



# ENCONTROS DE CINEMA

7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2018

**COORDENAÇÃO**

DANIEL MACIEL

PATRÍCIA NOGUEIRA

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

CARLOS EDUARDO VIANA

# **ENCONTROS DE CINEMA**

**7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL  
DE CINEMA DE VIANA 2018**

# FICHA TÉCNICA

**TÍTULO:** Conferência Internacional de Cinema de Viana 2018

**COORDENAÇÃO:** Daniel Maciel, Patrícia Nogueira, José da Silva Ribeiro e Carlos Eduardo Viana

**TIPO DE PUBLICAÇÃO:** Livro

**TIRAGEM:** Edição electrónica

**FORMATO:** PDF

**ISBN:** 978-989-54416-3-1

**DATA DE PUBLICAÇÃO:** Março de 2020

**EDIÇÃO:** AO NORTE

**CIDADE:** Viana do Castelo

**ÁREA TEMÁTICA:** Artes | Cinema | Educação

**DESIGN:** Carlos Coutinho – publiSITO

# O DOCUMENTÁRIO BIOGRÁFICO E A SEQUENCIALIZAÇÃO DOS TESTEMUNHOS

ALBERTO SEIXAS

*Escola Superior de Media Artes e Design*

ADRIANA BAPTISTA

*Escola Superior de Media Artes e Design, uniMad*

---

ALBERTO SEIXAS

*Mestre em Comunicação Audiovisual na vertente de Fotografia e Cinema Documental pela ESMAD do Instituto Politécnico do Porto. Realizador. Assistente técnico na Universidade do Porto.*

---

ADRIANA BAPTISTA

*Doutorada em Psicolinguística (Literacia Verbal e Visual/leitura de textos híbridos); docente na ESMAD/IPP, no Mestrado de Comunicação Audiovisual, especialidade em Fotografia e Cinema Documental, nas Licenciaturas de Multimédia, Tecnologia Audiovisual e Fotografia; investigadora na uniMAD/ESMAD e no CLUL/FLUL, nas áreas de Semiótica e Retórica Verbal e Visual.*

## RESUMO

A realização de um documentário biográfico sobre figuras do panorama cultural já desaparecidas labora com a ciência histórica. Esta, tal como diz Le Goff (1990) define-se em relação a uma realidade que “não é nem construída nem observada (...), mas sobre a qual se “indaga”, se “testemunha””. No documentário biográfico, por vezes, os testemunhos são vozes que articulam relatos e eventos. O enquadramento cénico dessas vozes, apoiado em elementos simbólicos, cria uma moldura mental de veracidade que aproxima o espectador do biografado através da promoção de imagens mentais sobre a sua vida, que nos ajudam a construí-la. O documentário biográfico usa a edição como forma de organização da informação, algo que “serves to establish and maintain rhetorical continuity more than spatial or temporal continuity” (Nichols 1991, 35). Ou seja, o tipo de testemunhos, a sua organização temática, o espaço cenográfico onde ocorrem, a sua preponderância na gestão imagética e o uso de elementos simbólicos correlacionados com o biografado ajudam a retorizar o discurso visual, credibilizando o que é dito. Neste trabalho, partindo dos filmes *Le tombeau d’Alexandre* (1993) de Chris Marker e *Finding Vivian Maier* (2013) de John Maloof e Charlie Siskel, propõe-se a construção de uma tabela para a identificação das estratégias usadas na sequencialização dos testemunhos no documentário biográfico, 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:** Biografia, Documentário biográfico, Testemunho, Personagem

## ABSTRACT

Directing a biographical documentary about figures of the cultural panorama that already disappeared, deals with historical science. This, as Le Goff (1990) says, is defined in relation to a reality that “is neither constructed nor observed (...), but about which one ‘inquires’ or ‘testifies’”. Sometimes, in the biographical documentary the testimonies are voices that articulate reports and events. The scenic setting of these voices, supported by symbolic elements, creates a mental frame of truth that brings the viewer closer to the biographer by promoting mental images about his life that help us to build it. The biographical documentary uses as a form of organization of information, something that “serves to establish and maintain rhetorical continuity more than spatial or temporal continuity” (Nichols 1991, 35). That is, the type of testimonies, their thematic organization, the scenographic space where they occur, their preponderance in the imagery management and the use of symbolic elements correlated with the biography helps to reroute the visual discourse, giving credibility to what is said. In this article, starting from the films *Le tombeau d’Alexandre* (1993) by Chris Marker and *Finding Vivian Maier* (2013) by John Maloof and Charlie Siskel, it is proposed a working table. With this table we will identify some strategies used in the sequencing of the testimonies in the biographical documentary, as an attitude to understand how the rhetorical organization of testimonies helps to build the character for a deceased subject, enabling it to be part of the collective memory, acting as a cultural reality that cinema helped to create.

