

## OS PRIMÓDIOS DA BIOGRAFIA NO CINEMA

Antes de entrar no tema da Biografia no Cinema, é fundamental compreender o desenvolvimento da prática biográfica em seu meio original: na Literatura. Escrever a memória das vidas e feitos humanos, para que sejam transmitidas às gerações vindouras, é uma prática antiga, iniciada com aquele que é considerado o pai da História: o grego Heródoto

Cerca de 1.600 anos depois, no primeiro século da era cristã, destaca-se aquele que pode ser considerado o maior biógrafo da Antiguidade: Plutarco de Queronéia. Nascido em 46 d.C., ele dedicou-se a estudar a vida dos grandes personagens do passado, sob a visão psicológica e ética. Sua



[http://obviousmag.org/archives/2011/08/biografias\\_no\\_cinema\\_a\\_vida\\_no\\_grande\\_ecra.html](http://obviousmag.org/archives/2011/08/biografias_no_cinema_a_vida_no_grande_ecra.html)

grande obra “*Vitae Parallelae*” (Vidas comparadas) foi composta de 23 pares de biografias comparadas, na qual em cada uma despontava um herói grego ao lado de um romano. Sua finalidade principal era, antes de tudo, moralista, sendo as vidas dos grandes homens um reflexo para a raça humana; alguns a serem imitados, outros a serem evitados.

Relatos sobre a vida de grandes personagens sempre atraíram o interesse de escritores e leitores e, ao longo dos séculos, encontram-se obras importantíssimas, quase sempre fictícias e romanceadas, sobre heróis que inspiram o comportamento exemplar. Segundo Francisco Eduardo Alves de Almeida, no artigo “Plutarco e as biografias vitorianas no Século da História”, afirma que as biografias normalmente podem assumir cinco formas narrativas distintas. A primeira forma seria a descrição de um grande personagem, destacado em determinado contexto, procurando retratá-lo da forma mais isenta possível. A segunda forma seria a chamada biografia comparada, quando dois personagens são descritos em uma mesma obra, quando pontos de contato e afastamento são destacados. A terceira forma, a chamada hagiografia, praticada intensamente no período medieval, teria por finalidade



glorificar a Deus, mediante a história da vida dos santos e propor aos homens modelos de virtude e santidade. Numa época de absoluta hegemonia da Igreja, as narrativas eram parciais, heroicas e exageradas. Uma quarta forma seria a autobiografia que, segundo Alves de Almeida, tem o sentido de justificar o autor perante o mundo, tentar descobrir o sentido de sua vida ou mesmo de reconstruir a evolução de sua personalidade. O gênero recebeu, ainda, os nomes de memórias ou diários. Por fim, a última forma seria o chamado romance histórico que alterna ficção e realidade, fazendo reviver, em imagens pitorescas, os grandes heróis da História. Embora os historiadores tendam a não considerar essa forma de narrativa como cientificamente pertinente, deve-se reconhecer que muitos desses romances mantem vivo o interesse do grande público por assuntos históricos, evocando episódios interessantes do passado, aproximando o público das grandes figuras.

O século XIX, tipificado pela influência da rainha Vitória (1819-1901) da Grã-Bretanha, se tornaria conhecido como o tempo das biografias vitorianas. O vitorianismo era ligado à classe média burguesa que valorizava o bom senso, o sentido prático, a vida familiar regular e responsável e o gosto estético. Nesse contexto, floresceu o apetite biográfico por figuras ilustres do passado, e os historiadores começaram a trazer a público os pecados e virtudes das grandes figuras de outras épocas, enquanto os leitores consumiam avidamente as biografias e os relatos dessas grandes personalidades da História.

Começaram a ser publicados dicionários biográficos que ampliavam as informações disponíveis sobre grandes personalidades. Desses, a obra mais suntuosa do século XIX é o Dictionary of National Biography, com 63 volumes que contou com a participação de 653 colaboradores, cobrindo 29.120 biografias, com cerca de 30.000 páginas, sob a coordenação do historiador inglês Leslie Stephen. A biografia figurava com destaque ao lado das histórias nacionais, revivendo o passado de grandes personalidades para o leitor vitoriano curioso.

O século XX inaugurou novas luzes sobre a prática biográfica. A escritora Virgínia Woolf é referência nesses novos ares que fizeram com que a biografia deixasse as histórias ilustres e alcançasse a vida privada de pessoas comuns.

Em seu ensaio A arte da biografia, Woolf afirma que, por razões desconhecidas, houve uma mudança na forma de se escrever biografias: O



biógrafo certamente ganhou um pouco de liberdade. Pelo menos, ele podia insinuar que havia cicatrizes e rugas na face do homem morto.

Como explica Ian Christie, no texto A life on film,

Virginia Woolf deu as boas-vindas a uma crescente emancipação que tinha três principais aspectos. Primeiro, biógrafos estavam agora livres para adotar uma atitude crítica ou mesmo satírica em relação aos seus biografados. [...] implícito nessa liberdade estava um grau de ficção permissível, ou mesmo fantasia, levada a novos patamares em Orlando, de Virginia Woolf, um romance inspirado por seu amigo e amante Vita Sackville-West, que foi, travessamente, legendada como uma biografia. E comum a ambos, a nova biografia e a nova ficção voltavam sua atenção, cada vez mais, para a vida privada e os detalhes aparentemente triviais, em detrimento das realizações e conquistas de grandes homens. (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 283 – tradução livre).

Em A arte da biografia, Virgínia Woolf afirma que, comparada com as artes da poesia e da ficção, a biografia é uma arte jovem. O interesse em nós mesmos e em outras pessoas é um desenvolvimento tardio da mente humana.

[...] apenas no século XIX, a biografia se desenvolveu e proliferou. Woolf defende a ideia de que a arte da biografia é a mais restrita de todas as artes. Ela tem sua prova disponível em mãos, ao contrário do ficcionista ou romancista a quem basta dizer: todos os personagens deste livro são fictícios. E Virgínia Woolf arremata: O romancista é livre; o biógrafo é preso.

### **O cinema abraça as histórias de vidas**

Essa revolução havida na biografia e explicitada por Virgínia Woolf teve, na opinião de Ian Christie (2004), profunda relação com o desenvolvimento do cinema das duas primeiras décadas do século XX. Ele destaca que a história do cinema nascente ressoa como antecipação de uma nova era na qual testemunhos do real e do autêntico irão substituir a mera evocação do passado e dos mortos (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 284 – tradução livre).

O cinema surgia, em 1895, com os irmãos Lumière, como uma tentativa de se registrar o real. Os primeiros filmes, que não duravam mais do que um minuto, registravam pessoas em cenas do cotidiano, integradas aos ambientes naturais.



Apesar de seu caráter experimental e desprezioso, tais filmes se converteram em uma espécie de documento, pois retratavam cenas reais daquela época.

Na visão do professor norte-americano Bill Nichols (2008), A sensação subjacente de fidelidade nos filmes de Louis Lumière, feitos no fim do século XIX, como Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière, A chegada do comboio à estação, O regador regado e O almoço do bebê, parece estar a apenas um passo do documentário propriamente dito. Embora tenham apenas um plano e durem poucos minutos, parecem oferecer uma janela para o mundo histórico (NICHOLS, 2008, p. 117).

Para Nichols, essas primeiras obras serviram como origem do documentário, ao manter uma fé na imagem, ao registrarem o cotidiano conforme ele acontecia.

