

SÉRGIO J. PUCCINI SOARES

**DOCUMENTÁRIO E ROTEIRO DE CINEMA:
da pré-produção à pós-produção**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Soares, Sérgio José Puccini.
So11d Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós-
produção / Sérgio José Puccini Soares. – Campinas, SP: [s.n.],
2007.

Orientador: Fernão Pessoa Ramos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema) 2. Roteiros cinematograficos I.
Ramos, Fernão Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: “Documentary film and the screenplay; from
preproduction to postproduction”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Moving-pictures, Documentary.
Screenplay.

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu

Prof. Dr. Fernando Passos

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva

Prof. Dr. Mauro Baptista Vedia

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire

Prof. Dr. Andre Piero Gatti

Data da Defesa: 20-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

AGRADECIMENTOS

Aos professores Fernão Ramos, Lúcia Nagib, Fernando Passos, Elinaldo Teixeira, Nuno César Abreu, Marcius Freire, Michel Marie; aos funcionários da CPG, Magali, Josué, Jayme, Vivien, Joice; a todos do CPCIDOC; aos amigos Harumi, Beso, Ronaldo, Glaura, Karla, Suzana, Kiko, Ricardo e Sérgio; aos meus pais, Ida Maria e Jesus Rubens, e aos pais da Alê, Antônio e Maria, por todo o apoio ao longo de todos esses anos; em especial à Alessandra, sempre ao meu lado por todas essas horas, por toda a minha vida.

RESUMO

Essa pesquisa buscou investigar o processo de roteirização do documentário entendido como modo de organização da produção e do discurso do filme. Se no filme de ficção a escrita do roteiro ocorre integralmente no período da pré-produção, no documentário essa escrita muitas vezes se manifesta de maneira diferente; trata-se de uma escrita em aberto, que se estende por todo o processo de realização do filme. Foi com base nessa constatação que foi pensada a estrutura dessa tese, que inclui, em suas quatro partes, considerações sobre as três etapas de uma produção cinematográfica: pré-produção, filmagem e pós-produção. A possibilidade de se trabalhar com um roteiro em aberto faz com que funções técnicas, como direção de fotografia e montagem, adquiram maior participação criativa no filme chegando, em alguns casos, a dividir os créditos de autoria.

ABSTRACT

This research has investigated the process of construction of the documentary's screenplay thought as the mode of organization of the production and the discourse of the film. If in the fiction film the development of the screenplay occurs integrally in a period before preproduction in the documentary film this development occurs in a different way: its about an open development that's stretch out to all the process of filmmaking. The structure of this research was based upon this very notion. Its included, in its four parts, considerations about the three periods of film production: preproduction, production, and postproduction. The possibility to work with an open screenplay allows technical functions like direction of photography and edition to gains more participation in the creativity process of the film.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
ficção, documentário e modos de produção	18
roteiro e documentário	21
roteiro e montagem	22
<u>PARTE 1: PRÓLOGO</u>	
2. ROTEIRO DE CINEMA E CENA DRAMÁTICA	27
a cena do roteiro	29
cena, palavra e imagem	31
a cena entre o teatro e o cinema	34
3. CENA DRAMÁTICA E DOCUMENTÁRIO: O DOCUDRAMA	39
estratégias de adaptação	41
entre o real e o drama	52
4. CENA DRAMÁTICA E DOCUMENTÁRIO REFLEXIVO	55
o documentário de Jorge Furtado	56
roteiro fechado e documentário	65
<u>PARTE 2: A PRÉ-PRODUÇÃO</u>	
5. A PROPOSTA DE FILMAGEM	75
modelos de proposta de filmagem	78

6. A PESQUISA	84
material de arquivo	86
pré-entrevistas	87
pesquisa de campo	88
7. O ARGUMENTO	90
personagens	94
personagens em situação de conflito	95
personagens em situação de entrevista	100
encenação	103
grupo de personagens	105
o tempo histórico	106
o tempo narrativo	108
o espaço	110
estrutura discursiva	111
início: a apresentação do assunto	113
meio: desenvolvendo o assunto	118
fim: resolução do assunto	121
8. O TRATAMENTO	125
a seqüência e os elementos do documentário	127
formatação e conteúdo	131
<u>PARTE 3: A FILMAGEM</u>	
9. SITUAÇÕES DE FILMAGEM	137
filmagem de entrevista	138
Eduardo Coutinho e a entrevista	142
eventos encenados	146
eventos e decupagem de cena	152

eventos autônomos – filmar sem roteiro _____	155
escrever com a câmera _____	161
o plano e a tomada _____	163
circunstâncias da tomada _____	167
<u>PARTE 4: A PÓS-PRODUÇÃO</u>	
10. ELEMENTOS DE MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO _____	175
roteiro: a racionalização da montagem _____	180
o corte _____	183
11. PROCESSO DE MONTAGEM DO DOCUMENTÁRIO _____	187
transcrição das entrevistas _____	189
formatação do roteiro de edição _____	190
roteiro de edição e estrutura _____	191
narração _____	194
estratégias de montagem: o plano-seqüência _____	199
montagem expressiva de eventos encenados _____	206
montagem de evidência _____	210
documentário de arquivo _____	214
intertítulos _____	216
montagem sem roteiro: o problema do documentário direto _____	220
12. CONCLUSÃO _____	227
o documentário contra o roteiro: a crítica de Comolli _____	228
experimentação e expressão autoral _____	231
a experiência da filmagem, a dificuldade da montagem _____	233
13. BIBLIOGRAFIA _____	239

1. INTRODUÇÃO

A invenção de uma nova forma de escrita dramática, o roteiro de cinema, é consequência da consolidação da atividade cinematográfica como uma atividade industrial, ocorrida nas primeiras décadas do século que passou. O aumento da metragem dos filmes (que passam do formato curta ao formato longa-metragem), e o crescente domínio das técnicas narrativas próprias do cinema faz com que a indústria adote um modelo de escrita especificamente voltado para este meio. Até meados da primeira década, a idéia do filme (fosse ele ficção ou não) ainda cabia na cabeça do dono da câmera, figura que até então centralizava os comandos da produção. O máximo de organização textual aparecia na forma de uma sinopse que ainda não levava em consideração questões técnicas relacionadas à filmagem e à montagem. A mudança no processo de planificação da filmagem ocorre no momento em que a figura do *cameraman* (o antigo dono do filme) perde espaço para a do diretor de cinema, que, já na segunda metade da primeira década (1907), passa a comandar as decisões da produção do filme.¹

Parente próximo do texto teatral, o modelo de escrita do roteiro de cinema foi todo ele desenvolvido e aperfeiçoado de forma a atender às exigências do bom planejamento da produção

visando sempre à redução dos custos e a conseqüente ampliação da margem de lucro na comercialização do produto. Como lembra Janet Staiger: “os cineastas logo perceberam que se economizava dinheiro se todos os planos, a serem feitos em um determinado lugar ou *set*, fossem feitos de uma só vez, ao invés de serem feitos seguindo a ordem final do filme. (...) Para assegurar que uma ordem disjuntiva de planos suprisse todas as partes da história, era necessário um roteiro (*script*) de filmagem.”²

Falar em consolidação da indústria cinematográfica é falar da consolidação do filme de ficção (filme de enredo ou filme posado, para usar uma expressão da época) como gênero dominante no mercado. É em torno da planificação do filme de ficção que o roteiro de cinema estabelece seus critérios de escrita, tornando-se a pedra fundamental da produção do filme industrial. A estreita relação entre roteiro de cinema e filme de ficção nasce já na própria origem dessa escrita dramática e irá orientar a concepção da esmagadora maioria dos manuais de roteiro publicados até os dias de hoje. Todo o empenho da indústria para a formação de seus roteiristas estará sempre voltado para a criação de filmes de ficção.

Ficção, documentário e modos de produção

Não obstante as evidentes diferenças nas formas de planejamento entre os gêneros ficção e o documentário, foi por muito tempo no modelo de produção do filme de ficção (apoiado em roteiro) que parte significativa da tradição documentária se guiou. Estamos falando mais especificamente de um período em que predomina um estilo que ficou conhecido por documentário clássico, que domina o gênero nas décadas de 20 à 50. Basta uma rápida análise de alguns dos filmes do produtor John Grierson (*Night mail* – 1936; *Fires were started* – 1943) para constatarmos uma calculada construção dos planos de filmagem, articulados em função da montagem, cuidados só possíveis com uma

prévia planificação do filme na forma de um detalhado roteiro cinematográfico. Em *Filme e realidade*, Alberto Cavalcanti, ao fazer uma lista de recomendações para realizadores de documentários no Brasil, vai ao ponto:

“NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.”³

A ruptura mais significativa com um modelo de produção apoiado em roteiro ocorre no fim da década de 50 com o documentário direto americano, capitaneado pelo produtor Robert Drew, e o documentário verdade que tem na figura do francês Jean Rouch seu melhor representante. Nesse momento, as peculiaridades técnicas da câmera 16mm e, principalmente, do magnetofone, gravador que propicia o registro do som em fita magnética feito em sincronia com a imagem, instauram uma busca pelo registro de um real em estado bruto possível graças a um processo de filmagem espontâneo sem todas as formalidades e parafernálias exigidas por uma produção cinematográfica de grande porte.

A principal vítima dessa ruptura será, é claro, o roteiro de cinema. Ficará abolida a obrigatoriedade da escrita de um roteiro no período de pré-produção. Falar em roteiro agora só terá sentido na etapa de pós-produção do filme. O filme agora será resultado de um árduo trabalho de montagem, montagem esta que será feita a partir de muito material filmado. A regra é jogar com o imprevisto e o improvisado da filmagem, o que valoriza sobremaneira o papel do cinegrafista na construção do documentário. Esse estilo de filmagem e produção não tardará a influenciar o cinema de ficção, como atestam os primeiros filmes de John Cassavetes e Jean-Luc Godard, dois dos mais

conhecidos representantes de um novo cinema que encontrou vasto espaço de manifestação mundo afora.

Muito embora a prática instaurada pelo binômio direto/verdade não tenha se tornado dominante ao longo dos anos - longe disso, o modelo clássico, devidamente renovado pelas evoluções técnicas do meio, ainda é majoritário no grosso da produção de documentário feita para o cinema e a para a TV - os dois estilos são facilmente associados à ampla difusão do mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor. Sobre a popularidade do estilo entre os jovens realizadores, Alan Rosenthal comenta: “suspeito que exista uma outra razão para a sua popularidade; esse documentário parece exigir menos trabalho do que formas mais antigas do gênero. Aparentemente, você não precisa fazer nenhuma pesquisa. Você não precisa escrever aqueles roteiros chatos e narrações tediosas. Você não precisa se preocupar com nenhum pré-planejamento; você apenas sai e filma.”⁴

Esse equívoco na concepção do processo de construção do filme documentário, sustentado pela falsa idéia de que o gênero exige menos preparação ou menos da intervenção criativa do cineasta, vem sendo constantemente refutado por documentaristas e teóricos verdadeiramente envolvidos com a prática⁵. Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.

Roteiro e documentário

Se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca àquilo que é externo ao cineasta. Essa busca envolve, necessariamente, uma negociação prévia, para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um “eu” e um “outro”. O registro dessa troca obedecerá sempre o comando do diretor do filme responsável pela maioria das decisões de filmagem. De posse de todo o material captado, será apenas na sala de montagem que o diretor, assessorado por seu montador, terá total controle do universo de representação do filme. O percurso é marcado pela perspectiva daquilo que está por vir, a captura de um real que gradualmente vai sendo moldado até se transformar em filme. Estamos falando da construção de um discurso sedimentado em ocorrências do real. Se existe um discurso, o filme, quer seja ele narrativo ou não, existirá sempre alguém que o profere, um sujeito da enunciação. Constatação básica, já fartamente defendida e comentada, mas sempre pertinente especialmente em nosso caso em que pretendemos defender a necessidade de uma etapa de organização textual do filme.

A atividade de roteirização em documentário é a marca no papel desse esforço de aquisição de controle de um universo externo, da remodelação de um real nem sempre preche de sentido. Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, definição de cenas, seqüências, até chegar em uma prévia elaboração dos planos de filmagem, enquadramentos, trabalho de câmera e

som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso escrito, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto.