**KEYWORDS:** Biography, Biographical Documentary, Testimony, Character

## INTRODUÇÃO

Quando a realização de um documentário biográfico incide sobre figuras do panorama cultural já desa-

parecidas é inevitável o recurso à ciência histórica. Muitas são as concepções de “ciência histórica” e do seu papel social, mas de acordo com Ricoeur:

A história só é história na medida em que não consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta, na medida em que o seu sentido se mantém confuso, misturado... (...) A história é na verdade o reino do inexato. (...) A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica. (Ricoeur 1961)

Esta, como refere Le Goff (1990), define-se em relação a uma realidade que “não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se “indaga”, se “testemunha”. Esta atividade de indagação pressupõe que se organize uma estratégia de questionamento, que se identifiquem entidades e pessoas capazes de disponibilizar informações, mas também que se valorizem certos testemunhos e não outros.

No documentário biográfico, por vezes, os testemunhos são vozes que articulam textos que sequencializam relatos e não eventos. O enquadramento cénico dessas vozes, apoiado em fotografias e elementos simbólicos, cria uma moldura mental de veracidade que nos aproxima do biografado através da promoção de imagens mentais sobre a sua vida, que nos ajudam a construí-la.

Refletindo sobre o papel dos biógrafos, Vilas Boas (2006) diz que estes operam “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).” Quando o documentário biográfico constrói, ele próprio, a biografia, realizador e biógrafo confundem-se.

Frequentemente, quando o biografado está vivo e partilha o enquadramento histórico connosco, pode anular a necessidade do testemunho sobre si. O texto extradiagético, apesar de aparecer frequentemente como voz neutra e informativa, transforma-se numa moldura significativa que dá um corpo muito particular ao biografado.

Todos os biografados viveram um intervalo cronológico onde atuaram num enquadramento histórico-social, mas esta dimensão cronológica pode não ser estruturante no documentário biográfico. 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, 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.

### **Breve resenha biográfica de Luís Neves Real**

A pesquisa para a realização de um documentário biográfico obrigou-nos, num primeiro momento, anterior à reflexão sobre o próprio conceito de biografia, à organização linear de alguns dados sobre a vida do biografado, de que, aqui, damos conta, de forma muito resumida.

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 paredes meias com o mundo do cinema (Real 1955, 72) pois, desde essa data, a sua família passou a habitar o edifício do Cinema Trindade, na cidade do Porto (Andrade 2016). Licenciou-se em Ciências Matemáticas na Universidade do Porto, em 1932. Ainda como aluno, foi convidado para Assistente do Grupo de Matemática (Morgado 1988, 21).

Em 1934, já “amigo, colaborador científico e companheiro de lutas políticas” (Rosas e Sizifredo 2013, 77) de Ruy Luís Gomes, vê o seu contrato com a Universidade rescindido. Acaba por ser convidado de novo, em 1942, para o cargo de assistente da FCUP, “mas a degradação das condições de trabalho e da liberdade académica levam-no a rescindir o contrato em 1945” (Rosas e Sizifredo 2013, 77).

Os anos 40 marcaram também a oficialização da relação de Luís Neves Real com o cinema. 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), mas o contributo deste último para a programação distinta dos cinemas da empresa é inegável. Ainda hoje é considerado, além disso, como o grande responsável pelo planeamento e estruturação do espaço do novo Cinema Batalha, inaugurado em 1947 e cuja particularidade foi estar pensado não só para a época, mas também para o futuro da cidade.

Em 1948, entra para o corpo diretivo do Cineclube do Porto, que havia sido fundado em 1945 (H. A. Costa 1978, 90). Nos anos 50, foram muitas as sessões que programou e, como figura relevante do meio cinematográfico, 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 do país, numa tentativa de os sensibilizar para as questões mal resolvidas da distribuição e exibição cinematográfica em Portugal.

A partir daqui e até ao fim da sua vida (1985), o percurso de Luís Neves Real vai-se tornando 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, de 1984, chama-se “Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português”.

Este exercício de recolha de informação colocou-nos no centro de uma reflexão produtiva sobre o estatuto de biógrafo, sobre a dimensão do género biografia e sobre as características que este tipo de texto exige, do ponto de vista estritamente textual (visual e verbal), mas também do ponto de vista ético e deontológico.