Com o cinematógrafo uma câmera leve, portátil, movida a manivela e que reunia três em um (câmera, revelador e projetor em um mesmo aparelho) –, os irmãos Lumière inauguraram, com esses registros de cenas da vida cotidiana, além de paisagens e lugares distantes – chamados de vistas, uma nova forma do olhar apreender o mundo. O sucesso das vistas, principalmente filmadas por Louis Lumière, foi tanto, que os inventores decidiram enviar cineastas com cinematógrafos por vários lugares do mundo, divulgando a nova invenção e captando cenas de paisagens, de eventos e da vida cotidiana por onde quer que passassem. Ali estaria o germe dos documentários biográficos e das cinebiografias.

Ian Christie (2004) destaca um fato importante para as origens da biografia cinematográfica. Em 1901, um cameraman de Thomas Edison filmou o assassinato do Presidente William McKinley em uma exposição em Buffalo, New York. Mais precisamente, o que o cameraman filmou foi uma multidão que esperava pela chegada do presidente, que fora assassinado dentro de um pavilhão. O filme resultante, que recebeu o título de Mob outside the temple of music (multidão fora do templo da música), logo se tornou um exemplar de uma evidência: o impacto da representação de um evento histórico, mais do que o evento por si mesmo, que se tornaria emblemático da subsequente relação entre o cinema e a história contemporânea (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004).

Ao perceber a reação do público, os realizadores de Thomas Edison decidiram unir ao material uma série de imagens gravadas antes do assassinato, na Exposição de Buffalo, com outras do funeral de McKinley, além de retratos de outros



três presidentes assassinados, transformando o filme em um memorial cinematográfico, chamado Os presidentes mártires.

Considerado como um todo, essa série híbrida (que incluiu ainda a reconstrução da execução do assassino Czolgosz) marcou a chegada de uma nova forma de crônica biográfica: certamente relacionada às narrativas em texto e ilustração do jornalismo do final do século XIX, mas inédita, oferecendo o imediatismo e o caráter testemunhal inerentes ao novo meio, o cinema (CHRISTIE In: FRANCE & ST. CLAIR, 2004, p. 285 – tradução livre).

Nos seus primeiros 10 ou 15 anos, o cinema nasceu e tomou força na periferia da cultura oficial, conjugado com outras manifestações ditas vulgares e popularescas. Reunindo várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica, as atrações somavam-se de forma indiferenciada e repetitiva.

O cinema dos primeiros anos caminhou, ainda, para a via do espetáculo e para a via da ciência. Flávia Cesarino Costa (1995) destaca que o cinema de atrações ‘, assim definido pelo historiador do cinema Tom Gunning, reunia trucagens, esquetes de temas exóticos, cenas do cotidiano e de lugares distantes e uma ampla gama de fenômenos incomuns. Presente nas grandes feiras e exposições mundiais da época, o cinema de atrações ‘lançava seu apelo diretamente ao espectador e apostava no sensacionalismo e no bizarro (COSTA, 1995, p. 22).

O mágico francês Georges Méliès foi o grande nome desse cinema espetáculo, inaugurando técnicas e modelos que se tornariam referência para cineastas em todo o mundo. Em contraposição ao cinema dos Lumière, que registrava quase sempre cenas reais, Méliès inaugurou o cinema mágico, espetacular, que desafiava o olho humano com suas trucagens e genial performance. E foi justamente Méliès o realizador da primeira cinebiografia da história: Jeanne d'Arc (França, 1899), um filme de cerca de 10 minutos sobre a vida de Joana D'Arc, com onze cenas e colorido à mão.

Ao lado das vistas e do cinema espetáculo de Méliès, a reconstituição de fatos reais, chamadas de atualidades reconstituídas, como guerras, incêndios, terremotos e assassinatos famosos, também eram comuns, e, misturados à variedade de filmes, na época, revelam que registros de fatos reais, encenações e



reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades (DA-RIN, 2008, p. 32).

O cinema evoluía rapidamente e, por volta de 1905, os filmes de narrativa ficcional instituíram-se como o produto mais importante na produção comercial do cinema emergente; sua prática e estilo tornaram-se referência quase que obrigatória na realização cinematográfica em geral.

Já em 1903, com O grande roubo do trem (The great train robbery, EUA), de Edwin S. Porter, padronizava-se a representação ficcional com planos fragmentados, produzindo-se uma continuidade narrativa. Essa experiência ganhou força, na década de 1910, com o norte-americano David W. Griffith que revolucionou a forma de fazer cinema, desenvolvendo uma verdadeira gramática e linguagem cinematográficas, utilizadas até os dias de hoje. A partir da ficção literária clássica, particularmente, inspirada pela obra de Charles Dickens, Griffith desenvolveu o paralelismo em sua narrativa, o desenvolvimento de ações simultâneas. Seu longa-metragem O nascimento de uma nação (The birth of a nation, EUA, 1915) se constituiria no divisor de águas entre o primeiro cinema e o cinema clássico que ali surgia.

### **O som dá nova força às cinebiografias**

No final da década de 1920, o cinema viu a chegada do som alterar as produções e a recepção por parte das audiências. Muitos realizadores e teóricos temiam que a introdução do aparato sonoro viesse abalar a dimensão visual do cinema até então, absolutamente hegemônica –, tornando-o uma mera reprodução teatral. A verdade é que, nos primeiros filmes sonoros, houve um excesso de falas e cantos, o que prejudicou, de certa maneira, a intimidade que havia sido criada entre filmes e público, própria do cinema mudo. Mas, se por um lado, houve uma aparente perda de empatia com a chegada do som ao cinema, este trouxe novas oportunidades. Uma delas foi um novo apetite pela cinebiografia. Praticamente em todas as cinematografias, especialmente no cinema de Hollywood, histórias de vida tornaram-se um subgênero majoritário. Essa proliferação de filmes sobre a vida de personalidades foi influenciada, decisivamente, pelo desenvolvimento de um star system que criava uma aura em torno dos artistas e os destacava acima dos



homens e mulheres comuns. Ian Christie (2004) explica que O rápido crescimento das redes de rádio durante os últimos anos da década de 20 foi decisivo na criação de uma nova intimidade entre celebridades e seus admiradores (a qual a televisão, já presente no seu modo experimental pré-Guerra, largamente expandiria depois). Novos estilos de revistas ilustradas e o uso de câmeras mais compactas para tirar fotografias informais, aliado ao novo aparato de gravação de som, acompanhando com vice over imagens mudas – intensificaram a textura da celebridade e sua mediação (CHRISTIE In: FRANCE & ST CLAIR, 2004, p. 290 – tradução livre).

Em sua biografia de uma das primeiras estrelas globais – Douglas Fairbanks, sub-entitulada. A primeira celebridade, Richard Schickel oferece um sumário interessante de seu desenvolvimento: Uma vez que o star system – e a mídia tecnologicamente expandida que o alimentou e foi alimentada por ele – começou a funcionar nos anos 20, nossa definição de realidade começou a se alterar. Não é exagerado dizer que passamos a ter duas realidades com que lidar. A vida cotidiana, claro, permaneceu. [...] então, contudo, existia a realidade [...] que nós apreendíamos através da mídia e através do emprego de um ou no máximo dois sentidos intensivamente [...] as estrelas e celebridades eram tão familiares a nós, em muitos casos, tanto quanto nossos amigos e vizinhos. Em muitos aspectos, nós éramos – e somos – mais profundamente envolvidos com seus destinos do que com grande parte das pessoas a quem conhecemos pessoalmente. Eles comandam grande parte de nosso tempo psíquico e de nossa atenção (SCHIKEL apud CHRISTIE & FRANCE, 2002, p. 290 – tradução livre).