A principal dúvida nasce do fato de que nem todos os roteiros de documentário se assemelham a um típico roteiro de filme de ficção, marcado pelo encadeamento de diversas cenas dramáticas, com suas respectivas descrições e diálogos detalhados. Ou ainda do fato de que nem todos os roteiros de documentários nasçam na etapa de pré-produção do filme. É comum, em documentário, a análise do projeto do filme considerar apenas uma proposta de filmagem ou um argumento como peça síntese da proposta. Dentro das etapas de roteirização, a escrita de um argumento seria momento anterior à escrita do roteiro, uma apresentação menos detalhada do filme no papel. Sendo parte necessária, mas não obrigatória, na atividade do roteirista, o argumento estará, forçosamente, dentro de nosso campo de pesquisa, pois se trata de documento importante se queremos esclarecer as etapas de criação de documentários e apontar os aspectos básicos que caracterizariam a escrita do roteiro desses filmes.

Roteiro e montagem

Outra peculiaridade do filme documentário, quanto a seu trabalho de roteirização, se liga ao fato de muitos documentários serem “resolvidos” em sua fase de pós-produção. Aqui a referência imediata recai mais sobre os filmes que se apegam ao estilo do documentário direto. Nessa etapa, de pós-produção do filme, faz-se necessária a escrita de um roteiro que oriente a montagem, um roteiro de edição. Esse roteiro será resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem e terá sua função voltada não mais para orientar diretor, atores ou produtor, mas unicamente o montador, ou editor do filme (lembrando que essa atividade normalmente é acompanhada de perto

pelo diretor). Deixamos o campo de planejamento das filmagens para entrarmos no campo de planejamento da montagem, etapa distinta da primeira por trabalhar com a seleção de um material mais restrito, limitado a um arranjo de combinações dentro do universo das imagens já captadas para o filme. Se por um lado essa restrição limita o campo de escolha para diretor e montador do filme, por outro esse é o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das seqüências 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.

Além desse aspecto de aparente limitação, a montagem trabalha com elementos que um roteiro literário normalmente não enfrenta, tais como a precisão do corte, as transições entre os planos, os efeitos gráficos e de imagem, mixagem de imagens e de sons, entre outros. Trata-se, é claro, de duas funções distintas: roteiro e montagem, mas vinculadas na própria essência de cada um dos ofícios. A escrita de um roteiro nasce de um desejo de montagem. Como afirma Jean-Claude Carrière, “um roteirista deve ter noções de montagem tão precisas quanto for possível. Um roteirista que se recusasse a adquiri-las e se restringisse a uma atividade estritamente literária estaria amputando uma parte de si próprio.”⁶ Apesar de estarem dispostos em ambas às extremidades do cronograma de produção do filme, roteiro e montagem representam o ponto de união que encerra um ciclo de gestação.

Por essa breve introdução, nota-se que o processo de maturação de um roteiro de documentário pode ser bem mais longo que o de ficção e envolver todas as etapas de produção do filme. Essa peculiaridade é conseqüência da maior dificuldade de apreensão e controle do universo de representação, universo aberto e sujeito a transformações, oposto ao universo fechado e controlado da ficção. Trata-se de um gênero em que o imprevisto pode desempenhar papel tão

importante quanto aquilo que é cuidadosamente planejado. Essas características do gênero justificam a diversidade de modos de preparação e condução do filme documentário; a cada novo projeto de um filme, o documentarista é obrigado a se deparar com particularidades advindas do universo de abordagem escolhido, que o faz rever seus métodos de organização da produção. Ao contrário do que possa parecer, a ampliação do campo das possibilidades na forma de condução do projeto documental acentua o caráter autoral do gênero manifestado nas escolhas e no compromisso com universos distintos que refletem uma forma de pensar o mundo por parte do cineasta. Embora o campo do documentário institucional ocupe lugar de destaque no gênero, foi no documentário autoral que essa pesquisa baseou suas análises.

NOTAS

1. Ver: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1985, p. 125.
2. Idib p. 125-126.
3. CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977, p.81.
4. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p.224.
5. sobre isso, ver: ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p.10; RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.113; HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997, p.3.
6. em CARRIÈRE, Jean Claude & BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996, p. 13.

PARTE 1: Prólogo

2. ROTEIRO DE CINEMA E CENA DRAMÁTICA

MUITO embora seja o principal documento para a organização de um produto voltado para a tela, o roteiro de cinema, na forma padrão do roteiro de ficção, se sustenta em um elemento herdado da dramaturgia de palco, qual seja, a cena dramática¹. A cena dramática, menor parte na divisão do ato de um texto teatral, vem a ser também a menor parte do roteiro de cinema em torno da qual toda a narrativa irá se articular. A cena é o elemento de continuidade dentro de uma ação maior que se estende além dos limites impostos pelas unidades de tempo e lugar.

No teatro, o recurso da utilização da cena dramática, que quebra a continuidade do ato, marca uma intervenção épica, tipicamente narrativa, dentro de uma forma dramática que tem nos contornos do palco seu elemento de convergência². Embora freqüente, a livre adoção da cena, sob o impulso de se criar nova localização espacial para a ação, é procedimento de risco no teatro. Atrelada à maior liberdade na condução e apresentação dos eventos da história, liberdade garantida pela livre manipulação do espaço e do tempo da história possibilitada pela inserção de novas cenas dentro do contínuo do ato, está a conseqüente quebra da cadeia dialógica. O excesso de quebras causa o esvaziamento de uma tensão dramática que no drama vem a ser preferencialmente sustentada pela progressão contínua das réplicas e tréplicas dos personagens. A cada nova cena,

instaura-se uma nova situação, o que equivale a dizer que uma determinada situação dramática poderá ser alterada ou renovada pela imposição de um artifício narrativo e não por uma evolução orgânica, concebida e insuflada dentro do quadro das motivações e movimentações do núcleo dramático, expressa pelo diálogo entre os personagens. A demasiada quebra da continuidade dialógica reduz a preponderância do diálogo na consumação da tensão dramática. Muito embora as manifestações teatrais não se conformem apenas a um modelo que erige o texto como principal componente do espetáculo, no que concerne especificamente ao texto teatral, o diálogo ainda é, apesar de todas as reviravoltas conceituais da história dessa arte, o componente principal que distingue a expressão dramaturgical. É pouco provável encontrar qualidade em um texto teatral carregado por um diálogo sem força expressiva. Para que manifeste sua força, o diálogo dramático precisa de fôlego e de uma duração mínima para um desenvolvimento eficaz. A interrupção da cadeia dialógica vem a ser uma das razões pelas quais a excessiva proliferação de cenas, em um texto teatral, nem sempre encontra boa acolhida por parte do meio a que este texto se destina³. Outra consequência da proliferação de cenas no teatro está relacionada com uma especificidade técnica do meio. No teatro as transições espaciais determinadas pelo texto exigem mais da interferência criativa do encenador bem como da máquina teatral, o que ressalta o papel do dispositivo cênico na composição do espetáculo. No cinema, ao contrário, essas transições são assimiláveis de forma transparente pela técnica da montagem cinematográfica que permite uma livre manipulação do espaço no decorrer da ação. Pela possibilidade de acesso aos recursos da montagem, a cena dramática adquiri, no roteiro de cinema, um status que não possui no teatro.

A cena do roteiro

Dentro do modelo dominante de formatação do roteiro de cinema, o início da cena dramática é sempre identificado por um cabeçalho que indica a localização cenográfica e o período do dia em que será realizada a filmagem, conforme vemos no exemplo a seguir:

CENA 2 - TERRENO BALDIO - EXTERIOR/DIA

André sai do supermercado, caminha pela calçada até um terreno baldio ao lado do supermercado. Ele olha para os lados, abre a mochila, revelando uma grande quantidade de dinheiro, notas de cem e cinqüenta.

Despeja o dinheiro no chão. Derrama álcool sobre o dinheiro e acende um fósforo. O dinheiro queima.⁴

Qualquer alteração no tempo e no espaço da ação, ou seja, qualquer quebra da continuidade da ação descrita, determinará o fim de uma cena e o início de outra. A cena é a partícula rigorosamente dramática no corpo de um texto que é, por vocação, narrativo, o texto cinematográfico. Como instrumento de um projeto narrativo, a cena do roteiro de cinema possui uma versatilidade rara se comparada com a cena do texto teatral. Seus formatos e funções se diversificam, podendo incluir cenas sem conteúdo dramático como as cenas de transição, de duração ínfima, que pouco se adaptam às convenções do palco e que servem à narrativa para informar a movimentação dos personagens pelo espaço e/ou pelo tempo da ação.

O tratamento da cena, dado pela maioria dos manuais de roteiro, apregoa, invariavelmente, a necessidade de que esta venha a ser concebida como o núcleo de uma ação dramática maior a ela integrada. A funcionalidade da cena está estreitamente ligada a eficácia de sua força motriz. A cena, como peça perfeitamente ajustada ao grande motor dramático da história, deve levar a história

adiante. De Syd Field: “A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação – e o lugar em que você conta sua história. (...) O propósito da cena é mover a história adiante.”⁵ De David Howard e Edward Mabley: “Num certo sentido, uma cena é como uma peça de um ato, que se encaixa na cena anterior e na seguinte para formar o todo. Quando construída convencionalmente (como o são muitas das melhores), a cena tem um protagonista, do mesmo modo que a história completa. Além disso, as melhores cenas têm um objetivo, obstáculos, uma culminância e uma resolução.”⁶ De Ben Brady e Lance Lee: “Uma cena dramática é a situação na qual o protagonista tenta superar o obstáculo que aparece no caminho de suas necessidades concretas ou imaginárias. Uma cena dramática não é uma situação na qual pessoas apenas dizem coisas, mas onde elas *agem*. É na cena que a ação dramática acontece.”⁷ De Robert McKee: “A cena é uma história em miniatura, uma ação conduzida pelo conflito dentro de uma continuidade de tempo e espaço que altera a condição de valores na vida de um personagem. (...) Não importa os locais em que ocorram ou sua extensão, a cena se organiza em torno de desejo, ação, conflito e mudança.”⁸

A rigor, para que seja dramática, é necessário que a cena apresente algum conflito, configurado através do choque de intenções contrárias entre duas ou mais personagens, ou entre personagens e alguma força antagônica. No modelo aristotélico, que prega a adoção da unidade de ação como princípio fundamental para a composição da peça, a cena é uma célula da ação dramática, trás em si elementos dessa ação principal mesmo que não esteja, em um primeiro momento, claramente vinculada a esta, caso típico das cenas que introduzem pistas falsas para enganar o espectador em sua investigação particular a cerca dos rumos da história. A função primeira da cena é fazer a ação avançar. No caso das cenas essenciais, e no modelo aristotélico todas as cenas devem ser essenciais caso contrário deverão ser descartadas, a cena é parte

fundamental da ação sem a qual esta não encontrará uma progressão convincente rumo ao clímax e ao desfecho final.⁹

Cena, palavra, imagem

É na criação e ordenação de cenas dramáticas que se encontra a principal contribuição do roteirista para a construção narrativa do filme. A constatação dessa especificidade no campo de trabalho do roteirista trás consigo um problema central em relação ao papel da escrita do filme que está ligado à relação palavra-imagem. É comum vermos associado à escrita de um roteiro com uma série de descrições de imagens para o filme (muito embora uma peça audiovisual não se resuma apenas ao conteúdo das suas imagens). É na descrição de imagens que se encontra o maior desafio para o roteirista. De fato, o roteiro, para ser cinematográfico, deve se ater apenas àquilo que está ao alcance do olhar, seu texto tem necessariamente de estar submetido a essa condição de descrever sempre alguma coisa que é dada a ver. No trabalho do roteirista, a recorrência a esse universo imagético ocorre em um nível elementar de sugestão de imagens. Grande parte dessas imagens está relacionada a um quadro expressivo dominado pelo ator (que personifica o personagem no filme) e por aqueles objetos de cena com função dramática. Além disso, soma-se a indicação, feita de modo sintético, do cenário onde a ação transcorre. Essa indicação aparece preferencialmente na rubrica inicial que traz a descrição dos componentes básicos da cena: cenário, personagens e suas respectivas ações e disposições espaciais. No caso do exemplo do roteiro de Jorge Furtado citado acima, vemos a movimentação de um personagem, André, por um espaço cenográfico elementar, os arredores de um supermercado no qual se encontra um terreno baldio, e a descrição de sua ação ao se livrar de uma grande soma de dinheiro. No caso dos objetos de cena com função dramática temos a mochila (que serve para esconder o dinheiro), o dinheiro (objeto principal da cena), uma

garrafa de álcool e uma caixa de fósforos, todos servindo a ação dramática do personagem. Não temos a descrição de como esse personagem está vestido, seu figurino, qual a configuração exata da fachada do supermercado (se é grande, pequeno, cor da parede, luminoso, etc), de como é exatamente o terreno baldio (se é repleto de mato, mato alto, mato baixo, com lixo, sem lixo, etc), detalhes que vão aparecer na imagem do filme mas que não interessam ao roteiro.

