís Neves Real para rodar uma parte do seu filme “Inquietude” (1998). A informação, revelada por André de Oliveira e Sousa, um dos entrevistados do filme, viria a revelar-se bastante pertinente, pois aquele espaço havia ficado com um registo intemporal e fidedigno às descrições feitas por todos os intervenientes de “Um homem não é um homem só”. Apuramos, ainda durante a fase de pré-produção, junto do familiar do biografado, atual proprietário da habitação onde viveu Luís Neves Real, que aquele espaço não se encontra mais com as características que tinha aquando da sua utilização por Neves Real.

O processo de montagem foi o mais demorado da fase de pós-produção. A tomada de decisões revestiu-se de períodos longos de reflexão. Visto não pretendermos um filme com uma carga explicativa demasiado intensa, foram excluídos momentos de contextualização da narração. Os elementos visuais passaram a valer-se mais por si mesmos, sem suporte oral que os justificasse ou explicasse. A título de exemplo, os dois planos de pinturas que surgem aos 5’45” e aos 5’54”. Surgem num momento em que se fala do percurso académico de Neves Real e entre planos de uma sala de arquitetura clássica da Reitoria da Universidade do Porto (antiga Faculdade de Ciências, onde Neves Real lecionou). Os dois planos que referimos pertencem à mesma pintura, que se encontra no *hall* de entrada do Salão Nobre da Reitoria da Universidade do Porto. A obra chama-se *A Matemática* (1917) e é da autoria de José Maria Veloso Salgado. São a personificação de elementos matemáticos. O primeiro plano foca-se na representação da Álgebra e o segundo na da própria Matemática, onde, sob a cadeira pontífice, se pode ler uma inscrição em grego que se traduz “Aqui não se entra, sem a Matemática”, segundo informações recolhidas junto do gabinete de Gestão de Documentação e Informação da

Universidade do Porto. Outros casos de não explicação ou justificação de opções visuais foram já enunciados no Capítulo 5.

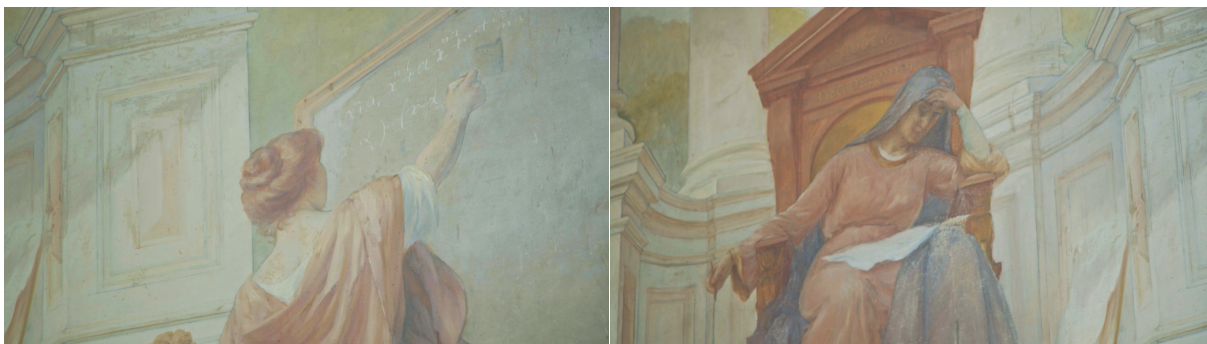


Figura 12 – Dois *frames* do documentário “Um homem não é um homem só” (2018) de Alberto Seixas, entre os 5’45” e os 6’01”. Tratam-se de dois planos retirados da mesma pintura de José Maria Veloso Salgado - *A Matemática* (1917) – exposta na Reitoria da Universidade do Porto.

O processo avançou para a gravação da locução. Inicialmente pensada para ser lida por um ator, acabou por ser o próprio realizador a tomar esse papel, na perspetiva de deixar essa marca pessoal no filme, enquanto elemento mais profundamente ligado a todo o processo envolvente. Essa locução foi guiada tecnicamente pelo diretor de som, Duarte Ferreira, que em muito contribuiu para a qualidade final da mesma. Com a sua experiência nesta área, conseguiu orientar tecnicamente a locução sem que isso interferisse com o tom pretendido para a mesma.