Na década de 1930, outro fato fez deslanchar a produção de cinebiografias. Com o objetivo de elevar a moral do povo americano após a crise de 1929, que tinha sido dramaticamente atingido pela Depressão, Hollywood motivou a produção de filmes que retratassem a vida de personagens que alcançaram o sucesso e a realização. Warner Brothers tornou-se o estúdio mais envolvido nessa tendência, lançando filmes como Disraeli (EUA, 1929), de Alfred E. Green; Voltaire (EUA, 1933), de John G. Adolphi; e Cardinal Richelieu (EUA, 1935), de Rowland V. Lee, todos com o ator George Arliss; além de A história de Louis Pasteur (EUA, 1936) e A vida de Émile Zola (1937), ambos de William Dieterle, e com Paul Muni.

Também fora dos EUA, começaram a proliferar as biografias nacionais nos cinemas. Com o advento do som e aptos a falar em seus próprios idiomas, as



cinematografias, particularmente na Europa, deram espaço privilegiado à realização de filmes que contavam a vida de personagens ilustres de seus países.

Na Inglaterra, o primeiro sucesso popular foi *A vida privada de Henrique VIII* (Reino Unido, 1933), seguido por *The Hamilton woman* (Reino Unido, 1941), ambos dirigidos por Alexander Korda.

## **A CONSTRUÇÃO BIOGRÁFICA NO DOCUMENTÁRIO**

Uma biografia é um relato de uma vida, uma narrativa sobre a história de uma pessoa, um registro histórico da memória pessoal e coletiva de alguém, de um indivíduo em sua singularidade. No processo de construção de uma biografia, os biógrafos se deparam com uma série de fatores determinantes da forma como se dá este processo e o resultado final, que pode ser um livro, um filme ou outra expressão artística.

### **O documentário como representação da realidade**

Antes, contudo, de focar os elementos que constituem o processo de construção da biografia, torna-se fundamental delimitar o campo em que a análise é aqui desenvolvida: o gênero documentário. Surge assim o primeiro desafio: a busca de definições e delimitações para o gênero, que nasceu junto com o cinema e se desenvolveu até o presente momento sob distintas experiências éticas e estéticas, reunidas no que se convencionou chamar de tradição do documentário. O cineasta João Moreira Salles, no prefácio do livro *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin (2006), lança a pergunta: Afinal de contas, o que é um documentário? Para responder em seguida: Ainda aguardamos uma resposta satisfatória a essa pergunta (que talvez não venha). Na introdução do mesmo livro, Silvio Da-Rin elenca os vários ângulos assumidos quando se busca responder à mesma questão: Para alguns, é um filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. Já em 1926, o fundador do Movimento Documentarista Britânico, John Grierson, referiu-se a esse tipo de filme como um tratamento criativo da realidade. Essas e outras



tentativas de definir o documentário revelam que limites e fronteiras não dão conta da multiplicidade de expressões que se abrigam sob essa tradição cinematográfica.

Para isso, recorreu-se à valiosa contribuição dada pelo pesquisador estadunidense Bill Nichols, cujo trabalho possibilitou o desenvolvimento de uma nova vertente de investigação, análise e teorização para esse gênero cinematográfico que, ao longo da História do Cinema, se viu alvo de distintas tentativas de delimitação e conceituação. Bill Nichols (2008) afirma que o documentário não é uma reprodução do real, mas uma representação do real. Para o pesquisador, tanto o documentário quanto a ficção são formas de representação, ainda que diferentes: à ficção, caberia a representação de uma história passada em um mundo imaginado; ao documentário, a representação de uma argumentação que procura apontar para o mundo histórico.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, [...] teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2008, p. 47).

Sobre essa representação do real e o olhar lançado sobre a vida humana, Bartholomeu (1997) destaca que: Este compromisso com a exploração do real, nas mais variadas acepções do termo, vem sendo reafirmado ao longo do tempo por documentaristas e críticos. Roberto Drew, um dos mais importantes produtores de cinema direto americano dos anos 60, afirma que o objetivo último do documentário é ajudar a melhor compreender o comportamento do homem em sociedade. (BARTHOLOMEU, 1997).

A partir dessa perspectiva, pode-se entender documentário biográfico como uma representação de uma história de uma vida, a partir do complexo trabalho do



realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na forma de compor está representação.

Um filme documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a história de um personagem e dá nitidez a sua história, tirando a poeira do tempo que a encobre e revelando seus traços.

Bill Nichols identificou seis modos de representação presentes nos documentários, que serviriam, também, de pontos de perspectiva para a análise da construção biográfica no suporte fílmico. Seriam eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (NICHOLS, 2008, pp. 135-177). É importante destacar que tal classificação nos ajuda a compreender a natureza do gênero documentário, embora grande parte dos documentaristas até a desconheça, não se configurando em condição prévia para os procedimentos durante o processo de realização. Além disso, os modos de representação não encerram toda a riqueza de estilos e abordagens presentes na experiência cinematográfica de documentários e devem, tão somente, servir como mais um elemento, entre tantos, que auxiliam na análise fílmica.

### **Bebendo nas fontes da biografia literária**

Um estudo sobre a obra biográfica na Literatura é apresentado por Sergio Vilas Boas, no livro *Biografias e biógrafos – Jornalismo sobre personagens*. O autor parte do pressuposto de que biografia é arte com características de transdisciplinaridade. O jornalista afirma que não existem certificados epistemológicos para o fazer biográfico, mas que em rigor, biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s). Pode ser impressa em papel, mas outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro podem acolhê-la bastante bem (VILAS BOAS, 2002, p. 16). Ele parte do princípio de que tudo tem uma história, um passado que pode, em princípio, ser reconstruído e relacionado ao restante do passado. Não importando o suporte – gravação em áudio, literatura, cinema, televisão, fotografias e outros – o resgate, construção e registro de uma história, é o aspecto principal das narrativas biográficas, que podem ser compreendidas como um meta-discurso no qual um texto é construído a partir de outros (documentos, entrevistas, fotografias, diários etc.).



Vilas Boas (2002) metaforiza o processo de construção biográfica, utilizando a ideia de um processo fotográfico: O biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos. Parte de um real devidamente apurado por meio de inúmeras entrevistas (se for o caso) envolvendo múltiplos personagens que viveram, conviveram ou de alguma forma conheceram o biografado; e/ou por meio de leituras de cartas, documentos oficiais e não-oficiais, diários, memórias, autobiografias, artigos e até outras biografias, se houver. O modo de acessar, investigar, selecionar e organizar a massa de informações é o que irá ajudar a revelar o retrato '(VILAS BOAS, 2002, p. 90).

### **O início: o contrato autoral**

O processo de produção de uma biografia – seja em suporte literário, fílmico ou outro – supõe uma série de procedimentos de várias ordens: burocrática, legal, artística, autoral, tecnológica, investigativa etc. Dentre tais procedimentos, está o contrato autoral, ou seja, a negociação que pode abrir ou fechar arquivos, disponibilizar ou não documentos, tornar possível ou não o acesso a fontes pessoais. Segundo Vilas Boas (2002), tais contratos podem ser agrupados em quatro categorias: Biografias autorizadas – escritas e publicadas com o aval e eventualmente com a cooperação do biografado e/ou de seus familiares e amigos; Biografias independentes (não autorizadas) – em que o biógrafo investiga sem o consentimento formal do biografado ou de seus descendentes; Biografias encomendadas – seja por editores, familiares ou pelo próprio personagem central; Biografias ditadas – em que o biógrafo escreve uma autobiografia ou memórias em nome do personagem central, no papel de ghostwriter.