Adotando como referência de análise o modelo de roteiro literário, que antecede a escrita do roteiro técnico, portanto um roteiro que ainda não apresenta descrições de planos de câmera, a cada início de cena, teríamos, como ponto de partida na construção dessa imagem mental que guiará a composição do quadro cinematográfico, algo equivalente a um plano geral, também conhecido como plano de situação, que estabelece de antemão o espaço cenográfico para o espectador. O domínio desse plano geral, que está mais submetido à noção de espaço cenográfico do que à de espaço cinematográfico, poderá ser quebrado por uma série de alusões imagéticas contidas no fluxo do texto do roteiro, às quais o diretor normalmente se atém no momento em que está cuidando da decupagem técnica. Retornando novamente ao exemplo acima, dois detalhes principais descritos na cena que poderiam atrair uma atenção especial da câmera seriam: a movimentação do olhar do personagem (*Ele olha para os lados*), que ressalta sua apreensão, e o monte de dinheiro (*notas de cem e cinquenta*), objeto que domina toda a cena. Estaria assim contida no texto do roteiro a sugestão de dois cortes que quebrariam o domínio do plano geral ao inserirem dois planos próximos que dariam ênfase no olhar e no dinheiro.

Não cabe ao roteirista fazer uma descrição detalhada de imagens, além de ser imprecisa, a descrição detalhada de cada quadro cinematográfico se estenderia por um número infindável de páginas sem encontrar, ao final, qualquer justificativa para o bom planejamento do filme¹⁰. O quadro é outro quando essa sugestão de composição de imagens encontra na descrição de situações, dramáticas ou não, seu ponto de apoio. É na descrição de situações, vivenciadas por personagens,

que se encontra o campo de total domínio para aquele que se utiliza da palavra para pensar o filme. Essas situações irão incorporar tanto a movimentação e a gestualidade dos personagens como o cenário e os objetos de cena, dando assim substância a um universo de ficção imaginado pelo roteirista. A situação colocada no roteiro será a base para se pensar na composição de cada plano cinematográfico, incluindo aí enquadramento e trabalho de câmera, momento em que a ocupação de um espaço cenográfico será transposta e ajustada às exigências de um espaço cinematográfico.

A composição do quadro cinematográfico pode ser esboçada, em um momento posterior ao da escrita do roteiro, através da feitura de um *storyboard*, um mapa de filmagem composto por uma série de desenhos ilustrando os principais quadros do filme com as respectivas indicações de possíveis movimentações de câmera, atores e objetos de cena. A construção dos planos cinematográficos, contendo de forma detalhada todos os enquadramentos, trabalho de câmera, qualidade, incidência e intensidade de luz, etc, só se efetivará no momento da filmagem. Em outras palavras, a modelação do quadro imagético do filme é uma decisão de filmagem atribuída ao diretor com o auxílio de seu diretor de fotografia. É somente no *set* de filmagem que irá se concretizar uma intenção de composição de imagens, que dará corpo ao apelo visual do filme.

É, pois, por um critério de segurança e de controle do universo de representação, que o campo de domínio do roteirista se concentra no da elaboração de cenas dramáticas e não no de planos de filmagem, de domínio do diretor do filme. No momento da escrita do roteiro literário, o apelo à visualidade, que obrigatoriamente deverá estar contido no texto, não está necessariamente ligado a uma visualidade tipicamente cinematográfica. A expressão visual do roteiro ainda é uma expressão da visualidade cenográfica, de um espaço que nos é dado em sua totalidade. Em uma visualização mental desse espaço cenográfico, este se configuraria em um espaço aberto, porque não possui limites rigidamente definidos, e fixo porque apresenta, para o observador, uma única relação de proporcionalidade dos elementos que o compõem (voltaremos a falar disso). Todos os

elementos de interesse estão colocados no texto mas nenhum deles chega a merecer uma atenção especial a ponto de romper com fluxo contínuo da descrição da cena (novamente poderíamos voltar ao exemplo de roteiro transcrito acima). No que concerne à elaboração da cena, a preocupação central do roteirista é a de apresentar uma situação - e desdobrá-la em várias situações, sob o impulso de uma ação - e não a de descrever uma sucessão de planos (tarefa que ficará a cargo do diretor do filme, como já foi dito acima). No roteiro literário, a descrição das imagens estará submetida à descrição da situação e não ainda às exigências do plano, constatação a que também chega Jean-Claude Bernadet resultado da sua experiência com a prática da roteirização. Diz ele: "O roteiro não deve ser a descrição verbal de um filme que posteriormente o diretor executaria. Do roteirista se espera a construção da narrativa, a divisão em cenas, a descrição das ações, e os diálogos, a partir de que o realizador elaborará a sua direção."¹¹

A cena entre o teatro e o cinema

A predominância do espaço cenográfico na visualização dos elementos de cena do roteiro não cria um vínculo obrigatório desta com uma concepção de cena tipicamente teatral. Ao contrário, o modo de concepção e realização da cena, no roteiro, parte de um pressuposto que expressa uma diferença radical, na experiência da escrita, entre os textos cinematográfico e teatral. Falamos, mais precisamente, dos modos específicos com que os dois textos tratam do lugar da representação.

A diferença entre escrever uma cena para o teatro e escrever uma cena para o cinema é determinada, *a priori*, por uma norma do estatuto de cada um dos enunciados. Tanto uma peça de teatro como um roteiro de cinema trás estampado em suas primeiras linhas de apresentação o meio ao qual o texto se destina. Ambos os textos propõem uma representação, encampada por atores. No teatro, esta representação ocorre em um local privilegiado, o palco, que tem seus contornos

claramente definidos para o espectador. Diante do palco, o espectador irá estabelecer uma distância segura. Essa distância deverá ter uma extensão mínima o suficiente para este consiga obter uma total visualização de todo o espaço cenográfico. O palco pode adquirir formas diversas, o que afeta diretamente a relação deste para com o espectador, da clássica polarização palco-platéia do palco italiano, às formas que buscam um maior envolvimento entre a cena e o público, como o caso do palco elisabetano ou de propostas ligadas ao teatro contemporâneo como aquelas influenciadas pelos escritos teóricos de Antonin Artaud. Esse espaço privilegiado de representação pode ainda reservar surpresas para o espectador no decorrer da apresentação teatral, como a da revelação de novos espaços, até então ocultos, que podem alterar uma percepção inicial da abrangência da construção cênica, ou de efeitos de luz que criam novas ambientações para a cena. Qualquer que venha a ser o caso, a percepção, por parte do espectador, do local de representação será sempre uma percepção distanciada e totalizante, comandada por um olhar que tem o domínio de todo o espaço cenográfico. Outro fator comum no teatro diz respeito à imobilidade do espectador. A distância de observação do espectador de teatro é, por tradição, uma distância fixa. O que equivale a dizer que o espectador mantém sempre um mesmo ponto de vista do local de representação. Todas essas relações impõem, ao dramaturgo, um modo de comunicar entre palco e platéia, o que poderíamos chamar de um modo da teatralidade. O teatro não admite o gesto pequeno, o detalhe, a intimidade. Se estas qualidades estiverem no conjunto de ambições do dramaturgo, serão alcançadas apenas de forma aproximada, não com a intensidade que observamos no cinema. Mais do que isso, a intimidade no teatro exige que se remova a representação do grande palco em troca de lugares menores que possibilite o contato próximo entre o ator e seu público, o que implica em uma sensível diminuição do número de espectadores por espetáculo. Não há como satisfazer essas ambições do dramaturgo sem reformular toda uma concepção do espetáculo, daquilo que está além do domínio do texto.

Já o roteiro de cinema não trabalha com a mesma noção de palco, como local único e privilegiado da representação, mas com um espaço mais aberto sem limites claramente definidos, um lugar do mundo. Não que a noção de palco seja desconhecida da tradição cinematográfica, ao contrário, o cinema industrial de Hollywood, ao menos em seu primeiro período – até 50, sempre adotou como regra de produção a comodidade do cenário montado em estúdio (que, pela sua disposição, restituía a quarta parede do palco italiano) evitando assim os imprevistos das filmagens em locação que será uma reivindicação de um cinema realista do pós-guerra.¹²

Ao trabalhar com essa noção de lugar do mundo, o roteirista trabalha também com uma noção de onipresença. Ausente a figura do palco, como espaço geográfico que centraliza uma representação, fica desfeita as limitações espaciais que acomodariam a movimentação dos personagens em cena. Em vez de um espaço único (o palco) que será revestido por uma ou várias ambientações cenográficas, abre-se ao roteirista a possibilidade de se trabalhar com uma diversidade de espaços do mundo, cada um deles com sua própria ambientação cenográfica, em outras palavras, colar o espectador ao personagem e não ao espaço de representação, o palco. No espaço cenográfico do cinema (pensado ainda na maneira como este é tratado no roteiro) o espaço da representação possui tanto interesse quanto o espaço que está além, é um espaço aberto. Para o espectador de cinema e, por contaminação, para o leitor do roteiro, tão real quanto o espaço que está diante de si, na tela, é o espaço que está fora da tela, mesmo que esse espaço nunca venha a ser revelado para ele. Tudo o que está fora de quadro é percebido como uma extensão do mundo que, embora não nos seja dada a olhar, é parte do espaço de domínio do personagem¹³. À essa dispersão épica, que quebra a concentração dramática do palco, soma-se a possibilidade de se trabalhar com uma relação de proximidade do espectador com o personagem e seu entorno. Ir a todos os lugares onde a história acontece e, mais do que isso, poder ter um contato íntimo com cada um dos personagens, perceber o gesto pequeno, o detalhe, aspectos que poderão ser ressaltados

depois com a posterior inserção dos planos de filmagem. O planejamento de uma cena, no roteiro, leva em consideração um ponto de observação privilegiado, do espectador, que o coloca dentro do local da representação, dentro do cenário. Como consequência, a representação não precisa mais transpor uma distância para alcançar o espectador. A expressão física do ator não precisa ir além do espaço cenográfico ao qual ele está circunscrito. Em relação à expressão do ator teatral, cujo domínio se estende para além das dimensões do palco, a expressão do ator cinematográfico é uma expressão da intimidade, que encontra sua justificativa apenas dentro do universo da ficção.

A constatação expressa aqui, referente ao lugar da representação, liberta o roteiro da dependência do texto teatral. Para aquele que trabalha com o texto dramático, se trata de dois campos de atuação com possibilidades expressivas distintas a serem exploradas. Para o cinema, a escrita de cenas dramáticas serve apenas para a organização textual do filme, ela existe, como autônoma, apenas na primeira etapa de roteirização¹⁴. É uma descrição que é feita pelo roteirista para ser, posteriormente, picotada, na forma de diversos planos, pelo diretor. A encenação ocorre em um espaço tridimensional por excelência, espaço que ambienta uma representação, o espaço do real! Ao ser transposta para o plano, deixamos a tridimensionalidade da cena para entrarmos na bidimensionalidade da tela, o espaço da imagem! O corte, a movimentação de câmera, a sistemática do campo x contra-campo, são recursos que repõem, em termos virtuais, uma tridimensionalidade perdida. O plano, como elemento mínimo do cinema, se apropria dos elementos da cena e os reconfigura. Pela forma do recorte, o plano opera uma seleção dos elementos inscritos em um espaço maior. Eventualmente o diretor pode se valer de uma noção de equivalência (equivalência virtual!) entre plano e cena, o que era comum nos primeiros filmes da história do cinema, em que a câmera se limitava ao papel de registrar, de uma posição fixa e passiva, o evento dramático em toda a sua duração.

A cena dramática só terá função no período de pré-produção do filme. Servirá para criar uma ambientação cenográfica fundamental no interior da qual ocorrerá um acontecimento a ser registrado através das tomadas de câmera de acordo com as descrições de planos, encontradas no roteiro técnico. A cena do roteiro trás a descrição do evento a ser registrado e não de “como” esse mesmo evento deverá ser registrado. Respeitada essa ordem de formulação, em que o planejamento da cena antecede o planejamento do plano, o plano ficaria aparentemente submetido à cena. Essa relação de submissão do plano para com a cena é enganosa. No cinema de ficção, muito da movimentação dos atores pelo cenário, assim como da própria construção desse cenário, leva em consideração as exigências dos planos de filmagem. O plano, elemento menor da articulação do discurso cinematográfico, é uma camada discursiva que se sobrepõem à cena, elemento menor da construção dramática do filme¹⁵. Portanto o plano tem primazia à cena. Inverte-se assim a relação de submissão aludida acima: a cena estará sempre submetida ao plano.