Com a montagem próxima do fecho, avançamos para a pós-produção de áudio, também desenvolvida pelo Duarte Ferreira. Enquanto o realizador tomava as decisões finais de montagem, recolhendo opiniões de três *screening tests* desenvolvidos para o efeito, foi desenvolvendo os primeiros testes de correção de cor. Tendo optado por uma gravação em S-Log3, foi necessário um trabalho inicial de *recuperação* de contrastes. Com a correção de cor era pretendido uniformizar o aspeto visual do filme, equilibrando especialmente os testemunhos, que haviam sido gravados em ambientes bastante diferentes e com composições de luz também diferentes entre si. O ajuste dos ambientes das entrevistas, assim como o equilíbrio dos tons de pele das mesmas, acabariam por se revelar os trabalhos mais morosos desta parte, implicando a utilização de várias camadas de correção, assim como de máscaras que permitissem a aplicação de correções a apenas determinadas partes da imagem e não à sua totalidade.

Entre estes testes de correção de cor foi fechada de forma irreversível a montagem e, dias depois, conseguimos fechar a pós-produção e mistura de áudio. Esta

mistura, feita a pensar para a exibição em cinema, foi feita seguindo a norma de homogeneização da European Broadcasting Union (EBU), nomeada de *EBU R128 – Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals*, que regula os níveis de *loudness* (ou sensação de intensidade auditiva) permitidos para a reprodução e exibição de produtos áudio de difusão pública (televisão, cinema, internet, entre outros).

A correção de cor foi fechada mais tarde, já a meio de setembro, porque passou por um nível de experimentação maior, tendo sido executados testes de cor em diferentes monitores (calibrados e não-calibrados) de forma a podermos ter uma noção mais real daquilo que poderá ser a perceção de cores caso o filme seja sujeito a uma reprodução menos precisa. Com os testes, chegamos à opção por uma paleta de cores ligeiramente mais quente do que a original, com especial ênfase nos tons amarelos e diminuindo um pouco aquilo que era o contraste inicial das cores (demasiado marcado, depois da primeira correção). Com estas opções, tentamos contribuir para a narrativa com uma pequena dose de proximidade trazida pelas cores quentes, que entram em concordância com as cores predominantes em ambientes relevantes no filme, como o próprio Cinema Batalha (em tons de bege) ou a Biblioteca do Fundo Antigo da Universidade do Porto (toda constituída em tons de castanho e madeira).

A atenuação ao contraste das cores tem também contributo para a narrativa no sentido em que não exalta a presença de objetos ou pessoas, mas antes atenua ligeiramente essas presenças, fazendo sobressair mais as formas do que as cores. Esta opção pode ser notada em traços muito suaves, não sendo demasiado evidente ou notória. Com este processo, pretendemos dar aos objetos e pessoas que constituem o suporte visual para a representação de Neves Real um tom ligeiramente desvanecido, como o próprio estará na história e quase como prenúncio de algo resgatado ao passado.

CONCLUSÃO

A personagem biográfica cinematográfica, pelo que se refletiu neste texto, parece não ser tão simples como a comparação com a pessoa o fez antever. Se a riqueza e a complexidade daquilo que é a constituição psicológica de um ser humano não pode ser negada, parece-nos que a personagem cinematográfica herda parte dessa composição. À personagem, mais do que ser, vale-lhe parecer e muita da complexidade na sua construção se deve à forma como ela transparecerá sentimentos, ideais ou pensamentos.

Como vimos, na literatura – a base deste género – esta construção tende a ser mais direta, via composição escrita, que poderá sempre permitir leituras secundárias, mas que, ao mesmo tempo, encerrará necessariamente pelo menos um campo de interpretação. No cinema, a composição da personagem biográfica pode estar assente em elementos do campo sensível, onde a literalidade poderá estar apenas assente na voz dos testemunhos.

Parece-nos também ficar cada vez mais claro o papel que o realizador desempenha nesta criação, não apenas pelo seu papel decisório, mas precisamente pela sua função construtora (ou criadora), na medida em que permite que o espectador tenha sobre o personagem uma representação que não poderia existir sem a figuração verbal ou visual da sua vida e dos pensamentos e documentos que a solidificam.