A vida de Neves Real, ainda que retratada por muitos como extremamente relevante no panorama cultural e cinéfilo do Porto, e o contacto com os autores de testemunhos sobre a sua vida, expuseram a dificuldade de realizar um documentário biográfico, quando a vida não se pode ilustrar com produtos visíveis, como é o caso, por exemplo, dos artistas, e exigiram uma reflexão sobre as estratégias disponíveis.

### **O conceito de biografia: da literatura ao cinema**

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. C. L. Costa 2010, 19). Este género clássico desenvolveu-se 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. É possível notar a sua presença numa linha de continuidade e ruturas 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 [cf. Levillain 1996]. 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. C. L. Costa 2010, 20)

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 ser influência positiva sobre a sociedade (Burke 1997).

A primitiva narrativa biográfica baseava-se na cronologia e na divisão por temas o que tornava a sua estrutura relativamente fechada. Daí as críticas que muitas vezes pairavam sob este género, acusando-o de demasiada factualidade, descurando as preocupações contextuais e analíticas (Schmidt 2003, 65). Ainda assim, Costa (2010, 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, 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 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 pelas produções deste género. Pela possível abrangência do termo, será difícil assinalar com precisão a primeira produção de cariz biográfico na história do cinema. Segundo Graziela Cruz (2011, 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, Cruz reflete:

É interessante destacar que, até aquele momento [início dos anos 40 do século XXI], 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, 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), 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 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, 118). Esta ilusão de acesso ao passado é acentuada pela corroboração permitida pelos documentos da época visada (sejam escritos, vídeo ou áudio), quer pelos testemunhos, na primeira pessoa, de quem viveu a história. E é utilizado o termo *ilusão* porque, de facto, de uma se trata, num paralelismo com as artes encantatórias com quem o cinema, desde cedo, se comparou.

### **Metabiografia: uma outra interpretação para o fazer biográfico**

A evolução do estilo biográfico, nos seus vários dispositivos, alicerçada numa discussão profunda das ques-

tões 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. 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 (2006) apresenta-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, harmônicos dentro de um mesmo cenário volátil. Metabiografia porque qualquer processo biográfico extravasa e consagra a relação sujeito-sujeito. (Vilas Boas 2006, 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. Daqui para a frente, 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.

### **A relação com o passado: história, factualidade e memória no documentário biográfico**

Para este reposicionamento contemporâneo da biografia terá contribuído a atenção especial sobre a memória (individual e coletiva). 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. C. L. Costa 2010, 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 (e, por isso, revivido?) no presente.

Autores como Le Goff (1990, 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 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 deformações sucessivas, 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, 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 referida como referente da ciência histórica, da qual esperamos “uma certa objetividade” e imparcialidade, nas palavras de Ricoeur (1968, 23), mas Le Goff lembra-nos que história também pode ser “uma narração, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária” (1990, 19), acrescentando que, no que se refere à ciência histórica, “há pelo menos duas histórias [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores” (1990, 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 (1990, 31) alerta-nos que “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”. Daí o apelo de Ricoeur 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” (1968, 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 da 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, 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. A memória, regra geral, é o recurso de eleição para a construção do personagem, mesmo nos casos em que o personagem é elemento participante na obra e testemunha na primeira pessoa. Ainda que não fale sobre si e o seu passado, estará encurralado pela sua memória enquanto verbaliza ideias perante a câmara. O cinema, de resto, 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, 11)

O documentário biográfico talvez seja o melhor 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 anônimas. 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.

### **O labor do biógrafo: 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 intuítos 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, 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). Pegamos nesta ideia para contextualizar os casos de estudo – tantos os filmes a analisar, *Le tombeau d’Alexandre* (1993) de Chris Marker e *Finding Vivian Maier* (2013) de John Maloof e Charlie Siskel, como o caso da biografia fílmica a desenvolver para Luís Neves Real – que encerram um caso 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 em alerta 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, a ficção viu o seu espaço alargar-se para o campo do documentário biográfico, ou, dito de outro modo, o documentário biográfico aprendeu a assimilar a ficção, passando a socorrer-se dos seus elementos para a construção dos personagens. Como indica Marcato (2014), “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, 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.

(...) 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)

Como dissemos na Introdução, 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, 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.

### **Estratégias para sequencializar a narrativa biográfica: uma proposta para a análise de documentários biográficos 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 percecionável como tal, tem uma importância massiva na construção de qualquer biografia.