As biografias autorizadas são as que encontram o caminho mais direto e fácil às fontes de informação. Os biógrafos têm permissão e colaboração para entrevistar familiares, amigos, o próprio biografado (em caso de personagem vivo) e outras pessoas que tenham informações relevantes sobre o personagem focado. Por outro lado, as biografias independentes (ou não-autorizadas) poderiam ter mais neutralidade para levantar fatos e informações sobre o biografado, sem a interferência daqueles que querem preservar a sua imagem imaculada. Entretanto, a resistência por parte da família e de amigos pode comprometer o acesso às



informações e, por conseguinte, o equilíbrio da história. Vilas-Boas lembra que o mesmo pode acontecer com as biografias encomendadas e ditadas, que podem restringir o autor. Nesse caso, podem basear-se muito em memórias pessoais e unilaterais, carentes de objetividade e rigor históricos. Nas ditadas, o ghostwriter, que assume o papel de porta-voz do biografado, sofre a mesma limitação das biografias encomendadas; entretanto, em ambas, o biógrafo não deve excluir a possibilidade de checar as informações e complementá-las com o auxílio de outras fontes.

Os contratos autorais não podem criar um escudo protetor que acabe por desfigurar a imagem do biografado. Vilas Boas ressalta que os personagens biográficos não podem ser colocados a salvo de intempéries, sob pena de minar a credibilidade da obra. E acrescenta: A perfeição, para o bem ou para o mal, não adere ao ser humano (VILAS BOAS, 2002, p. 50).

### **Relação entre biógrafo e biografado**

Outra variável relevante no processo de revelação do retrato é a relação entre biógrafo e biografado; autor e personagem da vida real. Por mais que o biógrafo se esforce em se manter no campo da objetividade histórica e documental, separado de seu objeto de pesquisa e construção artística, o contato entre os dois leva a um relacionamento pessoal. O biógrafo mergulha em fatos, traços da personalidade, segredos revelados, opiniões de terceiros, palavras e imagens sobre a vida, a intimidade, os sentimentos e pensamentos do personagem. O contato com todos esses elementos culmina na seleção do que será apresentado no filme, na escolha dos depoentes e de suas falas, nas imagens filmadas e de arquivo, nos recursos estéticos, na edição, na montagem final.

O que acontece é um encontro entre duas subjetividades, muitas vezes, entre um passado e um presente, em um tempo construído no hoje, a partir de traços da memória organizados em depoimentos, documentos e outros recursos. Nesse jogo narrativo de escolhas engendradas pelo biógrafo – do quê e como mostrar no filme – este acaba por definir-se a, si mesmo, enquanto autor. Aí se estabelecem as características de seu fazer fílmico.



O autor russo Mikhail Bakhtin (2003) afirma, sobre este encontro entre as duas pessoas – autor e personagem –, que o mundo da biografia não é fechado nem concluído, não está isolado do acontecimento único e singular da existência por fronteiras sólidas e de princípio. Ele destaca o fato de o autor buscar uma comunhão com o outro em um mundo imediato ao qual ambos pertencem, o mundo da alteridade e de, por isto, a biografia acabar por ser um ato esteticizado orgânico e ingênuo (BAKHTIN, 2003, p. 152 apud BRUCK, 2010, p. 185). Mas, em seguida, ele se refere ao autor crítico que pode estilizar a biografia, a ponto de tornar-se um puro artista, afastando-se do mundo do biografado e agregando, em oposição aos valores da vida do personagem, os valores transgredientes do acabamento. Nessa perspectiva, o biógrafo demarcará sua biografia a partir de um ponto de vista essencialmente distinto da maneira pela qual foi superada de dentro de si mesma pelo personagem.

Bakhtin nos chama a atenção, assim, para aquelas obras biográficas em que, mesmo estando, em termos de seu conteúdo, efetivamente, centradas na apresentação de uma trajetória de vida, a natureza e o perfil da narrativa que as institui fazem com que essas se estabeleçam de modo distinto, tendo nelas destacadamente valorizados os aspectos estéticos da narrativa que as institui. A dizer, a linguagem insinua-se, ela mesma, com a força de uma personagem. É viva, presente e atuante naquilo que conduz e toca o leitor (BRUCK, 2010, p. 185).

### **Uma vida, múltiplas faces**

Definido o tipo de contrato autoral, o primeiro desafio do biógrafo – escritor ou cineasta – é aceitar o fato de 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 sua complexidade. O biógrafo é um construtor de uma história que sempre se revelará parcial e incompleta: A história de qualquer coisa é apenas o que podemos saber sobre esta coisa, jamais a totalidade. A lacuna é onipresente. O passado não está pronto. Ele ainda está por fazer e articula-se no presente, ou melhor, na presença, onde elaboramos a memória e a transformamos em discurso (PENA, 2006, p. 23).



O mesmo Felipe Pena (2006) destaca que a verdade é um mosaico que se manifesta por diferentes vozes e se revela em diferentes faces. No caso da construção biográfica, essa revelação é interpretada, construída e reconstruída pelo autor/cineasta e se encontra inserida em uma teia de conexões e estruturas complexas.

Geralmente, há uma tendência de se apresentar a vida como uma história lógica e coerente, com princípio, meio e fim, privilegiando a sequência de acontecimentos, a cronologia a partir da seleção de um grande volume de dados disponíveis – como se fosse possível a história de alguém seguir um ordenamento lógico, previsível, com causas e consequências. Mas há que se levar em conta a complexidade que envolve um ser humano. Como afirma Felipe Pena: o máximo que uma biografia pode oferecer é uma reconstrução, um efeito de real. [...] os personagens possuem múltiplas identidades. Qualquer reflexão crítica contemporânea tem de levar isso em consideração. Não há mais lugar para discursos totalizantes e definitivos (PENA, 2006, p. 72).

Isso significa afirmar que o ser humano coleciona, ao longo da vida, experiências que o constituem um sujeito complexo, em permanente formação e sempre a caminho. Como afirma Diana Damasceno (1999), escrever biografias, em nossos dias, requer consciência aguda do processo de reinterpretar o passado como forma particular de construção, sujeita a vários desdobramentos, levando em conta que vidas podem ser entendidas como sistemas complexos (DAMASCENO, 1999, p. 79).

Pierre Bourdieu, em artigo de 1986, intitulado A ilusão biográfica, criticou o pressuposto, presente na maior parte das biografias, [...] de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção 'subjéctiva e objectiva, de um projeto (BOURDIEU, In FERREIRA & AMADO, apud SCHMIDT, 2000, p. 58). Segundo Bourdieu, na construção de um relato biográfico ou autobiográfico é quase impossível evitar que o biógrafo incorra em uma dupla ilusão: a ilusão da coerência perfeita numa trajetória de vida e a ilusão da singularidade das pessoas frente às experiências compartilhadas. Para o sociólogo, expressões como sempre ou desde pequeno indicariam claramente a busca da coerência e da linearidade nas histórias de vida.



Ele lembra que é comum encontrar nas narrativas de prodígios de heróis e santos suas virtudes já manifestas na infância e em seus ancestrais.

Benito Schmidt exemplifica essa tendência de biógrafos com Fernando de Moraes que, ao tratar da juventude de Assis Chateaubriand no Recife, comenta que este, embora trabalhasse em um armazém de tecidos, frequentemente fugia e invadia a redação do jornal pequeno, localizada em frente ao negócio. Lá, nas palavras do autor, [...] se deixava hipnotizar pelo trabalho dos repórteres, redatores e, sobretudo, pela mágica dos gráficos catando os tipos de metal para compor, letra por letra, o jornal que ia ser lido por milhares de pessoas (MORAIS apud SCHMIDT, 2000, p. 58). Isso evidenciaria a vocação do futuro magnata da imprensa para a carreira jornalística. O mesmo acontece no filme *Evita* (EUA, 1996), do diretor Alan Parker, uma cinebiografia musical, na qual se explicaria a ambição da primeira-dama da Argentina, Eva Perón, devido a sua infância pobre, marcada por humilhações.