3. CENA DRAMÁTICA E DOCUMENTÁRIO

O discurso do filme documentário tem por característica o de ser um discurso sustentado por ocorrências do real. Trata efetivamente daquilo que aconteceu, antes ou durante as filmagens, e não daquilo que poderia ter acontecido como no caso do discurso narrativo ficcional. Essa ancoragem no real vai encontrar seus procedimentos-chaves sempre na busca de sua legitimação. Entre depoimentos, entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, etc, o filme irá reunir e organizar uma série de materiais para formar uma asserção sobre determinado fato que é externo ao universo do realizador¹⁶. Na prática, o roteirista de documentário trabalha com uma maior diversidade de materiais fílmicos em que o recurso à encenação vem a ser apenas um entre múltiplas possibilidades de tratamento visual e sonoro do filme. Se na prática dominante do documentário até 1950 a encenação, previamente elaborada textualmente e organizada em um roteiro fechado¹⁷ que em nada se diferenciava de um roteiro de ficção, era recorrência freqüente no tratamento dos fatos abordados, dadas às condições técnicas do cinema de então e do padrão ético vigente à época, esse recurso encontra, nos dias atuais, seu espaço ideal de manifestação dentro de um gênero de documentário conhecido por docudrama.

O docudrama se define pela reconstituição dramática de fatos históricos em que, na maioria dos casos, inexistente a figura explícita de um narrador manifestada através de uma voz *over*. “Ao contrário do drama padrão, o docudrama tem a pretensão de ser uma interpretação fidedigna de eventos históricos. Em outras palavras, trata-se de um drama não-ficcional.”¹⁸ Acrescenta Janet Staiger. A lista de filmes que se encaixam no gênero pode incluir um clássico do cinema da antiga União Soviética, *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), até produções mais recentes como *JFK – A pergunta que não quer calar* (*JFK*, Oliver Stone, 1991), *A lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993), *Resgate do soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), *Malcon X* (*idem*, Spike Lee, 1992). No Brasil, filmes como *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), passando por *O caso dos irmãos Naves* (Luis Sérgio Person, 1967), *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) até o recente *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), também podem ser incluídos dentro do gênero. O docudrama também é um gênero bastante explorado pela televisão. No Brasil esses docudramas geralmente são escritos para o formato das minisséries. Exemplos de docudrama vão desde *Corisco e Dadá, Padre Cícero*, até produções recentes como *A casa das sete mulheres* e *JK* (todas produções da Rede Globo de Televisão).

Com raras exceções, o docudrama utiliza-se de técnicas dramáticas e narrativas advindas do estilo clássico do filme de ficção. Trata-se de histórias conduzidas por um protagonista claramente definido, orientado por uma meta que enfrenta obstáculos em seu caminho. A história encontrará seu desfecho no momento em que todos os obstáculos estiverem superados e o equilíbrio perdido for re-estabelecido. A cena, como parte de um todo, deverá estar integrada a um encadeamento linear de acordo com os critérios estabelecidos pela narrativa, narrativa esta que irá selecionar, organizar e ordenar os eventos que a interessam colocando-os em uma sucessão comandada pela lógica de causa e efeito. Embora exista a pretensão a uma abordagem fidedigna de um evento real, o docudrama esbarra invariavelmente na necessidade de determinadas adaptações,

a critério do roteirista, feitas sempre com o intuito de se explorar as possibilidades dramáticas da história, possibilidades que já devem estar latentes na história original caso contrário esta dificilmente motivará a produção de um docudrama.

Estratégias de adaptação

A análise de uma das cenas do roteiro de *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), escrito por Fernando Bonassi e Victor Navas, nos ajudará a demonstrar alguns aspectos ligados a esse processo de adaptação. Trata-se de uma cena situada no início do roteiro, momento em que acompanhamos os primeiros dias de convivência do médico Drauzio Varella com os detentos do presídio. Ao final de uma das jornadas, por excesso de trabalho, Drauzio acaba esquecendo a hora. Ao se dirigir à saída do pavilhão o médico encontra o portão trancado. Drauzio se identifica ao porteiro da noite para que este lhe abra passagem. O porteiro desconfia, não conhece o médico, pede para que Drauzio espere até se certificar de quem se trata para que assim possa abrir a tranca. No livro, Drauzio Varella relata o episódio de forma econômica, sem explorar ou especificar o tempo de espera (ver a transcrição do trecho analisado¹⁹). Apenas comenta sobre o desconforto da situação e sobre uma angústia causada pela impotência diante daquele que “tinha a posse da chave”. Como previsto, o impasse é rapidamente solucionado e o médico é liberado. Vejamos a seguir como o episódio é tratado na cena do roteiro:

EXT. PÁTIO INTERNO - NOITE

O Médico percorre apressado o pátio interno. O lugar está deserto e mal iluminado. Finalmente, chega até as grades que o separam da entrada do presídio (um corredor de aproximadamente 5 metros de largura por

10 de comprimento; tendo na outra extremidade um portão maciço de ferro). Do outro lado das grades, o Porteiro Noturno volta-se rápido para o Médico.

PORTEIRO NOTURNO

Tá fazendo o que aqui?! Onde pensa que vai?

MÉDICO

Sou médico, estava na enfermaria coletando sangue, pode perguntar aí pro...

PORTEIRO NOTURNO

Epa! Não é você que vai me dizer pra quem eu devo perguntar. Espera aí. Vou falar com o plantão e se ninguém te conhecer, malandro, você fica.

Junto das grades, o Médico aguarda aflito. Ele olha para os contornos da muralha que cerca o pátio. Lá no alto, Policiais Militares, fortemente armados, fumam e conversam sob a luz amarelada. O Médico os observa quando eles desaparecem dentro de uma guarita. Entre as árvores, vê quando três vultos se aproximam, param e olham ameaçadoramente. O Médico sente-se incomodado. Um dos homens caminha lentamente na direção do Médico.

MÉDICO

(fingindo tranquilidade)

E aí? Que é que foi?

NEGO PRETO

Doutor? O senhor volta?

O Porteiro Noturno retorna e destranca o cadeado.

PORTEIRO NOTURNO

(abrindo o portão)

Não leva a mal, doutor. A cara deles é fugir. A minha é não deixar.

O Médico atravessa o portão que é novamente fechado pelo Porteiro Noturno. Através das grades, Negro Preto olha o Médico. Sem Chance e Majestade aproximam-se e também olham o Médico que, indo embora, devolve-lhes o olhar.²⁰

A cena é rápida, mesmo assim fica clara a intenção dos roteiristas de potencializar a angústia da espera. Aquilo que no livro é relatado como um rápido mal-entendido que repercute apenas na consciência do personagem, no roteiro adquire real proporção dramática. Parte-se da necessidade premente de se exteriorizar um sentimento interior do médico, descrever somente aquilo que nos é dado a ver. As figuras sombrias que passam a habitar a cena são inseridas como resultado desse esforço. Mas isso só não basta. A confiança de Drauzio, no livro, em “saber que tudo acabaria esclarecido”, se transforma, no roteiro, em aflição e medo. Em um primeiro momento, o ambiente adquire um aspecto hostil, hostilidade simbolizada pelos três vultos que surgem de trás das árvores e que olham para o médico de forma ameaçadora. Cria-se uma expectativa de confronto. Veremos, pela fala de Negro Preto, que essa hostilidade é falsa; expressa, na verdade, um gesto de gratidão pelo trabalho do médico. A fala dita por Negro Preto é retirada de uma passagem anterior do livro, dita por um dos “enfermeiros” do médico no momento da primeira despedida. Dois momentos diferentes do livro são reunidos em uma mesma cena. São duas situações que, de fato, foram vividas por Drauzio Varella, mas não exatamente da forma com são apresentadas no roteiro e no filme. A cena tem uma função clara de apresentar um momento em que o médico ainda não estava de todo familiarizado com seu novo ambiente de trabalho. Ainda existia uma distância a ser superada a fim de se estabelecer um convívio harmonioso com

aqueles que habitavam o universo do presídio. O roteiro irá dar ênfase a esse gradual processo de integração do médico com o meio. A cena, da forma como é trabalhada, explicita o contraste entre o antes e o depois, deixando claro que se trata de uma jornada interna, do médico. Não são os detentos, ou o ambiente do presídio, que se modificam, mas o olhar que o médico tem sobre essas pessoas e o local. Ao fazer a opção pela forma dramática para relatar a história, o roteiro buscará maneiras de exteriorizar tudo aquilo que no livro é expresso pelo pensamento do autor.

Outra característica marcante nas adaptações dos docudramas vem a ser a necessidade de se “inventar” cenas, ou ocorrências, para preencher alguns vazios na estrutura da narrativa ou atender a outras necessidades do discurso. Essas cenas funcionam, com mais frequência, como cenas de transição que informam a movimentação dos personagens pelo espaço e pelo tempo da história efetuando a ponte entre momentos de comprovada ocorrência histórica. A necessidade de se inserir essas cenas está ligada aos rigores da narrativa clássica, à necessidade de se respeitar um determinado ritmo na condução da história (distribuir as informações da história em seu devido tempo, conforme critério do roteirista), de se inserir pausas estratégicas, as conhecidas cenas de respiro e descanso, além de proporcionarem a oportunidade de se informar detalhes da história e dos personagens que se estendem para além do tempo da narrativa. Em *O resgate do soldado Ryan* temos um bom exemplo de uma cena que serve como cena de descanso, momento em que o grupo que é comandado pelo Capitão Miller se recolhe dentro dos escombros de uma antiga catedral. Na cena o grupo discute a validade da missão de busca ao final de um dia de combates intensos, momento em que os autores aproveitam para inserir informações sobre os personagens.

Um outro exemplo de “invenção” dentro do processo de adaptação de um docudrama encontramos em uma das cenas de *O caso dos irmãos Naves*, cujo roteiro foi escrito por Jean-Claude Bernadet e Luis Sérgio Person. A cena, reproduzida a seguir, mostra o momento em que a

mãe dos Naves, Ana Rosa, recorre ao advogado Alamy, em cuja a casa já havia trabalhado, na esperança de libertar os dois filhos da prisão:

37 – AV. TIRADENTES – CASA DE ALAMY – EXT. DIA

Uma menina brinca de pular corda no jardim da casa.

Ana Rosa correndo entra portão adentro sem parar, atravessa o jardim e penetra na casa.

A menina pára de brincar e observa com ar de surpresa.

A porta, por onde entrou Ana Rosa, aberta. A menina ouve as súplicas e lamúrias que vêm do interior da casa.

ANA ROSA (OFF) - ... Pelo amor de Deus, dona Odete... Pelo amor de Deus!...
Me deixe ficar aqui! Não Posso mais!. Num tenho mais fôrça... Num posso... Me
esconde...

38 – CASA DE ALAMY. ESCRITÓRIO. INT. DIA

Alamy escreve em sua mesa de trabalho quando sua atenção é atraída pelos sons que vêm da outra sala. Depois de um instante pára de escrever e quase sem tirar os olhos do papel, escuta os rogos e o choro de Ana Rosa que está com sua esposa. A expressão de Alamy é de quem já conhece Ana Rosa e o assunto que a trouxe até sua casa. Os lamentos, a princípio mais baixos, tornam-se pouco a pouco mais inteligíveis:

ANA ROSA (OFF) - ... Faz dia que num como... Faz dia... Fiquei no porão
fechada... no frio... Bastião gritava... o Quinca gritava... Era grito a noite toda...
sem Pará... num se podia fechá os olhos... num...

Alamy ouve como se quisesse resistir, como se desejasse não ouvir nada, como se tudo o que ouve fosse apenas uma exasperante e momentânea alucinação.

ANA ROSA (OFF) – Eu ouvia os grito do Quinca... do Bastião... tavam
apanhando, apanhando, apanhando... Eu implorava... Gritava... Pedia à Virgem...
Meu Nosso Senhor Jesus Cristo... Pela luz que me alumia... Juro... nós num

merece esse castigo, nós passamo... O Quinca e o Bastião num diziam nada... São inocente... Eles num podiam dize nada... Aí batiam neles... Pancada atrás de pancada... Sem podê fala nada... sem podê mentí ... Pancada... Sóco... pontapé... tudo.