Vincent Amiel, 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, 13–14). De facto, Amiel não descarta a interferência da planificação na montagem, como também identifica como altamente relevantes todas as “escolhas cinematográficas” 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, 46–47)

Ao pretendermos sistematizar as estratégias possíveis na organização de materiais no documentário biográfico, tivemos 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) 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 monta-

gem, 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 inteligentes	Demonstração	Um mundo a construir	Enxerto
Montagem de correspondências	Descontínuo	Ecos	Conexões aleatórias	Sugestão	Um mundo a perceber	Colagem

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

O que pretendemos neste artigo é debruçarmo-nos sobre a forma como diversas estratégias (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 estes dois casos 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) permitam isolar um número significativo de estratégias que contribua de forma produtiva para percebermos as opções que decidimos tomar no caso da realização do projeto da biografia fílmica de Luís Neves Real.

Identidade e motivações do biógrafo	
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)
Biógrafo: voz presente	Voz-off
Biógrafo: ausente	Sem voz

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

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 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 propostos, balançamos em dois campos diferentes. 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 1 – 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.

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
			Tempo diegético
	Linha temporal não sequencial (acronológica)	Escolha de momentos relevantes na vida do biografado	Identificada a priori
			Decorrente dos testemunhos

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

Como fomentado ao longo deste artigo, 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, 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, 192–93).

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

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

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 de 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 apreciação da sua obra.



Figura 2 – 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 3 – 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.

Testemunhos		
O sujeito da voz-in	rosto	enquadramento
		planos
		direção do olhar
		boca
	corpo	mãos / ombros / pernas

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

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 4 – 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.

Testemunhos			
Testemunhos orais com suporte de imagem	Voz-off 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, gastronômicos, etc
	voz-in	O cenário do testemunho	Dimensão estética
			Dimensão factual
			Dimensão Intimista (psicológica)
			Dimensão neutra

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

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 5 – 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 6 – 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.

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

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

Como exemplificado nas sequências das figuras 5 e 6, 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 (2011) chama de princípios de transmissão demonstrativos. 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, suportam-se num ou outro momento específico dos elementos contextuais ou decorativos.



Figura 7 – 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 8 – 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.

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

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

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 9 – 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.

## CONCLUSÃO

A biografia é, pois, um campo em evolução no cinema, mesmo que as suas características de base não o augurassem. Surpreendendo pelas vidas que representa ou pelo engenho de alguns dos realizadores que a trabalham, vai passo a passo colmatando aquilo que Schmidt (2003, 62) chamou de "falhas do presentismo". Algo que, na sua opinião, explica o gosto contemporâneo pelo *retro*, pelos retratos históricos e pelas efemérides. Também François Dosse (citado por Tavares, 2013, p. 114) afirma no seu livro *O Desafio Biográfico – Escrever uma Vida* (2009) que "os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retoma de interesse pela biografia como a transformação do género num sentido mais reflexivo".

Não sendo esperado, hoje, o registo autoral tem com o documentário biográfico uma relação de proximidade e de alimentação mútua. A linha entre a biografia e a autobiografia tende a ficar mais esbatida e, por vezes, completamente escondida. O registo biográfico caminha para o estreitar dessa aproximação e cada representação fílmica de um sujeito tenderá a estar mais marcada pelo realizador-biógrafo que a elaborou. Poderá ser esse, de resto, um reinventar do documentário biográfico, tão marcado pelo percurso e vida do personagem biografado como por aquele que entra nesse diálogo com o passado, com o intuito de o resgatar e representar no presente.

A ficcionalização é apenas mais uma ferramenta para essa tarefa de representação de um tempo que foi

e já não é e que nunca mais poderá ser percebido da forma como aconteceu originalmente. O recurso aos testemunhos é, talvez, a forma mais imediata de acesso a esse tempo vivido, mesmo mantendo-se a disputa estética instalada que tem como base que o testemunho será uma ferramenta jornalística não considerada para o cinema. Com todas as suas particularidades, o testemunho faz parte das raízes históricas da humanidade como veículo de conhecimento passado, o que, em última instância, também poderá ser tido em conta na sua utilização cinematográfica, enquanto elemento inigualável para o resgate da vida passada de outrem. Até porque nada melhor que o olhar do outro para entendermos o nosso posicionamento no mundo. A interpretação de nós mesmos não será mais que mais uma representação mental do que consideramos ser, sem garantias que seja a mais precisa ou fiel à realidade.