O equívoco, muitas vezes a que está sujeito o biógrafo, é tentar apresentar a história do personagem como um todo coerente, buscando construir sua trajetória como uma história lógica, uma sequência de acontecimentos numa estrutura de causa/efeito, e princípio/meio/fim, que contradiz a complexa teia de relações, experiências e fatos que marcam qualquer história pessoal. A escolha pela compilação de acontecimentos em ordem cronológica, a partir da seleção de uma grande quantidade de dados disponíveis, é um recurso que se mostra, por vezes, insuficiente para revelar esse rico, denso e complexo retrato humano.

Em relação à multiplicidade de identidades e facetas presentes na vida de qualquer pessoa, destaca-se a ideia de fractais, apresentada pelo pesquisador Felipe Pena. A partir do pressuposto, já defendido, de que a identidade é uma estrutura fragmentada, com espaço para contradições e esquizofrenias, Pena afirma que classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada. Na sua visão, nas contradições e deslocamentos estão os fractais da identidade (PENA, 2000, p. 62). Esse conceito encontra lugar e força na pós-modernidade, como explica Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*: o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade estável e unificada está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (HALL, apud PENA, 2004, p. 62).



Nos fractais biográficos, as múltiplas identidades são visíveis. Cada uma delas revela uma face de um todo que nela se espelha. As várias facetas são auto similares, ou seja, ninguém é apenas professor, brasileiro, pai ou cristão. Cada fractal contém, em si, o todo que é a pessoa e vice-versa. Em alguns momentos, prevalecerá a identidade relacionada à profissão; em outros, a religião, depois a família e assim por diante. Tudo depende dos deslocamentos do personagem no tempo e no espaço. Dependendo do momento e do lugar, empregam-se nomes – epítetos – a fim de garantir identificação e constância nos diferentes campos sociais. Para Bordieu, é por isso que nos apresentamos como jornalista, médico ou professor ou outro epíteto qualquer. Mas ele lembra que tais definições só são válidas por limite de espaço – em casa, diante do filho, o músico, talvez, seja apenas pai.

Pena (2004) chama a atenção para o fato de que os epítetos estão contidos uns nos outros; são auto semelhantes como os fractais. Mesmo que um deles, em um determinado limite de espaço ou tempo, se inscreva como dominante, ainda assim não conseguirá evitar que os outros se manifestem. Um pai não deixa de ser músico porque está brincando com o filho; um médico não deixa de ser médico porque tem o hobby de colecionar selos. Em uma biografia construída sob este conceito, não há limite para o nível de complexidade que se manifesta nas teias de conexões entre os fractais (PENA, 2004, p. 64).

Enfim, um biógrafo que opta por construir uma biografia a partir de pressupostos da teoria dos fractais dificilmente apresentará a identidade de seu personagem como algo estático, fruto de um processo baseado em unidades estáveis e coerentes. Como sintetiza Felipe Pena, em torno de toda essa paisagem complexa, ao trabalhar com múltiplas identidades inscritas em um nome próprio, a biografia só pode ser uma reunião de fragmentos a serem dotados de sentido e que elaborarão uma imagem abrangente sobre quem foi aquele sujeito (PENA, 2004, p. 67).

## O contexto

No desafio da construção biográfica, um aspecto que se apresenta como fundamental é o contexto em que se desenvolve a trajetória de vida do personagem.



Tempo e espaço; o momento histórico, social e cultural; o lugar, os acontecimentos marcantes que afetam a coletividade em que se insere o biografado, enfim, todos os fatos que costuram a moldura em que se desenha a vida do personagem não devem ser ignorados, pois constituem marco essencial nesta construção.

Uma vez que as biografias são uma reinterpretação do passado, Pena (2004) chama a atenção para duas variáveis na construção de narrativas biográficas: o tempo e a memória. Ele recorre a Jacques Derrida para introduzir o sentido de simultaneidade no lugar da linearidade temporal. Derrida sustenta que no momento em que algo é lembrado, o que era passado torna-se narrativa e articula-se no presente, sendo, portanto, simultâneo a este presente. Mais ainda: o que seria futuro é apenas uma especulação, podendo ser articulado apenas no discurso, o que também o tornará presente. O passado e o futuro, enfim, redimensionados e instalados no presente.

O acionamento da memória, portanto, a transforma em discurso. Em versão. Ou seja, a memória não substitui ou sequer repõe o passado, apenas atesta sua ausência. O biógrafo, narrador por ofício e circunstância inescapável, é escravizado pelo jogo da linguagem, através do qual pensa dar conta desta falta. Porém, o que faz é produzir versões e, muitas vezes produzir novas cenas, muitas delas, certamente, tão imaginativas quanto aquelas apresentadas pelas suas fontes, sejam documentais, entrevistados, outras obras biográficas etc. (BRUCK, 2010, p. 42).

### **A construção do personagem e os limites da ética**

A construção de um personagem em uma biografia esbarra, necessariamente, na questão ética. O que filmar, o que mostrar, o que cortar, como montar, que informações usar, quais descartar... Como explica o documentarista Jorge Furtado: um personagem é sempre uma simplificação, uma concentração de ações e palavras que o define no interesse da narrativa. Na ficção, esta simplificação é feita em parceria e cumplicidade com o ator. No documentário, quase inevitavelmente, a simplificação é feita sem que o ator 'tenha dela plena consciência (in LABAKI, 2005, p. 109).

Diferentemente da ficção, em um documentário biográfico, no qual se reconstrói um personagem e uma vida real, a manipulação das imagens, o jogo de



emoções, a exposição de sentimentos e pensamentos encontram o limite estabelecido pelo compromisso moral e ético que o cineasta tem com seus personagens, pessoas reais. A realização de um documentário sugere o registro de uma vida, como se ela acontecesse independentemente da presença da câmera. Mas a presença da câmera sempre altera, transforma a realidade. E essa transformação segue para além do filme, explica Furtado: registrar uma vida real é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição do som e, principalmente, na montagem (in LABAKI, 2005, p. 109).

João Moreira Salles enfatiza essa questão, afirmando que o peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver suas vidas depois que o filme ficar pronto (in DA-RIN, 2006, p. 7). 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 vida, com uma história sedimentada e terminada.

O problema da ética nas produções literárias biográficas surgiu ainda na aurora da crítica biográfica, no final do século XVIII. Desde então, autores, críticos e cineastas se veem às voltas com a questão: quanto daquilo que foi investigado e consequentemente descoberto deveria ser tornado público? De que forma organizar as informações e apresentá-las sem que isto fira a imagem do biografado? Ao selecionar as informações, imagens, testemunhos, como não falsear a realidade, correndo-se o risco de se criar um personagem distante da pessoa real a ser biografada? Tais questões dizem respeito não apenas ao direito que o público tem de saber, mas, para o biógrafo, seria antes um dilema concernente à obrigação de preservar a verdade histórica, mas ao mesmo tempo com a grande possibilidade de, ao fazê-lo, infligir sofrimento e angústia naqueles que, por um motivo ou outro, estão relacionados direta ou indiretamente aos episódios a serem narrados (BRUCK, 2010, p.44).