A ciência histórica e a ficção encontram-se paradoxalmente juntas, alimentando-se mutuamente e, talvez, impondo limites e ligações uma à outra. Com o projeto fílmico que acompanha este ensaio, pretendeu-se também criar uma hipótese de observação para a vida de uma figura (Luís Neves Real) que foi passada na sombra, no sentido do afastamento do panorama social, ainda que a sua obra tenha sido de cariz e influência públicas.

Para fechar, deixamos o mote com que termina o referido projeto fílmico, afirmando a crença que a vida de um homem será sempre representada servindo-se de formas muito ingratas e questionando se esta [a biografia fílmica de Luís Neves Real] – elaborada de forma complexa, capaz de instalar um pensamento interrogativo do espectador sobre o papel do biografado e o valor do que cada um diz fora de uma opinião mnésica e dentro de um registo histórico – não será mais uma delas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 200 sessões de cine-clube. (1955). Porto: Cine-Clube do Porto.
- Amiel, V. (2011). *Estética da montagem*. (C. B. Gamboa, Trad.) (1.^a ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Andrade, S. C. (2016, Setembro 28). Cinema Trindade vai reabrir com programação diária na Baixa do Porto. *Público*. Obtido 1 de Fevereiro de 2018, de <https://www.publico.pt/2016/09/28/local/noticia/cinema-trindade-vai-reabrir-com-programacao-diaria-na-baixa-do-porto-1745358>
- Barnouw, E. (1993). Explorer. Em *Documentary: A history of the non-fiction film* (2^a). Oxford: Oxford University Press.
- Bezerra, C. (2009). *Documentário e performance: Modos de a personagem marcar presença no cinema de Eduardo Coutinho* (Tese de Doutoramento). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Obtido de <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284068>
- Brait, B. (1985). *A Personagem*. São Paulo: Ática.
- Burke, P. (1997). A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos Históricos*, 10(19), 83–97.
- Christie, I. (2004). A life on film. Em P. France & W. St. Clair (Eds.), *Mapping Lives: The Uses of Biography* (pp. 283–302). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Costa, A. (2010). Biografias históricas e práxis historiográfica. *Sæculum - Revista de História*, (23), 19–33.
- Costa, H. A. (1978). Os anos Quarenta. Em *Breve História do Cinema Português (1896-1962)* (1.^a ed., Vol. 11). Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Cruz, G. A. da. (2011). *A construção biográfica no documentário cinematográfico: Uma análise de «Nelson Freire», «Vinivius» e «Cartola - Música para os olhos»* (Tese de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Minas Gerais. Obtido de <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8LHFXQ>
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Éditions du Seuil.
- Goffman, E. (2004). *A representação do eu na vida quotidiana*. (M. C. S. Raposo, Trad.) (12.^a ed.). Petrópolis: Vozes.
- Le Goff, J. (1990). *História e memória*. (B. Leitão, Trad.). Campinas: Editora da Unicamp.

- Levillain, P. (1996). Os protagonistas: da biografia. Em R. Rémond (Ed.), D. Rocha (Trad.), *Por uma História Política* (pp. 148–149). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Marcato, T. de M. (2014, Abril 4). O sujeito no documentário torna-se o sujeito do documentário: Um estudo sobre a autobiografia em Santiago. Obtido 18 de Fevereiro de 2018, de <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1377&/o-sujeito-%20no-documentario-%20torna-se-%20o-sujeito-%20do-%20documentario-um-%20estudo-sobre-%20a-autobiografia-%20em-santiago>
- Michaels, L. (1998). *The phantom of cinema: Character in modern film*. Nova Iorque: State University of New York.
- Mitchell, W. J. T. (1984). What is an image? *New Literary History*, 15(3), 503–537.
- Morgado, J. (1988, Dezembro). Curriculum Vitae de Luís Neves Real. *Boletim da Sociedade Portuguesa de Matemática*, (11).
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, 7–28.
- Pena, F. (2004). Memórias e tempos. Em *Teoria da Biografia Sem Fim*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3–15.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.
- Real, L. N. (1955). *Em defesa do cinema: Cartas abertas aos senhores deputados da nação*. Porto: Cine-Clube.
- Real, L. N. (1984). *Alberto Armando Pereira: Um pioneiro do jornalismo cinematográfico português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Real, M. L., & Braga, M. H. G. (Eds.). (2008). *Filmes na Invicta: A militância do Cineclube do Porto* (1.ª ed.). Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Ricoeur, P. (1968). *História e verdade*. (F. A. Ribeiro, Trad.). Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.
- Rosas, F., & Sizifredo, C. (2013). Notas biográficas dos investigadores e docentes alvo de depuração política das universidades portuguesas pelo Estado Novo. Em *Estado Novo e Universidade: A Perseguição aos Professores* (1.ª ed., pp. 69–131). Lisboa: Tinta-da-china.