39 – CASA DE ALAMY. JARDIM – EXT. DIA

A menina que parou de brincar, olha para o interior da casa e ouve com ar inocente, sem entender o que está acontecendo.²¹

Sobre o processo de adaptação o próprio Jean-Claude Bernadet comenta: “Uma cena foi objeto de discussão: a chegada de Donana, mãe dos Naves, à casa do advogado. Ela já estava escrita quando Person resolveu introduzir uma menina, filha do advogado, que estaria brincando no jardim. Como eu me prendia aos fatos, este personagem me pareceu uma excrescência. Ele insistiu, cedi. Só mais tarde percebi como podia ser interessante criar um olhar exterior à situação, ele guia o olhar do espectador.”²²

A invenção de cenas implica também na invenção de diálogos dentro dessas cenas (ou mesmo dentro daquelas cenas que pretendem uma reconstituição mais fiel) a fim de se reforçar um aspecto de verossimilhança, falas que “normalmente” seriam proferidas pelos personagens dentro das situações apresentadas. De fato, o diálogo que se trabalha no docudrama é um diálogo legível, com função dramática e expositiva, muito bem articulado, que pouco se parece com as falas truncadas, e às vezes pouco funcionais, com que as pessoas se expressam no cotidiano. Uma vez mais o roteiro de *Carandiru* nos serve como um bom exemplo: A cena mostra o instante derradeiro que antecede a invasão do Pavilhão 9 efetuada pela tropa de choque.

EXT. PÁTIO EXTERNO 1 -- DIA

Por algumas janelas, vemos clarões, línguas de fogo e fumaça surgindo entre as grades. Algumas, nem grades têm mais. As mangueiras dos bombeiros buscam os locais onde há fogo e fumaça. Noutras janelas, apinham-se detentos, alguns deles encapuzados com panos ou as próprias camisetas. Braços brandem facas e canos. Os presos gritam, atiram pedras e paus. Os ruídos indicam o caos dentro do pavilhão. Numa faixa pendurada lemos, em letras tortas e com erro de ortografia: "Queremos o juiz-corregedor". Diante do pavilhão está a Tropa de Choque. São 325 homens em posição de sentido; vestem coletes à prova de bala, alguns usam capacetes, outros máscaras Ninja; a maioria traz armas nas mãos; alguns têm escudos; 6 soldados montam cavalos e três outros comandam cães pastores. Os soldados brandem seus cassetetes nos escudos; cães latem, mas são contidos pelos soldados. Por entre as fileiras de soldados, se aproximam ligeiros, Seu Pires, um Coronel fardado da Polícia Militar com sua metralhadora à tira colo e, ao lado deste, um homem em terno e gravata (Assessor do Secretário de Segurança).

ASSESSOR DO SECRETÁRIO

(para o Coronel)

As ordens foram dadas pelo Governador: o comando está com o senhor, Coronel.

CORONEL

A tropa está aí para o que for necessário.

ASSESSOR DO SECRETÁRIO

O senhor é um homem experiente. Se tiver de invadir, invada.

SEU PIRES

Isso eu não aceito! A casa é minha.

Seu Pires pega um megafone das mãos de um PM e usa-o para gritar para as janelas gradeadas.

SEU PIRES (CONT'D)

Vam´voltar pra cela! Senão a PM vai invadir!

DETENTO ENCAPUZADO 1

Se entrá morre!

DETENTO ENCAPUZADO 2

Aqui tem muito companheiro de cadeia vencida!

DETENTO ENCAPUZADO 3

A gente qué melhoria pras nossa condição!

DETENTO ENCAPUZADO 4

Manda o choque embora!

SEU PIRES

Então voltá pra cela. Senão vocês vão se arrepender.

DETENTO ENCAPUZADO 1

(arremessando uma garrafa)

Aqui num tem arrependimento.

SEU PIRES

Quantos reféns tem aí? Eu quero saber quantos reféns tem aí!

NEGO PRETO

Não tem refém, Seu Pires!

ANTONIO CARLOS

É briga nossa, Seu Pires!

SEU PIRES

(baixando o megafone)

Coronel, sem refém, sem água, sem luz! Não vão agüentar muito tempo!

OUTROS DETENTOS ENCAPUZADOS

Salva nós, Seu Pires. Não deixa eles entrá. Manda o choque embora.

SEU PIRES

(ao megafone)

Tá difícil segurar eles! Vamo acalmar nós, entregar as armas. Tão me ouvindo!

Vam´entregar as armas!

Silêncio. Facas improvisadas começam a ser arremessadas pela janela: três, dez, vinte. Da maioria das janelas do pavilhão surgem braços arremessando facas. Panos brancos são agitados. Seu Pires volta-se para o Coronel.

SEU PIRES (CONT'D)

Tá vendo, Coronel? Já acalmaram. Pode mandar seu pessoal embora.

(ao megafone)

E agora, todo mundo pras celas!

Um vaso sanitário se estilhaça próximo de Seu Pires e do Coronel.

Um grande alicate rompe o cadeado do portão, um chute escancara-o. Seu Pires dá um passo na direção da entrada, mas o Coronel coloca a mão em seu peito, barrando-lhe a passagem.

CORONEL

Seu Pires, a invasão é minha!

Seu Pires é deixado para trás pelo Coronel que, metralhadora em punho, segue à frente dos soldados.²³

Embora descreva uma situação de caos (*Os ruídos indicam o caos dentro do pavilhão*) e aparente descontrole (*Braços brandem facas e canos. Os presos gritam, atiram pedras e paus*), o que a cena na verdade apresenta, se levarmos em conta apenas a descrição dos diálogos, é uma negociação bastante organizada entre presos e batalhão de choque, tendo Seu Pires como intermediário. Cada um dos detentos tem sua vez para falar, enquanto um fala, os outros escutam. Ao todo são seis que se dirigem à Seu Pires. Nego Preto e Antonio Carlos informam Seu Pires que não existem reféns em poder dos rebelados (*Não tem refém, Seu Pires!; É briga nossa, Seu Pires!*). Outros dois detentos expressam claramente suas reivindicações (*Aqui tem muito companheiro de cadeia vencida!; A gente qué melhoria pras nossa condição!*). Apenas uma das seis vozes, a do “detento encapuzado 1”, adota tom de confronto para com batalhão de choque (*Se entrá morre!; Aqui num tem arrependimento.*). Ao final, um coro de detentos encapuzados implora ajuda a Seu Pires (*Salva nós, Seu Pires. Não deixa eles entrá. Manda o choque embora.*). A um único apelo de Seu Pires (*Vamo acalmar nós, entregar as armas. Tão me ouvindo! Vam´entregar as armas!*), os detentos respondem prontamente entregando a maioria das armas (*Facas improvisadas começam a ser arremessadas pela janela: três, dez, vinte. Da maioria das janelas do pavilhão surgem braços arremessando facas. Panos brancos são agitados.*). Quando a situação já parece ter sido controlada por Seu Pires, de maneira rápida e bem organizada, um único gesto de agressão (*Um vaso sanitário se estilhaça próximo de Seu Pires e do Coronel.*) precipita a invasão brutal que será reconstituída na seqüência.

A cena tem uma função clara de apresentar aquilo que para o roteiro era a real situação momentos antes da invasão do batalhão de choque. A rebelião era, na verdade, resultado de uma briga interna sem ameaças aparentes para os funcionários e para a ordem do presídio. Aproveitando a oportunidade, alguns detentos fazem reivindicações ao comando da polícia. A cena mostra ainda a pouca disposição dos detentos para o confronto com o batalhão o que tornaria a situação fácil de ser contornada. Pela cena, deduzimos que a ação da polícia foi totalmente injustificada, se caracterizando como uma desnecessária demonstração de autoridade para com aquela população carcerária. A cena também deixa evidente a covardia do ato, posto que no momento da invasão a maioria dos detentos já havia se desarmado, atendendo solicitação de Seu Pires. Embora o roteiro apresente, por intermédio das vozes dos detentos, diversas versões para aquilo que seria a motivação inicial da rebelião, no momento em que trata de apresentar a versão para o desfecho trágico do conflito, o roteiro prefere expressar sua irrestrita adesão a uma única versão dos fatos, aquela que corresponderia à versão dos detentos. Fica de fora a versão “oficial”, da polícia. Pela leitura dos diálogos percebemos claramente qual é a situação dramática do momento - a desproporção entre as duas forças envolvidas, a disposição da força mais fraca, a do grupo de detentos, de não partir para a confrontação, e a da mais forte, a do batalhão de choque, de invadir o pavilhão; a total ausência de justificativas para o ato da polícia, que se vale de um único gesto de agressão, o vaso que é arremessado em sua direção no momento em que o impasse já parecia solucionado, como pretexto para iniciar a invasão. Não existe outra leitura possível. Caso a cena trabalhasse com um diálogo realista, confuso, truncado, ilegível e aberto a várias interpretações, a percepção da real situação (ou pelo menos daquela que o roteiro pretende expressar) certamente exigiria mais da atenção do espectador. Além de sua função expositiva, a maneira com que os diálogos são trabalhados na cena serve também a outro propósito: a clareza na exposição da situação feita através de diálogos legíveis e bem articulados é procedimento chave quando se quer

evitar qualquer possível ambigüidade na interpretação dos fatos relatados pelo filme. Ainda: ao assumir sua adesão àquela que seria a versão dos detentos para os fatos reconstituídos, o roteiro pretende expressar também veemente condenação ao massacre que vitimou 111 detentos.

Entre o real e o drama

Para a eficácia de um docudrama, a cena, antes de ser uma descrição fidedigna de um evento do real, deverá cumprir com suas funções essenciais, quais sejam, promover o choque entre intenções contrárias, gerar conflito, mover a ação adiante. Sem essas prerrogativas, o docudrama deixa de ser drama para se tornar outra coisa como, por exemplo, uma reconstituição realista de um fato histórico ou um exercício de experimentação. A razão maior do êxito comercial do docudrama está no fato deste ter proporcionado um bem sucedido casamento entre drama e realidade, casamento que consuma um encontro improvável, no teatro, mas possível, no cinema²⁴. O sucesso da fórmula tem sua lógica. Do drama, o gênero incorpora o rigor de sua estrutura, sua ação contínua, sua organização, seu poder de concentração e envolvimento, seu andamento, sua atualização do tempo da história que se converte em um eterno presente histórico, o presente de drama. Une-se a isso o poder de persuasão das imagens cinematográficas e a reivindicação do real como fonte de origem da história. Vale lembrar que drama é sempre artifício com forte poder de convencimento e que nem sempre o real, em seu estado ordinário, convence.

É necessário não confundir o real, reivindicado por esses filmes, com a verdade²⁵. A realidade é citada pelo filme como sendo o ponto de partida de um projeto dramático e narrativo. Por mais adaptações que possam ocorrer no processo de roteirização, filmagem e edição, imagina-se que algum traço do evento original fique resguardado no filme, mesmo que de forma parcial. Não é necessária a comprovação de autenticidade do filme, sua verdade, para que se possa caracterizá-lo

como um docudrama. O docudrama nasce de uma intenção, expressa no cabeçalho inicial do enunciado, de se efetuar, com o filme, uma reconstituição histórica. Fica sempre aberta a discussão quanto aos critérios da adaptação, o ponto de vista adotado, a fidelidade para com os fatos originais, etc. No entanto esse grau de veracidade, resultante do poder de convencimento do filme, é sempre um aliado das imagens cinematográficas. Todos os artifícios do drama ficam, assim, mascarados pelo efeito de realidade do cinema, brecha que faz com que a reconstituição histórica operada por um docudrama, quer seja ela referente a um universo de domínio público ou privado, seja tomada, na imaginação de quem vê, como índice do real. As imagens do filme passam a ocupar aquele espaço vago da nossa imaginação. Aquilo que está na tela passa a ter um novo valor: não se trata mais da reconstituição de um fato histórico, mas do fato histórico em si. A reconstituição passa a ter valor de verdade mesmo que essa expressão de verdade não esteja no quadro das ambições do filme. O filme é sempre discurso, um discurso que interpreta um fato histórico (mesmo que através do jogo dramático no qual o discurso fica ofuscado pela aparente autonomia dos personagens) como o discurso do historiador que se interpõe entre o fato histórico e a produção da História. Mas mesmo em sendo discurso, o filme não deixa de revelar, em alguns momentos, fatos relacionados a uma verdade histórica. Em algum momento de nossa história mais de uma centena de detentos do Carandiru foram realmente chacinados no interior do presídio como resultado da violenta repressão à rebelião ocorrida no dia 2 de outubro de 1992. Os desembarques das tropas aliadas nas praias da Normandia, reconstituído em *O resgate do soldado Ryan*, de fato aconteceu no dia 06 de junho de 1944. O suicídio de Adolf Hitler ocorrido em um *bunker* em Berlin em 30 de abril de 1945, cuja reconstituição é apresentada no filme *A queda, as últimas horas de Hitler (Der untergang, Oliver Hirschbiegel, 2004)*, é fato comprovado da nossa história.