## O roteiro



Se, em filmes de ficção, o roteiro é entendido como elemento imprescindível para a pré-visualização de um filme e ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização (COSTA, 1989, p. 166), no documentário, o roteiro, muitas vezes, não é um texto anterior à etapa de pré-produção e, nem mesmo, à filmagem. Em muitos casos, o roteiro é elaborado à medida que o filme vai sendo realizado, sendo escrito e elaborado em função do casamento dos elementos previsíveis com os imprevisíveis: pessoas escolhidas e que concordam em dar depoimento, documentos que são descobertos, imagens de arquivo que são recuperadas etc.

Até o fim da década de 1950, a produção documentária se guiava geralmente pelo modelo de produção do filme de ficção, apoiado em roteiro textual. A partir daquela data, com o documentário direto norte-americano e o cinema verdade francês (cinéma vérité), possíveis com o surgimento da câmera 16 mm e, principalmente, do magnetofone, gravador que permite o registro do som em fita magnética em sincronia com a imagem, teve início a busca pelo registro do real em estado bruto, pela filmagem espontânea que tem como principal vítima, justamente, o roteiro escrito. Este passa a ter sentido, apenas, na etapa de pós-produção e a montagem assume papel decisivo. As figuras do cinegrafista e do montador ganham destaque nesse novo modelo.

O modelo clássico de produção, apoiado no roteiro escrito na etapa de pré-produção, seguiu e segue tendo espaço entre as produções documentárias, dividindo o terreno com o cinema documentário inspirado no cinema direto e no cinema verdade. No caso de documentários biográficos, em geral, o roteiro é escrito na fase de pós-produção, quando o cineasta tem à sua disposição todo o material reunido, oriundo das mais diversas fontes. Nesse sentido, o roteiro tem como objetivo orientar a montagem. Ele é resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem, das imagens de arquivo, da seleção das fotos e outros documentos.

Nesse sentido, percebe-se que o processo de elaboração de um roteiro de documentário pode até ser mais longo que de uma ficção, tendo início na etapa de pré-produção, com o estabelecimento de linhas gerais, sendo delineado ao longo das etapas de pesquisa, coleta de dados e filmagem, e culminando na pós-produção, na montagem. Essa peculiaridade é consequência da maior dificuldade



de apreensão e controle do universo de representação, aberto e sujeito a transformações, oposto ao universo fechado e controlado da ficção (PUCCINI, 2009, p. 17).

### **A imagem e o som**

Embora, na História do Cinema, a imagem tenha vindo antes do som e, não raramente, até hoje ser erroneamente considerada como o elemento mais importante (vamos ver um filme), o certo é que o cinema é uma arte audiovisual que reúne, com o mesmo nível de importância, elementos visuais e sonoros. A relação audiovisual ocorre no uso simultâneo, no processo semiótico do encontro de signos das duas linguagens, explica o professor Jalver Bethonico. Segundo ele, o que está presente entre o áudio e o visual revela que não é somente um nem somente o outro, mas é na fronteira onde a mensagem é construída, no limite entre as imagens e os sons.

A construção de uma biografia em um documentário cinematográfico exigiria uma ampla pesquisa de imagens e sons. Há que se buscar informações nas mais diversas fontes. Tais fontes seriam as mesmas das que se utilizam um historiador ou um jornalista investigativo: um vasto material de arquivo composto de imagens e sons, além de depoimentos e entrevistas com o próprio biografado (em arquivo ou filmados especialmente para o documentário) e com outras pessoas que convivem e/ou conviveram com ele, ou que teriam algo a dizer sobre ele.

Vilas Boas organiza as fontes em dois grandes grupos. O primeiro, constituído pelas fontes primárias, gravadas ou impressas, que não dependem do filtro da memória humana no processo investigativo. São os documentos oficiais e não-oficiais, as cartas, fotografias, diários, cadernos ou livro de memórias, clippings, recortes de jornais e revistas, imagens e sons gravados (vídeos, fitas, CDs, filmes etc.), livros de memórias e autobiografias. O segundo grupo é formado pelas fontes secundárias, aquelas que dependem diretamente do exercício da lembrança, da reconstrução do passado, por meio de entrevistas orais ou escritas, feitas pelo biógrafo no momento presente da captação de informações. Vilas-Boas enfatiza a necessidade de que tanto as fontes primárias quanto secundárias requerem



avaliações críticas e devem ser conferidas, confrontadas e checadas (VILAS BOAS, 2002, p. 55).

Quanto ao uso, especificamente, das imagens, no caso do documentário, o filme se constitui de uma gama de material que pode ser reunido em três grupos: imagens obtidas por meio de registros originais (feitos pelo documentarista para o filme); imagens obtidas em material de arquivo (imagens em movimento em filme e vídeo, de origens diversas) e imagens obtidas por meio de recursos gráficos (animações, inserção e ilustração de dados, e imagens em still – fotografias e documentos, como recortes de jornais e revistas, cartas e outros) (PUCCINI, 2009, p. 61).

### **Filmagem original e uso de material de arquivo**

Em um documentário, as filmagens podem ocorrer a partir de um planejamento prévio, estabelecido pelo roteiro, com previsão de locação, pessoas a serem entrevistadas, número de câmeras, descrição de planos, ou pode ser uma filmagem aberta, sem roteiro previamente definido, guiada por orientações do diretor e pela sensibilidade do cinegrafista. No caso de entrevistas, a escolha do local, do posicionamento do entrevistado diante da câmera e do plano utilizado (close-up, primeiro plano, plano médio) são fatores decisivos para a leitura do documentário. Outro aspecto, que está relacionado ao estilo do diretor e à estética do filme, refere-se à utilização de câmera em tripé (imagens estáveis) ou na mão (imagens móveis).

Podemos encontrar diferentes situações de filmagem: de encenações (dramatizações e reconstituições), de cenas de eventos (reuniões, espetáculos artísticos etc.), de cenários (urbanos, rurais, cenas da natureza), de entrevistas e depoimentos, entre outras.

Os depoimentos, no caso do documentário cinematográfico, ganham um destaque particular, com a força da imagem e da fala, em primeira pessoa, ora do próprio personagem biografado, vivo ou, se já falecido, por meio de cenas gravadas; ora de pessoas que fizeram parte de sua história ou que fazem uma análise crítica sobre sua vida e obra. Nesse aspecto, o cinema tem, na sua especificidade de unir som e imagem, a capacidade de levar ao público elementos adicionais, como a emoção, a ênfase nas palavras, o movimento dos olhos, a expressão da face, o movimento das mãos de quem dá seu testemunho, o lugar em que se encontra o



depoente; a alma e o coração. A montagem pode conferir ritmo ao depoimento, entrecortá-lo com outras imagens, criar paralelos com outros depoimentos, documentos e imagens; mesclar som, música, silêncio; criar significados intrínsecos.

Por outro lado, as entrevistas podem ter um aspecto de contradição: ao mesmo tempo em que conferem credibilidade e personalidade às informações, podem incorrer no perigo de serem contaminadas com aspectos da subjetividade do depoente que pode enfatizar ou ocultar informações, conforme suas próprias memórias ou interesses. Vilas Boas (2002) chama a atenção para o fato de que a maioria dos biógrafos reconhece que o sentido da palavra oral lhes escapa ao controle: Entrevistados com frequência alteram seus pensamentos e suas palavras conforme a necessidade e a época; consciente ou inconscientemente, reproduzem o que apenas ouviram como se tivessem testemunhado; tentam agradar ou desagradar dizendo o que acham que o biógrafo quer ouvir (VILAS BOAS, 2002, p. 61).