No caso do documentário biográfico, mesmo sabendo que a estrutura tende a ser uma consequência do conteúdo, não podemos ignorar o papel da coerência na sequencialização dos testemunhos para a construção de um fio narrativo sólido. Nesse sentido, a grelha de análise que propusemos pode funcionar como um método para a análise comparativa de obras cinematográficas dentro do espectro do documentário biográfico.

Não esqueçamos, ainda assim, que nada se fecha na relação realizador-biografado-testemunho e que a cadeia inerente a este género se vai estender, por conseguinte, ao público, o intérprete final da obra e, portanto, da vida representada, cuja interpretação criará significados novos e até aí inexistentes da vida do personagem biografado.

#### BIBLIOGRAFIA E WEBGRAFIA

- Amiel, Vincent. 2011. *Estética da montagem*. Traduzido por Carla Bogalheiro Gamboa. 1a. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Andrade, Sérgio C. 2016. «Cinema Trindade vai reabrir com programação diária na Baixa do Porto». PÚBLICO. 28 de Setembro de 2016. <https://www.publico.pt/2016/09/28/local/noticia/cinema-trindade-vai-reabrir-com-programacao-diaria-na-baixa-do-porto-1745358>.
- Burke, Peter. 1997. «A invenção da biografia e o individualismo renascentista». *Estudos Históricos* 10 (19): 83–97.
- Christie, Ian. 2004. «A life on film». Em *Mapping Lives: The Uses of Biography*, editado por Peter France e William St. Clair, 283–302. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Costa, Arrisete C. L. 2010. «Biografias históricas e práxis historiográfica». *Sæculum - Revista de História*, n. 23: 19–33.
- Costa, Henrique Alves. 1978. «Os Anos Quarenta». Em *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, 1.a ed. Vol. 11. Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa.
- Cruz, Graziela Aparecida da. 2011. «A Construção Biográfica no Documentário Cinematográfico: Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinivius” e “Cartola - Música para os olhos”». Dissertação de Mestrado, Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- Dosse, François. 2009. *O Desafio biográfico – Escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP.
- Le Goff, Jacques. 1990. *História e memória*. Traduzido por Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp.
- Levillain, Philippe. 1996. «Os protagonistas: da biografia». Em *Por uma História Política*, editado por René Rémond, traduzido por Dora Rocha, 148–49. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Marcato, Tais de Medeiros. 2014. «O sujeito no documentário torna-se o sujeito do documentário: um estudo sobre a autobiografia em Santiago». Associação Brasileira de Cinematografia. 4 de Abril de 2014. <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>.
- Morgado, José. 1988. «Curriculum Vitae de Luís Neves Real». *Boletim da Sociedade Portuguesa de Matemática*, Dezembro de 1988.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nora, Pierre. 1993. «Entre memória e história: a problemática dos lugares». Traduzido por Yara Aun Khoury. *Projeto História* 10: 7–28.
- Pena, Felipe. 2004. «Memórias e Tempos». Em *Teoria da Biografia Sem Fim*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Pollak, Michael. 1989. «Memória, Esquecimento, Silêncio». *Estudos Históricos* 2 (3): 3–15.
- Real, Luís Neves. 1955. Em *Defesa do Cinema: Cartas Abertas aos Senhores Deputados da Nação*. Porto: Cine-Clube.
- Ricoeur, Paul. 1961. «Histoire de la philosophie et historicité». Em *L'histoire et ses interprétations. Entretiens autour d'Ar-*

- nold Toynbee*, editado por Raymond Aron, 214–27. Paris: Mouton.
- . 1968. *História e Verdade*. Traduzido por F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense.
- Rosas, Fernando, e Cristina Sizifredo. 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., 69–131. Lisboa: Tinta-da-china.
- Schmidt, Benito Bisso. 2003. «Biografia e regimes de historicidade». *Métis: História e Cultura* 2 (3). <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/issue/view/74/showToc>.
- Tavares, Denise. 2013. «Subjectividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história». *Doc On-line*, n. 15 (Dezembro): 111–31.
- Vilas Boas, Sérgio. 2006. «Metabiografias e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico». Tese de Doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.

#### **FILMOGRAFIA**

- Finding Vivian Maier*. 2013. De John Maloof e Charlie Siskel. EUA. IFC.
- Jeanne d'Arc* 1900. De Georges Méliès. França. Star Film Company.
- Le tombeau d'Alexandre*. 1993. De Chris Marker. França e Finlândia. First Run Features and Icarus Films.