Essa confluência entre drama e realidade é marca distintiva da escrita do roteiro de cinema, mesmo em se tratando de roteiros de ficção. Lembrando o que foi dito anteriormente, ao escrever

um roteiro, o roteirista descreve um evento dramático que, ao ser filmado, ocupará um lugar do mundo, um lugar de representação que não está limitado aos contornos de um palco, mas que tem a extensão do mundo. A cena dramática, no roteiro, já trabalha com essa dimensão do real ao pensar sua ambientação. O roteiro de docudrama reforça essa vinculação com o real ao propor uma reconstituição dramática de um evento que, de fato, ocorreu em determinado espaço do mundo e em determinado tempo da nossa história. A pretendida fidelidade na reconstituição dos fatos torna-se maior se o local escolhido para abrigar a representação coincidir com o local que ambientou o evento original, como é o caso de *Carandiru* que teve o privilégio de utilizar as dependências do presídio, então já desativado, um pouco antes de sua implosão parcial. Essa ancoragem no real, propiciada pelo espaço de representação, reforça o efeito de realidade propiciado pelo aparelho cinematográfico. Respaldo por esse efeito de realidade, o docudrama pode até mesmo recorrer a clichês de gêneros do cinema clássico, como é freqüente, sem perder sua força de convencimento.

4. CENA DRAMÁTICA E DOCUMENTÁRIO REFLEXIVO

Reconstituições e encenações podem, por sua vez, ser exploradas, dentro de um roteiro fechado, com o intuito de se evidenciar a artificialidade do discurso do filme documentário. Da mesma forma que ocorre em alguns filmes de ficção, alguns documentários preferem problematizar a relação do filme com o seu processo de produção, deixando à mostra todas as suas ferramentas de trabalho e suas respectivas maneiras de utilização. Dentre essas ferramentas se encontra o roteiro, ferramenta que organiza o discurso, ainda na etapa de pré-produção do filme, através da ordenação de cenas. Não interessa mais ao filme o choque de realidade pretendido por uma reconstituição dramática. Não é mais o efeito de realidade, propiciado pelo drama, que se pretende explorar mas, ao contrário, o efeito de distanciamento da realidade, ou efeito de irrealidade. Não se trata mais da apresentação do real mas de questionar o “como” esse real é muitas vezes apresentado.

Em *Representing Reality*, Bill Nichols trata especificamente dessa classe de documentários que para ele se encaixa em um de seus quatro modos de representação no documentário²⁶, o modo reflexivo. A lista de filmes citados por Nichols inclui a sinfonia vertoviana de *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), o Godard documentarista de *Número dois* (*Numéro deux*, Jean-Luc Godard, 1975), até um dos expoentes do cinema independente americano dos anos 90, *The thin*

blue line (Errol Morris, 1989). No Brasil esse modo vai influenciar fortemente o trabalho de Arthur Omar (*Congo*, 1972; *Tesouro da juventude*, 1977; *Som, ou tratado de harmonia*, 1984) e Jorge Furtado (*Ilha das flores*, 1989; *Essa não é a sua vida*, 1991; *A matadeira*, 1994). Para Nichols, a principal preocupação do modo reflexivo está menos na relação do filme com seu referente real do que do filme com seu espectador²⁷. A presença do filme, enquanto operação de um discurso, é ressaltada a todo momento para o espectador ao mesmo tempo em que sua relação para com aquilo que ele retrata é desvalorizada. Trata mais de se enfatizar uma relação externa, filme-espectador, do que uma relação interna, filme-referente. Do mesmo modo, as preocupações para com a forma do filme ganham destaque²⁸. O referente torna-se um pretexto para se manusear a forma. Para Nichols, ao contrário de um modo de exposição poética, que explora a forma pelo prazer, o reflexivo prefere explorar os problemas da forma²⁹. O modo reflexivo questiona os limites da representação do mundo em um documentário: “Como pode uma representação ser adequada para com aquilo que ela representa”³⁰ quando “toda representação, mesmo que imbuída de significância documental, permanece sendo uma fabricação?”³¹ pergunta Nichols.

O documentário de Jorge Furtado

A matadeira, filme de Jorge Furtado de 1994, vem a ser um dos exemplos dessa classe de documentários. Totalmente roteirizado na fase de pré-produção, o filme faz uma reconstituição, às avessas, do massacre de Canudos ocorrido no fim do século XIX. O curta apresenta algumas versões para o massacre tendo com personagem condutor o gigantesco canhão, “a matadeira” do título, importado da Inglaterra pelo governo republicano do Brasil. Entre reconstituições de uma improvável trajetória de Antonio Conselheiro, depoimentos encenados de um professor, a voz da ciência, e um sertanejo, a voz do povo, incluindo até um pronunciamento do “presidente Prudente de

Morais”, o filme incorpora, em tom de paródia, vários *clichês* do gênero documentário: voz *over*, imagens de arquivo, depoimentos, animações ilustrativas e aquilo que seriam as tomadas *in loco* que mostram o avançar do canhão. *A matadeira* assume a paródia como estratégia para esvaziar todas as suas expressões de verdade. O único elemento que destoa de toda a falsidade assumida por *A matadeira* é o poema narrado de Kurt Vonnegut inserido em dois momentos do filme, início e fim, que cria uma moldura poética além propiciar um momento de sobriedade ao curta. Para Jorge Furtado, o aporte no real está justamente nessa recorrência à poesia. “Eu escolhi uma estrutura científica que termina em poesia, achando que, como alguém já deve ter falado, quanto mais poético, mais real. Talvez a forma mais perfeita de jornalismo seja a poesia.”³² Explica Furtado.

A opção de escancarar a artificialidade da reconstituição já aparece no roteiro. Antes da fidelidade de cenários naturais, dos lugares do mundo, o roteiro prefere confinar todas as cenas ao ambiente de estúdio, quer sejam elas referentes a espaços internos - o interior da casa de Conselheiro, o escritório do professor, o Palácio do Catete - ou externos - o sertão, o acampamento do exército ou o arraial de Canudos. A fidelidade de uma construção cenográfica, em relação ao ambiente que pretende reconstruir, até poderia ser alcançada no caso dos ambientes internos, a reconstrução do interior de uma casa ou de uma sala do Palácio do Catete, mas torna-se pouco provável quando a intenção expressa no texto do roteiro, é apresentar a “vastidão do sertão” tomada em um grande plano geral como vemos na cena 5:

CENA 5 - CAMINHO PARA CANUDOS / ESTÚDIO

A Matadeira, puxada por várias juntas de bois e empurrada por cerca de dez soldados, não consegue vencer um obstáculo do terreno. A cena é mostrada em planos bastante fechados, de modo a se perceber o esforço físico dos soldados e o peso do canhão. Os soldados gritam muito. Quando finalmente as rodas do canhão conseguem vencer o obstáculo do terreno, sob a comemoração dos

soldados, vemos, em grande plano geral, a Matadeira como uma pequena peça no horizonte, perdida na vastidão do sertão e com dezenas de obstáculos pela frente, alguns maiores que o que acabou de ser vencido.³³

A descrição da cena não faz indicação de possíveis alternativas, para o cenógrafo, quanto a simulação, em estúdio, do terreno em que os soldados se encontram. O texto faz clara referência a um cenário natural, o que pode sugerir uma filmagem em locação apesar do cabeçalho indicar que esta ocorrerá dentro de um estúdio. A decupagem inicial, sugerida pelo roteiro, marcada por planos fechados, pode vir a ser uma das opções para a simulação de um espaço cenográfico maior, que permanece fora de quadro mas que é aludido por sua parte menor que está em quadro. O truque de se aludir o todo pelas partes é deixado de lado quando a decupagem sugere um grande plano geral para encerrar a cena. Uma das soluções para a viabilização desse tipo de plano feito em estúdio seria a adoção de uma maquete para simulação do cenário³⁴ (a utilização de maquete é, de fato, sugerida na cena 16 para mostrar aquilo que restou do arraial de Canudos). Percebe-se pela leitura do roteiro que, qualquer que venha a ser a opção adotada, a preocupação do filme não é a de fazer uma reconstrução fidedigna e ilusionista de um cenário natural, mas, ao contrário, ressaltar os artifícios do estúdio na construção dos espaços cenográficos.

A cena 5 resume a ação dramática do roteiro, centrada na trajetória do canhão rumo à aniquilação final de Canudos. Toda a trajetória é tomada por obstáculos. As descrições das cenas são marcadas pelo exagero. O grito vem a ser a maneira mais usual de atuação dos personagens. Na cena 5, “os soldados gritam muito” ao empurrarem o canhão. Na cena 1, o intérprete do oficial inglês “fala muito alto, quase gritando”. Na cena 15, o pregador evangélico “termina a pregação aos gritos”. Na seqüência que vai das cenas 9 à 13, o exagero vem estampado na opção pelo melodrama, ou “dramalhão mexicano”, como gênero de referência. A seqüência, formada por 5

cenar curtas, narra um trágico episódio na vida de Conselheiro. Fustigado pela mãe, Conselheiro arma uma cilada para flagrar a esposa com um possível amante. De tocaia, próximo à sua casa, Conselheiro acaba por matar a mãe, pensando se tratar do amante. Em seguida à revelação do erro trágico, e sem que tenha tido tempo de se refazer do choque, Conselheiro descobre o verdadeiro amante escondido em seu armário. Transtornado, Conselheiro inicia então sua jornada mística.

CENA 9 - IGREJA / ESTÚDIO

Dramalhão mexicano. Preto e branco. Os personagens atuam de forma muito exagerada. A locução e a trilha têm um tom melodramático. Casamento de Conselheiro. Os noivos Antônio e BRASILINA na igreja, o cumprimento dos parentes, o beijo dos noivos. A MÃE de Antônio demonstra clara desaprovação pela nora.

LOCUÇÃO

O sol parecia brilhar na vida de Antônio Vicente naquela tarde de verão. Na matriz de Quixeramobim, no primeiro dia de 1857, Antônio Vicente unia-se em laços matrimoniais com Brasilina. Mal sabia nosso humilde comerciante que aquele casamento seria o início de sua ruína.

CENA 10 - CASA DE CONSELHEIRO / ESTÚDIO

Sobe a música. Passagem de tempo. Noite no sertão. Numa humilde choupana, Brasilina está costurando junto ao fogo. Antônio, que conferia alguns cadernos, é chamado por sua mãe a um canto da sala. A mãe sussurra algo no ouvido do filho. Ele olha para a mulher. A mãe volta a sussurrar. Antônio parece muito perturbado. Pega uma mala e se despede de Brasilina e da mãe. Brasilina vem até a janela e abana para Antônio, que se afasta à cavalo. A mãe diz que está com sono e deixa Brasilina sozinha.

LOCUÇÃO

Em sua humilde choupana em Itapicurú, Antônio não conseguia viver uma vida tranqüila com Brasilina. Maria Chana, mãe de Antônio Vicente, dizia que Brasilina tinha um amante. Instigado por Maria Chana, Antônio resolve então armar uma cilada para Brasilina.

CENA 11 - SERTÃO / ESTÚDIO/NOITE

Antônio faz meia volta com o cavalo. Cavalga em direção a sua casa. Desmonta, amarra o cavalo e se esgueira em direção à casa. Fica de tocaia, vigiando a janela. De repente, um vulto caminha ao lado da casa. Um homem tenta entrar pela janela. Antônio, transtornado, pega sua espingarda e mata o sujeito. Assustada com o tiro, Brasilina sai da casa e, junto com Antônio, chegam para ver a identidade do morto. é sua mãe, Maria Chana, vestida de homem.

LOCUÇÃO

Antônio, de tocaia, viu se concretizarem suas piores suspeitas. O amante de Brasilina se esgueirava pelo jardim. Tomado de fúria, Antônio abate o traidor com um tiro certo. E querendo descobrir quem usurpava o leito de sua bem amada, Antônio Vicente tem uma cruel revelação: matou sua própria mãe.