O material de imagem e som obtido em arquivos revela-se, por sua vez, um recurso fundamental para contextualizar histórica e culturalmente o filme, bem como para conferir credibilidade e autenticidade às informações. Documentos, cartas, fotografias, diários, cadernos de memórias, livros autobiográficos, recortes de jornais e revistas, imagens e sons gravados (em vídeos, fitas, CDs, filmes etc.) são as mais comuns fontes de informação em arquivo. Intercaladas com depoimentos filmados originalmente para o filme e cenas de ação, ajudam a dar ritmo e estilo próprio à obra.

### **Sons diegéticos e não diegéticos**

O conceito de diegese é importante para se definir os modos de uso do som no cinema. Diegese é, em poucas palavras, o mundo definido pela narrativa, um espaço-tempo habitado pelos personagens, onde acontece uma determinada história.

O som no cinema pode ser diegético (faz parte da cena, está sendo executado na cena e é perceptível aos personagens e espectadores) ou não diegético (não faz parte do contexto da cena, não está sendo executado na cena e pode ser percebido apenas pelos espectadores). Os elementos sonoros de um filme



podem ser organizados em voz (diálogos), ruídos e música. A voz diegética pode ser on (o emissor está presente em cena) ou off (o emissor faz parte da cena, mas não está aparecendo no quadro naquele momento). A voz não diegética é a voz over, ou voz de Deus, muito comum em documentários expositivos.

Segundo definição de Ferreira, os ruídos são componentes sonoros que simulam no cinema uma realidade acústica, podendo assumir a forma de paisagem sonora. Configuram com certa naturalidade o material sonoro referente a qualquer porção do ambiente acústico ou todo som que nos rodeia, incluindo, também, o silêncio, tais como: passos de um personagem, o ranger de uma porta, o barulho de motor de um carro, máquinas, o disparo de um revólver, apitos, entre tantos outros. Há, também, os efeitos sonoros que não são equivalentes aos sons encontrados no ambiente acústico, englobando sonoridades não existentes na realidade e que são produzidos ou desenhados para pontuar um aspecto visual específico.

No que diz respeito à música, nos primórdios do cinema, muito antes da introdução de diálogos e ruídos, já se revelava um importante recurso na composição fílmica, acompanhando as projeções, em execuções ao vivo, por um pianista ou uma orquestra, ou ainda por meio de gravações fonográficas. A gravação realizada diretamente sobre a película surgiu no filme O cantor de jazz (The jazz singer, EUA, 1927), de Alan Crosland, dando início a uma nova era do cinema e à sua consolidação como linguagem audiovisual.

À medida que a linguagem cinematográfica foi se consolidando, a música, que, nos primeiros anos do cinema, tinha função de apenas acompanhar a imagem, às vezes, conferindo-lhe ritmo e emoção, adquiriu papéis mais especificamente narrativos: auxiliar a continuidade; conferir emoção, ritmo e ambiência; identificar personagens, contextualizar (definir cultura, época e lugar). Começaram a ser criadas trilhas sonoras, com músicas originais ou adaptadas e as músicas-tema que passaram a identificar personagens e filmes.

### **O som no filme documentário**

Puccini (2009) apresenta cinco possibilidades para o som no documentário: som direto (na filmagem, em entrevistas, depoimentos, dramatizações e em tomadas em locações); o som de arquivo (filmes, entrevistas, programas de rádio e TV,



discursos, entrevistas etc.); voz over (narração sobreposta às imagens durante a montagem); efeitos sonoros (sons criados na fase de edição que ajudam a criar ambientação para as imagens) e a trilha musical ou sonora (compilada, adaptada ou original).

Nos documentários, o som surgiu como um índice de veracidade e a música, inicialmente, era considerada elemento contraditório ao aspecto de realismo que se desejava transmitir. As fontes sonoras deviam ser explicitadas.

Aos poucos, com o desenvolvimento de novas linguagens e opções estéticas, esse cenário sofreu alterações e, junto com as fontes sonoras diegéticas, a música passou a ocupar uma função na construção do documentário. Aqui, chama-se atenção para uma curiosidade: nos primeiros anos da tradição do documentário, na Escola Documentarista Inglesa, destacou-se o brasileiro Alberto Cavalcanti na direção de som de importantes documentários ingleses realizados nos anos 1930. Atuando ao lado do pioneiro John Grierson (primeiro a usar o termo documentário, como já dito), no General Post Office Film Unity (G.P.O.), Cavalcanti destacou-se como sound diretor em diversos filmes, inclusive no reconhecido documentário Night mail (Reino Unido, 1936), de Harry Watt e Basil Wright, no qual já se nota o uso das diversas variáveis sonoras – falas, ruídos e música – como componentes do filme documentário.

No caso do documentário biográfico sobre personalidades do cenário musical, objeto deste estudo, a música ocupa um lugar de destaque, de protagonismo. Afinal, se tomarmos o exemplo de Nelson Freire, Vinicius e Cartola, os artistas retratados adquiriram notoriedade por causa da música (Vinicius de Moraes também é personalidade notória na poesia). Esse tema será tratado mais adiante.

### **Espaço para a ficção**

O discurso do filme documentário caracteriza-se, fundamentalmente, por sustentar-se em ocorrências do real e, por isto, é considerado como um gênero que se ancora na representação da realidade. Apesar disso, muitos realizadores recorrem à encenação (dramatizações, reconstituições) como uma das múltiplas possibilidades de desenvolvimento da narrativa.



Benito Schmidt destaca que, no campo literário, os jornalistas, sob os influxos do new journalism, procuraram, nas últimas décadas, fugir da absoluta exatidão e objetividade, até pouco tempo variáveis hegemônicas no labor jornalístico, para aproximarem-se da narrativa literária. E as biografias mostraram-se um campo propício para tal encontro. Nas cinebiografias, a presença da ficção é evidente. Sérgio Rezende, diretor dos filmes *O homem da capa preta* (Brasil, 1986), sobre Tenório Cavalcanti, e *Lamarca* (Brasil, 1994), assinala: todos os filmes são inventados, até os que utilizam figuras históricas. Recolhemos os fragmentos de suas vidas para depois preencher os espaços em branco.

Algumas vezes, historiadores, jornalistas, literatos e cineastas valem-se dos mesmos recursos narrativos para construir biografias: o flashback, por exemplo. O best-seller *Chatô – O rei do Brasil*, de Fernando Morais, começa com a agonia e morte do personagem central para só então retornar à sua infância.

Schmidt acredita que, se historiadores e jornalistas, por dever de ofício, tem um maior compromisso com o mundo real, cineastas e literatos podem contar com uma margem muito mais significativa de invenção. Nos romances e filmes, o espaço para liberdades poéticas é ainda maior, o que não significa ausência de pesquisa histórica, ainda que esta seja menos sistemática e metodologicamente orientada do que a dos historiadores. Benito Schmidt lembra que, em alguns filmes, chega-se, inclusive, a misturar personagens reais com fictícios ou personagens reais que nunca se encontraram na realidade, como a Evita e o Che Guevara do filme de Alan Parker.

Em *Cartola*, um menino vestido como o sambista, na adolescência, anda de ônibus e caminha nas calçadas do Rio de Janeiro, numa clara licença poética dentro do trabalho de apresentação documental do filme, ao lado de outras estratégias, como a inserção de cenas de filmes brasileiros em vários momentos do documentário. Em *Vinicius*, a reconstituição de uma boate no estilo das existentes nos anos 1960, onde é apresentado um pocket show que perpassa todo o filme, junto com a declamação de poemas, constitui-se em um recurso ficcional utilizado pelo diretor Miguel Faria Jr. para, segundo ele, fugir do caráter documental, objetivo e neutro.