- Schmidt, B. B. (2003). Biografia e regimes de historicidade. *Métis: História e Cultura*, 2(3). Obtido de <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1041/707>
- Tavares, D. (2013). Subjectividades transbordantes: Apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. *Doc On-line*, (15), 111–131.
- Vallejo, A. V. (2008). Protagonistas de lo real: La construcción de personajes en el cine documental. *Secuencias: revista de historia del cine*, (27), 72–89.
- Vilas Boas, S. (2006). *Metabiografias e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. Obtido de http://bdpi.usp.br/single.php?_id=001570855

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos da América e França: Les Frères Revillon.

Maloof, J., & Siskel, C. (2013). *Finding Vivian Maier*. Estados Unidos da América: IFC.

Marker, C. (1993). *Le tombeau d'Alexandre*. França e Finlândia: First Run Features and Icarus Films.

Méliès, G. (1900). *Jeanne d'Arc*. França: Star Film Company.

ANEXO A – CEDÊNCIA DE DIREITOS DE IMAGEM

Declaração de cedência de direitos de imagem de Alexandre Alves Costa

P. PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, ALEXANDRE VIEIRA PINTO ALVES COSTA,
com o CC/BI/passaporte número [REDACTED], com validade até
VITÓRIA, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto
Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito
irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos
concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário LUÍS NEVES
REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado
por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola
Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e
comercialização e todos os direitos conexos do FILME, autorizando,
designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do FILME. O FILME,
embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o
mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir
no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no
filme.

Porto, 14 de Fevereiro de 2018.

Assinatura: [REDACTED]
Nome: _____
Morada: [REDACTED]
Telefone: [REDACTED]
Email: [REDACTED]

P.PORTO

Declaração de Cedência de Utilização de Documentos

Eu, André João Lemos de Oliveira e Sousa,
com o CC/BI/passaporte número [REDACTED], com validade até
_____, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto
Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito
irrevogável, em perpetuidade, para usar os documentos em minha posse, cedidos
por livre e espontânea vontade para utilização no filme documentário LUÍS NEVES
REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado
por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola
Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e
comercialização e todos os direitos conexos do FILME.

O FILME, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente
em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que
venha a existir no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar os
documentos cedidos no filme.

Porto, 17 de Julho de 2018.

Assinatura: [REDACTED]

Nome: ANDRÉ JOÃO LEMOS DE OLIVEIRA E SOUSA

Morada: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

Declaração de cedência de direitos de imagem de Armando Leitão

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, ARMANDO VIEIRA LEITÃO,
com o CC/BI/passaporte número _____, com validade até _____, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário LUÍS NEVES REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e comercialização e todos os direitos conexos do FILME, autorizando, designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do FILME. O FILME, embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no filme.

Porto, 11 de JULHO de 2018.

Assinatura: _____
Nome: ARMANDO VIEIRA LEITÃO
Morada: _____
Telefone: _____
Email: _____

Declaração de cedência de direitos de imagem de José Miguel Andrade

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, José Miguel Moes da Costa Andrade,
com o (CC)BI/passaporte número [REDACTED], com validade até
[REDACTED], abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto
Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito
irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos
concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário LUÍS NEVES
REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado
por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola
Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e
comercialização e todos os direitos conexos do FILME, autorizando,
designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do FILME. O FILME,
embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o
mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir
no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no
filme.

Porto, 31 de Maio de 2018.