CENA 12 - CASA DE CONSELHEIRO / ESTÚDIO/NOITE

Antônio tem uma crise de choro. Se abraça a Brasilina, que lhe dá amparo. Os dois entram em casa, abraçados. Brasilina tenta consolar Antônio. Ele finalmente se acalma e começa a tirar a roupa. Sob o casaco de couro e as calças, Antônio veste apenas um camisolão. Abre o armário para guardar a roupa. Dentro do armário, nu, um soldado da brigada. Brasilina faz uma cara de quem foi pega em flagrante. Antônio, entendendo que matara a mãe e fora traído pela esposa, se desespera. Arranca os cabelos, rola no chão. Levanta-se, pega uma bíblia e um crucifixo e sai para a rua, vestindo apenas o camisolão. Brasilina tenta detê-lo.

LOCUÇÃO

Freud afirmava que "as religiões são neuroses coletivas e as neuroses são religiões individuais". Podemos, tentar explicar Canudos, como nos ensinaram na escola, através da "religião individual" de seu líder, Antônio Conselheiro. Ele já foi classificado como líder camponês marxista, homem santo, estrategista militar e como um completo lunático. Provavelmente todas as definições são justificadas e nenhuma delas, sozinha, explica Canudos. Euclides da Cunha define Conselheiro como um "infeliz, destinado aos cuidados médicos, que veio, impellido por uma potência superior, bater de encontro à civilização, indo para a história como poderia ter ido para o hospício".

CENA 13 - SERTÃO / ESTÚDIO/NOITE

Antônio, enlouquecido, parte em direção ao deserto.³⁵

Ao efeito de realidade propiciado pelo cinema, Furtado contrapõe a artificialidade do teatro. O aspecto da teatralidade, que já está contido na proposta de filmagem em estúdio, é reforçado pelo exagero das atuações recomendado pelo texto do roteiro: "Os personagens atuam de forma muito exagerada."³⁶ A atuação exagerada é também maneira de deixar evidente as expressões sugeridas aos atores, de maneira bastante sintética, nas rubricas do roteiro. A expressão de desaprovação da mãe para com a nora na cena 9, a conversa ao pé do ouvido da mãe com Conselheiro e sua expressão de perturbado na cena 10. Das súbitas alterações de comportamento de Conselheiro na cena 12, crise de choro, após matar a mãe, calma, após ser consolado pela mulher, desespero a ponto de arrancar os cabelos e rolar pelo chão, após descobrir o amante escondido no armário. As cenas são rápidas, não há diálogos, apenas a voz *over* do narrador relatando os fatos da história

que vemos encenados. A encenação serve aos propósitos da narração, não possui nenhuma autonomia dramática mas apenas ilustra os eventos aludidos pelo narrador.

Embora faça clara referência à “voz de Deus” do documentário clássico, a presença do narrador em voz *over* não é ostensiva. No roteiro, se limita a pontuar à seqüência do casamento de Conselheiro além de servir como moldura para o discurso de Prudente de Moraes. A outra voz, a poética, não se apresenta como voz do saber, serve para abrir um outro eixo de interpretação para o filme. Das duas vozes *over* do filme, a poética é a única que não se vale do humor escancarado que dá o tom do curta. O narrador da seqüência 9-12 assume uma postura de deboche em relação ao personagem que retrata (“nosso humilde comerciante” que mora em “sua humilde choupana”, etc) pouco condizente com o tom sóbrio que caracteriza o gênero do documentário. A voz poética vem demarcar o limite da paródia além de lembrar a dimensão trágica do tema abordado.

Como no caso de um docudrama, *A matadeira* também é um documentário de roteirista. Apesar de trabalhar com um roteiro fechado, a referência principal de *A matadeira* não vem a ser o docudrama. A reconstituição dramática, característica de um docudrama, fica restrita à apresentação do canhão (cena 1 e 2) e às cenas que mostram sua jornada rumo a Canudos (cenas 5, 8, 14 e 16). Como foi dito anteriormente, a seqüência do casamento de Conselheiro não possui autonomia dramática servindo mais aos propósitos do narrador que dos personagens. As outras cenas reconstituem situações de depoimentos (do professor e do sertanejo) e aquilo que seria uma imagem de arquivo mostrando um discurso do presidente Prudente de Moraes (cena 6), e a pregação de Antônio Conselheiro diante de monitores de TV (cena 15). Essas cenas fazem referência, por via da paródia, a procedimentos recorrentes que o gênero documentário adota na busca de sua legitimação³⁷. Trata-se, portanto, de encenações que brincam com elementos pertencentes ao universo de um outro gênero de discurso que não o gênero dramático. Antes da transparência

pretendida por um docudrama, temos a opacidade de um discurso que é posto às claras pela artificialidade do filme.

A chave para o sucesso de projetos como *A matadeira* está em uma calculada elaboração do roteiro. No curta, Furtado faz uso de truques de roteiro para o envolvimento de seu público como a construção da narrativa centrada em um protagonista (no caso uma arma bélica), conforme o autor explica: “Usei o canhão na narrativa. É importante ter algo para seguir quando se acompanha uma história. É importante ter um foco, e o canhão me pareceu muito simbólico.”³⁸ O procedimento é semelhante ao que o autor utilizara em *Ilha das flores* que, no caso, acompanha a trajetória de um tomate, da colheita até o lixo da ilha. À figura do canhão, protagonista da história que simboliza a república, o roteiro contrapõe o personagem de Antonio Conselheiro que se apresenta como força antagônica, um obstáculo aos anseios de modernização da jovem república. A ação do canhão serve como espinha dorsal para a ordenação das cenas, é o esqueleto da estrutura do roteiro. Será em torno da ação do canhão que o roteiro encontrará sua unidade. As demais cenas são intercaladas cuidadosamente, dentro dessa estrutura básica, de modo a não quebrar a unidade de ação centralizada no personagem do canhão. A trajetória do canhão, de sua apresentação no quartel do exército à chegada a Canudos, constitui o presente da história. A apresentação do personagem de Conselheiro ocorre de forma fragmentada, concentrada em dois momentos distintos de sua vida: do casamento e posterior trauma da traição ao ápice da carreira de pregador evangélico. A seqüência do casamento está inserida na estrutura como um *flashback* que nos leva ao passado do personagem de Antonio Conselheiro. A calculada construção do roteiro pode sugerir um tipo de documentário com função pedagógica que preza os rigores didáticos. De fato, *A matadeira* não descarta uma possível exploração pedagógica do filme e a estratégia do humor serve bem quando se pretende levar A História a um público adolescente como o do ensino médio.

Ao fazer opção pelo gênero documentário, Jorge Furtado não abre mão daquilo que ele considera como peça fundamental no planejamento do filme: “O *set* de filmagem não é um bom lugar para se pensar no que fazer. Ele é um lugar onde se realizam tarefas muito bem pensadas anteriormente. Todos os filmes que fiz foram muito bem planejados, com roteiros feitos por três ou quatro pessoas, com cenas ensaiadas, para chegar ao final com resultados o mais próximos o possível daquilo que tinha sido imaginado.”³⁹ Diz Furtado. Ao optar por uma construção calculada daquilo que seria um filme documentário Furtado opera também uma desconstrução do gênero ao deixar evidente seu método discursivo. As cenas do roteiro servem como ferramenta do discurso e, portanto, são esvaziadas de autonomia dramática. Essa preocupação em se ressaltar o papel da dimensão discursiva do filme vem a ser uma constante em todo o trabalho diretor, permanecendo também em seus filmes de ficção.

Documentários reflexivos como *A matadeira* retomam a comunicação direta entre filme e espectador, mantida no modo expositivo mas evitada no modo observacional. O texto do filme está sempre se dirigindo diretamente àquele que seria um receptor ideal, quer seja por via da locução em voz *over*, quer seja pelos depoimentos apresentados. Ao estabelecer essa relação, o documentário reflexivo, como o de Jorge Furtado, adota aquele que vem a ser o modo mais usual de comunicação utilizado pela televisão. Essa relação não é gratuita mas reflete muito da presença do meio televisivo como agente disseminador desses filmes. Não por acaso, Jorge Furtado veio a consolidar sua carreira de roteirista trabalhando para a televisão. Em se tratando de um gênero (o documentário) que foi fortemente incorporado às grades de programação da televisão, o documentário reflexivo há também que considerar o meio no quadro de suas preocupações.

Caminho inverso àquele adotado pelo documentário reflexivo será o adotado pelo docudrama ao optar por uma valorização do evento dramático. Esse procedimento permite que o drama, ao preservar sua forma ideal, fale por si, através de seus personagens autônomos. No drama

o texto não se dirige ao espectador, é um texto que se consoma nas relações internas, entre personagens. Essa maneira de se preservar a autonomia do evento dramático cria uma ilusão de objetividade, ilusão que é assumida como estratégia para se potencializar o efeito de realidade. Da mesma forma que o documentário direto, o docudrama adota um modo observacional assumindo essa objetividade dramática como chave para apresentar um evento de mundo pretensamente intocado por um discurso⁴⁰.

Roteiro fechado e documentário

Até aqui trabalhamos com a concepção de roteiro fechado, todo ele sustentado pelo encadeamento de cenas dramáticas. Comentamos sobre as especificidades da escrita do roteiro partindo daquilo que vem a ser seu elemento mínimo (sua menor parte), a cena, entendida aqui como a principal peça de manuseio no trabalho de roteirização. Essa concepção de roteiro fechado se adapta mais ao gênero da narrativa de ficção em que o universo de representação está, desde o início da elaboração da história, totalmente sob controle do roteirista que imagina um mundo com seus personagens, determinando ações para estes personagens por um determinado período de tempo. As cenas dramáticas estabelecem quais as situações em que estes personagens estarão envolvidos. Estas situações estarão localizadas em tempo e lugar para depois serem ordenadas dentro de uma determinada estrutura. Esse modelo de roteiro fechado, sustentado por cenas dramáticas, serve preferencialmente aos propósitos de um discurso narrativo. Por menor que seja a cena – e vimos que no roteiro de cinema a cena pode assumir formas bem diversas que as cenas do texto teatral, tanto no aspecto de sua duração como de sua funcionalidade – esta exige um mínimo de concentração de tempo e espaço para que uma ação possa acontecer. No documentário, o

modelo de roteiro fechado é utilizado para o gênero híbrido do docudrama e para alguns documentários reflexivos, marcados por encenações paródicas.

Veremos adiante, que o gênero do documentário não se vale apenas do discurso narrativo, e da encenação, como estratégia de comunicação. O discurso poético, as formas de retórica e de ensaio são também incorporadas ao documentário. Essas outras modalidades discursivas se valem igualmente de um repertório de imagens e sons que não surgem aleatoriamente, mas podem ser previstos e incorporados à escrita do roteiro do filme. A princípio, o discurso do filme documentário, mesmo que apoiado em um discurso narrativo, tende a uma maior dispersão em relação ao discurso do filme de ficção. Essa dispersão está relacionada ao fato de que o repertório de imagens e sons não precisa, no momento de sua organização, se ater a critérios de continuidade espaço-temporal já que normalmente estão mais submetidos a uma exposição retórica, seja ela expressa de maneira verbal, através de uma locução ou textual, através de intertítulos.

Ao incorporar outras modalidades discursivas, o roteiro de documentário passa a aceitar outras formas de escrita que não aquela unicamente fundamentada na cena dramática. A noção de cena, entendida como a descrição de situações, pode ser estendida àquilo que seria uma situação de entrevista, mas não se aplica quando queremos descrever uma seqüência de imagens de arquivo. No caso da situação de entrevista, esta não pode ter seu conteúdo previsto antecipadamente, a não ser que se trate de uma entrevista encenada, recurso utilizado por alguns documentários reflexivos. Por outro lado, a noção de cena também pode ser aplicada a documentários observacionais, que buscam registrar, no real, aquilo que o drama tenta simular como sendo real; são as chamadas “cenas da vida”. No entanto, essas cenas da vida, se captadas de maneira espontânea, fogem do controle de um roteiro escrito na pré-produção, são cenas que são construídas em situação de filmagem e não cenas encenadas.

Essa abertura discursiva do filme documentário cria uma dificuldade maior na hora da formatação de um projeto de filme. No entanto, podemos observar que mesmo tendo um repertório discursivo maior, o documentário também possui seus procedimentos recorrentes que podem muito bem ser previstos ainda na fase de pré-produção do filme. O próximo capítulo irá comentar sobre as formas de organização do filme documentário desde a proposta de filmagem ao tratamento textual do filme.