## A montagem

É na montagem que o documentário, de fato, se constrói. Essa é a fase em que o cineasta estrutura a narrativa, seleciona e prioriza as informações, faz a justaposição de imagens e sons, escolhe, corta, cola, edita, acrescenta, retira, dá textura, cor, organiza as cenas, escolhe as falas, define o ritmo, escolhe a música e o ruído, mixa som e imagem, decide e, a partir de sua condição de artista, dá asas e vida à sua obra de arte.

Esse é o momento em que documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido do filme (PUCCINI, 2009, p. 17).

Muitas vezes, no documentário, o trabalho de montagem se inicia sem um roteiro predefinido e o montador tem, diante de si, uma grande quantidade de material – cenas originais, imagens e sons de arquivo, fotos etc. Segundo Puccini (2009), se, em um filme de ficção, que trabalha com roteiro escrito, a proporção entre material filmado e tempo de filme é de aproximadamente 6 para 1; em um documentário, essa proporção pode chegar a 50 para 1, o que pode demandar um tempo considerável (PUCCINI, 2009, p. 94).

Diferentemente do filme de ficção, que busca a montagem que cubra a ação, estabelecendo continuidade narrativa de tempo e espaço entre os planos, no documentário, nem sempre o critério de continuidade é a principal preocupação. Materiais de arquivo, de origens e qualidades variadas, juntamente com outros materiais reunidos para o filme, podem ser costurados com base não na continuidade da ação, mas nas ideias neles expressas.

É o que Bill Nichols (2008) chama de montagem de evidência, que tem estreita relação com documentários históricos e biográficos que costumam trabalhar com um repertório diversificado de imagens e sons, normalmente se apoiando em imagens de arquivo intercaladas com depoimentos.

Em vez de organizar os cortes para dar sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de



evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2008, p. 58).

Todos esses fatores fazem da etapa de montagem uma chave para o resultado final e, espera-se, para o sucesso do filme, o que torna o montador/editor um co-autor do documentário.

### **Modos de representação do real**

Nichols define seis modos de representação para organizar as diversas "formas de dizer" do documentário, que funcionariam, a seu ver, como subgêneros do gênero: poético, expositivo, participativo, observacional, reflexivo e performático (NICHOLS, 2008, pp. 135-177). A identificação de um filme com determinado modo não precisa ser total. Um filme pode ser híbrido, mesclando dois ou mais modos de representação. Um modo pode ser dominante, mas um documentário reflexivo, por exemplo, pode conter trechos de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos.

É importante ressaltar que tais categorias estabelecidas por Nichols, não deveriam limitar a análise do documentário, como se apenas os seis modos de representação fossem capazes de abarcar toda uma variedade de experiências e opções de narrativa e linguagem cinematográfica, mas apenas referenciar certas características que ajudam na análise e compreensão das opções dos realizadores. Nesse sentido, a seguir, são apresentadas algumas características de cada modo definido por Nichols:

**Poético:** Sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a ideia de localização muito específica no tempo e espaço para explorar associações que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Enfatiza o estado de ânimo, o tom e o afeto, a fragmentação e a ambiguidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico é pouco desenvolvido.

**Expositivo:** É o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral. Enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Adota o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, jamais visto) ou utiliza o



comentário com voz de autoridade (o orador é ouvido e visto). Esse tom oficial dá sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência. O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. Remonta à década de 1920 e é predominante em quase todos os documentários sobre ciência e natureza, as biografias e documentários históricos. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. As imagens desempenham papel secundário. Eles dependem de uma lógica informativa transmitida verbalmente. A montagem serve para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal: é a montagem de evidência.

**Observativo:** Este modo surge, em parte, da disponibilidade de câmeras portáteis de 16 mm e gravadores magnéticos, nos anos 1960, para filmar acontecimentos cotidianos com um mínimo de encenação e intervenção. Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena deram lugar à observação espontânea da experiência vivida. É o modo do cinema direto estadunidense.

O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece (NICHOLS, 2008, p. 147).

**Participativo:** Enfatiza a interação entre o cineasta e o tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. O documentário participativo não disfarça a relação íntima que o cineasta tem com seu tema. É o modo do cinema vérité, o cinema verdade de Jean Rouch e Edgar Morin: a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada, do cinema observativo.

Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro (NICHOLS, 2008, p. 155).



**Reflexivo:** Neste modo, é a construção do discurso que se coloca como problema, chamando a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Busca aguçar nossa consciência com relação à construção da representação da realidade feita pelo filme. Combinações de efeitos estéticos diferenciados – tais como fragmentação da narrativa, animações, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons – também são exaltados no universo da reflexividade.

**Performático:** Enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a este engajamento. Rejeita ideias de objetividade, em favor de evocações e afetos. Dá ênfase às características subjetivas da experiência e da memória que se afastam do relato objetivo. Valoriza o impacto emocional e social sobre o público. A representação realista do mundo histórico cede lugar a estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.



## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, apud BRUCK, Mozahir Salomão. Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Ed. Veredas & Cenários, 2010.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras. Belo Horizonte, 1997 – Dissertação de Mestrado – EBA / UFMG.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (Orgs.). Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 184, apud SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). O biográfico: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

BRUCK, Mozahir Salomão. Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Ed. Veredas & Cenários, 2010.

CHRISTIE, Ian. A life on film . In FRANCE, Peter & ST. CLAIR, William (Orgs.). Mapping lives – The uses of biography. New York: Oxford University Press Inc, 2002.

COSTA, Antonio. Compreender o cinema. São Paulo: Editora Globo, 1989.

COSTA, Flávio Cesarino. O primeiro cinema. São Paulo: Scritta, 1995.

DAMASCENO, Diana. Entre múltiplos eus: os espaços das complexidades – Tese de Doutorado em Letras – PUC-Rio, 1999, p. 97, apud PENA, Felipe. Teoria da biografia sem fim. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

HALL, Stuart. Identidades culturais na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, apud SCHMIDT, Benito (Org.). O biográfico – Perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.



HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP& A, 2001, apud PENA, Felipe. Teoria da Biografia sem fim. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

JACOBS, Lewis. The documentary tradition. New York – London: W-W- Norton & Company, 1979

LABAKI, Amir. É tudo verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

LE GOFF, Jacques. História e memória. 5ª Ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Claudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. Pesquisa em comunicação. São Paulo: Loyola, 1999.

MARTIN-BARBERO, J. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de memoria. Rio de Janeiro: Artelatina, 2000.

MORAIS, Fernando. Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 49, in SCHMIDT, Benito Bisso (Org.). O biográfico: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005."

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus Editora, 2008.

OLIVEIRA, Eugênio Magno Martins. Uma possível abordagem do real através da realização do documentário. Belo Horizonte, 2006 – Dissertação de Mestrado – UFMG.

PENA, Felipe. Teoria da Biografia sem fim. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

PUCCINI, Sérgio. Roteiro de Documentário: Da pré-produção à pós-produção. Campina: Papyrus, 2009.

RENOV, Michael. Theorizing documentary. New Your: Routledge, 1993.

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

ROTH, Laurent. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (Orgs.). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



SCHICKEL, Richard. Douglas Fairbanks: The First Celebrity. London, 1976, p. 12, in CHRISTIE, Ian. A life on Film, apud FRANCE, Peter & ST. CLAIR, William.

Mapping lives – The Uses of Biography. New York: Oxford University Press, 2002.

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

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho. Belo Horizonte, 2007 – Dissertação de Mestrado - EBA/UFMG.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papyrus, 1994.

VILAS BOAS, Sergio. Biografias e biógrafos: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