Assinatura: [REDACTED]

Nome: JOSÉ MIGUEL MOES DA COSTA ANDRADE

Morada: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

Declaração de cedência de direitos de imagem de Maria de Fátima Morgado

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Maria de Fátima Lopes da Silva Ramos Morgado,
com o CC/BI/passaporte número [REDACTED], com validade até
VITALICIO, abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto
Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito
irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos
concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário LUÍS NEVES
REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado
por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola
Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e
comercialização e todos os direitos conexos do FILME, autorizando,
designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do FILME. O FILME,
embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o
mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir
no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no
filme.

Porto, 15 de Junho de 2018.

Assinatura: [REDACTED]

Nome: Maria de Fátima Lopes da Silva Ramos Morgado

Morada: [REDACTED]

Telefone: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

P.PORTO

Declaração de Cedência de Direitos de Imagem

Eu, Maria Paula Macedo Rocha Malonek,
com o CC/BI/passaporte número [REDACTED], com validade até
[REDACTED], abaixo assinado, concedo gratuitamente ao Instituto
Politécnico do Porto (P.Porto), doravante designado PRODUTOR, o direito
irrevogável, em perpetuidade, para usar as minhas imagens e depoimentos
concedidos por livre e espontânea vontade no filme documentário LUÍS NEVES
REAL (título provisório, sujeito a alteração), doravante designado FILME, realizado
por Alberto Seixas no decurso do Mestrado em Comunicação Audiovisual da Escola
Superior de Media Artes e Design (ESMAD), bem como os direitos de edição e
comercialização e todos os direitos conexos do FILME, autorizando,
designadamente, quer a fixação fonográfica e videográfica do FILME. O FILME,
embora não tenha fins comerciais, poderá ser explorado comercialmente em todo o
mundo, em perpetuidade, através de qualquer meio existente ou que venha a existir
no futuro. O PRODUTOR não tem obrigação de utilizar as imagens captadas no
filme.

Porto, 5 de Junho de 2018.

Assinatura: Maria Paula Macedo Rocha Malonek
Nome: [REDACTED]
Morada: [REDACTED]
Telefone: [REDACTED]
Email: [REDACTED]

ANEXO B – CRONOGRAMA DE TRABALHO

Cronograma de trabalho: previsão

		PESQUISA E TRATAMENTO	ARGUMENTO	PRODUÇÃO	RODAGEM	MONTAGEM	PÓS-PROD. ÁUDIO	CORREÇÃO COR	SCREENING & EXPORT		TEÓRICO
9-out-2017	SEM 1										
	SEM 2										
	SEM 3										
	SEM 4										
6-nov-2017	SEM 5										
	SEM 6										
	SEM 7										
	SEM 8										
4-dez-2017	SEM 9										
	SEM 10										
	SEM 11										
	SEM 12										
1-jan-2018	SEM 13										
	SEM 14										
	SEM 15										
	SEM 16										
	SEM 17										
5-fev-2018	SEM 18										
	SEM 19										
	SEM 20										
	SEM 21										
5-mar-2018	SEM 22										
	SEM 23										
	SEM 24										
	SEM 25										
2-abr-2018	SEM 26										
	SEM 27										
	SEM 28										
	SEM 29										
	SEM 30										
7-mai-2018	SEM 31										
	SEM 32										
	SEM 33										
	SEM 34										
4-jun-2018	SEM 35										
	SEM 36										
18-Jun-2018 1ª Fase	SEM 37										
	SEM 38										
2-jul-2018	SEM 39										
	SEM 40										
	SEM 41										
	SEM 42										
	SEM 43										
6-ago-2018	SEM 44										
	SEM 45										
	SEM 46										
	SEM 47										
3-set-2018	SEM 48										
	SEM 49										
	SEM 50										
24-Set-2018 2ª Fase	SEM 51										

Cronograma de trabalho: real

		PESQUISA E TRATAMENTO	ARGUMENTO	PRODUÇÃO	RODAGEM	MONTAGEM	PÓS-PROD. ÁUDIO	CORREÇÃO COR	SCREENING & EXPORT		TEÓRICO
9-out-2017	SEM 1										
	SEM 2										
	SEM 3										
	SEM 4										
6-nov-2017	SEM 5										
	SEM 6										
	SEM 7										
	SEM 8										
4-dez-2017	SEM 9										
	SEM 10										
	SEM 11										
	SEM 12										
1-jan-2018	SEM 13										
	SEM 14										
	SEM 15										
	SEM 16										
	SEM 17										
5-fev-2018	SEM 18										
	SEM 19										
	SEM 20										
	SEM 21										
5-mar-2018	SEM 22										
	SEM 23										
	SEM 24										
	SEM 25										
2-abr-2018	SEM 26										
	SEM 27										
	SEM 28										
	SEM 29										
	SEM 30										
7-mai-2018	SEM 31										
	SEM 32										
	SEM 33										
	SEM 34										
4-jun-2018	SEM 35										
	SEM 36										
18-Jun-2018 1ª Fase	SEM 37										
	SEM 38										
2-jul-2018	SEM 39										
	SEM 40										
	SEM 41										
	SEM 42										
	SEM 43										
6-ago-2018	SEM 44										
	SEM 45										
	SEM 46										
	SEM 47										
3-set-2018	SEM 48										
	SEM 49										
	SEM 50										
24-Set-2018 2ª Fase	SEM 51										

ANEXO C – FICHA TÉCNICA

Ficha técnica do projeto fílmico “Um homem não é um homem só” (2018)

Realização: Alberto Seixas

Produção: Rafaela Teixeira e Alberto Seixas

Argumento: Alberto Seixas

Direção de Fotografia: Alberto Seixas

Direção de Som: Duarte Ferreira

Montagem: Alberto Seixas

Intervenientes: Alexandre Alves Costa, André de Oliveira e Sousa, Armando Leitão, José Miguel Andrade, Maria de Fátima Morgado e Paula Rocha Malonek

Atores: Rafaela Teixeira e Jorge Pinto

Correção de Cor: Alberto Seixas

Pós-Produção Áudio: Duarte Ferreira

Mistura Áudio: Duarte Ferreira

Voz-off: Alberto Seixas

Música: Rolando Babo

Design: Sara Gonçalves

Arquivo: *His New Profession* (1914) de Charles Chaplin e *The Floorwalker* (1916) de Charles Chaplin [cortesia da Lobster Films]

Agradecimentos: Adriana Baptista, Ana Luísa Oliveira, António Morais, Cândido Lopes, Cinema Trindade, Cineclube do Porto, Cláudia Sousa, Duarte Ferreira, Eva Lima, Filmesdamente, Hotel Exe Almada Porto, Isabel Morujão, João Paulo Lopes, José Alberto Pinheiro, José Quinta Ferreira, Marco Conceição, Margarida Neves, Pedro Sena Nunes, Rafaela Teixeira, Reitoria da Universidade do Porto, Teatro Rivoli e Teresa Borges

Apoios:

P. Porto – Instituto Politécnico do Porto

ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual

U.Porto Media Innovation Labs

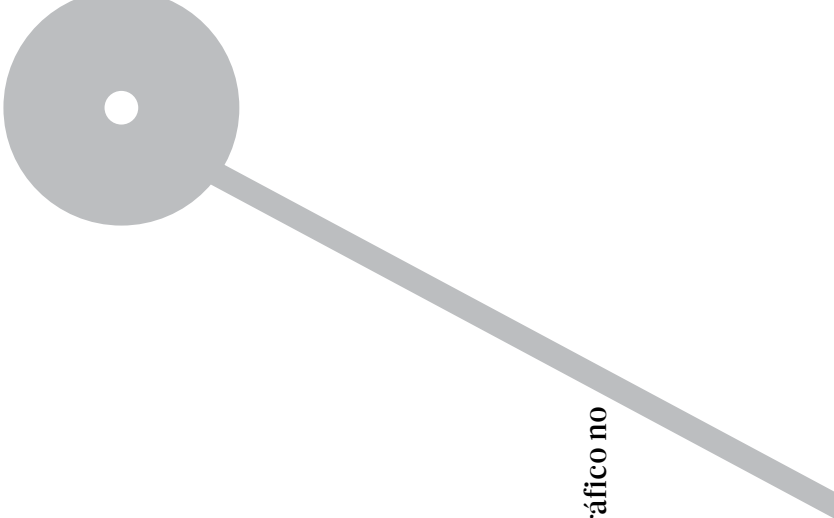
—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MEDIA
ARTES
E DESIGN
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

—
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO EM FOTOGRAFIA E CINEMA DOCUMENTAL



A construção do personagem biográfico no cinema documental

Alberto Davide Bastos Seixas