NOTAS

1. Em uma tentativa de se livrar da herança teatral e afirmar a autonomia do meio cinematográfico, é comum encontrarmos em roteiros e planilhas de produção, como análise técnica, ordem do dia e plano de filmagem, a substituição do termo cena pelo termo seqüência. Em alguns casos, esses mesmos documentos de produção utilizam o termo cena quando fazem menção ao que seria mais conhecido como plano cinematográfico. Seja qual for a denominação adotada, a confusão está ligada somente a uma alteração de nomes que não implica em uma mudança conceitual daquilo que estamos chamando aqui como a menor parte do roteiro.
2. A concepção de cena que estamos utilizando não é a mesma utilizada no drama clássico, no qual sua marcação é limitada à entrada e saída dos personagens. No drama clássico, principalmente aquele guiado pelas normas rígidas do aristotelismo francês, a cena não possui a ampla autonomia, em relação ao ato, que irá conhecer no teatro de Shakespeare e o do período romântico, por exemplo.
3. Sobre esse assunto, ver crítica de Décio de Almeida Prado à peça *Toda nudez será castigada*, em Nelson Rodrigues radicaliza a adoção de cenas na quebra da continuidade do ato. Em PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 109.
4. FURTADO, Jorge. *O homem que copiava*. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/homcop1.txt>>. Acesso em 07/01/2006.
5. FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995, p. 112.
6. HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996, p. 145.

7. BRADY, Ben; LEE, Lance. *The understructure of writing for film and television*. Austin:University of Texas Press, 1988, p. 13.
8. McKEE, Robert. *Story, substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York: Regan Books, 1997, p. 233.
9. No contexto dessa análise, não estaremos trabalhando com esse rigor conceitual. Estamos considerando também como cena dramática cenas que descrevem situações não conflituosas. Serão consideradas dramáticas apenas por proporem a encenação de um determinado evento de uma história.
10. Um exemplo da dificuldade de se descrever detalhadamente as imagens de um filme se encontra nas publicações que trazem, ao invés do roteiro, transcrições de filmes de importância histórica como por exemplo: RENOIR, Jean. *La règle du jeu, nouveau découpage intégral*. Paris: L'É Livre de Poche, 1999.
11. BERNADET, Jean-Claude. *O caso dos irmãos Naves, roteiro original*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 13.
12. Sobre o local da representação no cinema e no teatro ver BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. São Paulo; Brasiliense, 1991, p. 146-147.
13. Sobre esse assunto ver: *Nana ou "os dois espaços"* em: BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
14. É importante não confundir a definição de cena que estamos utilizando aqui com a que Christian Metz adota para definir um dos sintagmas possíveis à montagem cinematográfica, "o único sintagma cinematográfico parecido com uma 'cena' de teatro, ou mesmo com uma cena da vida cotidiana, isto é, um sintagma que oferece um conjunto tempo-espaco apreendido como não tendo falhas." Em METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 151.
15. Sobre esse assunto ver: GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique, système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
16. Defendo que essa relação de exterioridade, entre autor do filme e universo abordado, permanece mesmo no caso dos documentários autobiográficos, em que o autor se coloca como sujeito e objeto de sua investigação. Para uma exposição eficaz, o sujeito é obrigado a buscar um outro, ele mesmo, mas duplicado. Por força das exigências do suporte filmográfico, faz-se necessário um processo de exteriorização do "eu" na forma da criação de um duplo. A distância entre sujeito e universo abordado é, evidentemente mínima, mas existe. Trata-se de uma busca que ocorre forçosamente fora da consciência subjetiva.

17. Estaremos utilizando a expressão “roteiro fechado” toda a vez que nos referirmos ao roteiro escrito detalhadamente, cena à cena, que se define por inteiro ainda na fase de pré-produção do filme. Contrapondo ao “roteiro fechado” está o “roteiro aberto”, que não se define integralmente na fase de pré-produção do filme, contentando-se em estabelecer aquilo que seria uma macro-estrutura do filme (voltaremos a falar do assunto em capítulos adiante). O “roteiro aberto” é mais uma proposta de roteiro que será testada na fase de produção e pós-produção do filme, aceitando todas as alterações provenientes de todo o processo de criação cinematográfica.

18. STAIGER, Janet. *Docudrama*. Disponível em <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/docudrama/docudrama.htm>. Acesso em 08/01/2006.

19. *Tinha caído a noite quando terminei. O Juliano desceu comigo até o térreo e chamou o funcionário para destrancar a gaiola. O carcereiro veio com um molho de chaves:*

- Até essa hora, doutor! Nem sabia que o senhor ainda estava lá em cima. E você, Juliano, já era. Pode subir que eu vou te trancar.

Juliano deu um sorriso estranho e subiu de volta. Saiu do pavilhão, cruzei a Divinéia e bati no portão que leva à portaria. Através da janelinha, o porteiro da noite me mediu de alto a baixo.

- Quem é você?

- Sou médico, estava atendendo no Quatro.

Encarou-me outra vez, demoradamente, depois abaixou o olhar na direção da minha calça:

- É o seguinte: eu vou falar com o plantão, e se ninguém te conhecer, você fica.

- Sou médico, pode perguntar para o funcionário que me abriu a gaiola do Quatro.

- Não é você que vai me dizer para quem eu devo perguntar. Espera aí.

Desconfiado, olhou fixo nos meus olhos e saiu sem pressa na direção da Ratoeira.

Apesar de saber que tudo acabaria esclarecido, o fato de estar do lado de dentro e experimentar a rudeza do contato com aquele que tinha a posse da chave provocou-me certo desconforto, talvez semelhante ao expresso pelo sorriso do Juliano quando ele subiu para ser trancado no xadrez.

No final dei sorte, o porteiro voltou com um funcionário que me conhecia e se desculpou:

- Não leva a mal, doutor, são 7 mil aí dentro. A minha cara é desconfiar.

(em: VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 88-89.)

20. BABENCO, Hector; BONASSI, Fernando; NAVAS, Victor. *Carandiru*. Disponível em <<http://www.webwritersbrasil.com.br/roteiros/carandiru.doc>>. Acesso em 07/01/2006.
21. BERNADET, Jean-Claude. *O caso dos irmãos Naves, roteiro original*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 86-89.
22. BERNADET, Jean-Claude. *O caso dos irmãos Naves, roteiro original*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 13.
23. BABENCO, Hector; BONASSI, Fernando; NAVAS, Victor. *Carandiru*. Disponível em <<http://www.webwritersbrasil.com.br/roteiros/carandiru.doc>>. Acesso em 07/01/2006.
24. O teatro realista teve que se livrar do drama para poder testar sua eficiência no palco, eficiência de toda contestada. Sobre esse assunto, ver: *Cinema e teatro em*: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991; ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ????. RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, ????
25. Em palestra proferida no encontro *Escenários de Fin de Siglo – nuevas tendencias Del cine documental*, realizado no México em 1996, Alan Rosenthal tratou do problema das versões da verdade apresentadas pelos Docudrama. Disse ele: “A questão é: até que ponto importa realmente a verdade? Creio que a chave está em três aspectos. Em primeiro lugar, a proximidade do filme em relação a nossa própria época. Em geral, a importância da verdade, em termos de conseqüências políticas imediatas, é menor quanto mais afastados no tempo estejam os fatos dramatizados. Em segundo lugar, para que a questão do grau de verdade se coloque, o tema do docudrama tem de ser vital para o momento. Por exemplo, a crise irlandesa, ou a crise do Oriente Médio, ou qualquer outra crise desse tipo. A última questão se refere ao modo como o público percebe o filme. No caso de biografias hollywoodianas, não há problemas, pois todos já estão familiarizados com as manipulações, e isso não importa muito. O perigo está no público tomar como fato uma ficção que lhes é apresentada.” Transcrição publicada por: *Sinopse*, revista de cinema, nº3, ano 1, dezembro de 1999, p. 48.
26. Em *Introdução ao documentário*, Nichols acrescenta mais dois modos ao seu quadro, o modo poético e o modo performático, totalizando seis modos de representação. Em: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Editora Papirus, 2005, p. 135-177.
27. NICHOLS, Bill. *Representing reality, issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 60.
28. *Ibid.* p. 57.
29. *Ibid.* p. 57.

30. Ibid. p. 57.

31. Ibid. p. 57.

32. FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992, p. 84. (Obs. Essa análise trabalha também com a versão do roteiro bem mais completa disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/matadeir.txt>>.

33. Ibid. p. 85-89.

34. A decupagem da cena adotada pelo diretor, no filme, manteve apenas os planos fechados descritos no início da cena, deixando de lado a sugestão do grande plano geral para encerrar a cena.

35. FURTADO, Jorge. *A matadeira*. Disponível em <<http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/matadeir.txt>>. Acesso em 07/01/06.

36. Idem.

37. Silvio Da-Rin chama a atenção para estas que seriam três ocorrências paródicas no documentário: o depoimento do professor, que faz clara referência aos “documentários que recorrem a uma autoridade profissional ou acadêmica para suprir o filme de determinadas informações, acompanhadas de sua chancela”; a cena do discurso de Prudente de Moraes que “tem como alvo os documentários de montagem que utilizam “documentos históricos” – filmes, fotos e páginas de jornal de época”; e, por último, o depoimento do sertanejo “do tipo “o povo fala”, característico dos documentários do modo interativo, que a televisão diariamente apresenta em uma versão padronizada – o *talking head*.” Em DA-RIN, Silvio. *O espelho partido, tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p. 208-209.

38. FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992, p. 84.

39. FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992, p. 31.

40. Observação semelhante se encontra em: NICHOLS, Bill. *Representing reality, issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, p. 107-133.

PARTE 2: A PRÉ-PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

5. A PROPOSTA DE FILMAGEM

PARTE significativa da produção de filmes documentários não se organiza em torno de um roteiro escrito cena a cena com as respectivas rubricas e diálogos. A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, que tratam de eventos passados, podem muito bem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do documentário direto. Dwight Swain em seu livro *Film scriptwriting*, que trata da roteirização tanto do filme documentário (*fact film*) como do de ficção (*feature film*), afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: “se existe uma coisa que você precisa em seu *kit* de sobrevivência, essa coisa é flexibilidade”, diz Swain¹.

Essa ausência de roteiro, às vezes valorizada e defendida naquilo que seria a diferença principal entre documentário e ficção, antes de ser um facilitador contribui para gerar dúvidas freqüentes entre aqueles que buscam iniciar carreira como documentaristas. Afinal, como se organiza a produção de um filme documentário?

No princípio de toda vontade de produção está a necessidade de se conseguir o suporte financeiro que a viabilize. Com raras exceções, documentários nascem da parceria entre documentarista (realizador) e produtor (patrocinador). Documentários podem ter origem em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados assuntos presentes em nossa história e sociedade, mas também se originam de projetos institucionais, de iniciativa de empresas, órgãos públicos e não-governamentais, instituições filantrópicas, etc. Freqüentemente, a expressão autoral se vê obrigada a fazer concessões às exigências da mensagem institucional. Não menos freqüentes são os casos em que a mensagem institucional se vale da expressão autoral como estratégia de comunicação.

Os manuais de direção e produção de filmes documentários, americanos e ingleses, normalmente utilizam o termo *proposal* ao se referirem a um texto de apresentação do filme documentário. Essa proposta de filme serve como cartão de visita do realizador a ser apresentado aos possíveis financiadores do projeto. Como tal deverá se valer de meios de persuasão para convencer os interessados a apoiar o projeto. As recomendações mais freqüentes, encontradas nesses manuais, ressaltam a importância da concisão e da objetividade do texto. Em sendo um texto de apresentação, o proponente deverá saber atrair o interesse para o projeto, bem como chamar a atenção para a sua importância, se valendo de poucas páginas de texto escrito. Essa recomendação leva em conta que esses avaliadores não costumam perder muito tempo com leituras extensas. O desafio maior é justamente o de, através de um texto enxuto e objetivo, demonstrar domínio sobre o assunto abordado. Com o intuito de adiantar algo sobre o estilo e a estrutura do filme, poderá ser

incorporado à proposta de filmagem um primeiro tratamento (*treatment*) para o filme, contendo um resumo das suas principais seqüências.

Para Barry Hampe, autor de um desses guias de produção de documentários: “A proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção.”² Hampe recomenda ao realizador:

1. que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme),

2. que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão,

3. que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto.³

Afirmção semelhante encontramos em *Writing, directing, and producing documentary films and videos*, de Alan Rosenthal:

A *proposta* é, primeiramente e acima de tudo, um instrumento para vender o filme. (...) Ela irá mostrar sua hipótese de trabalho, sua linha de investigação, seu ponto de vista sobre o assunto e todas as suas possibilidades dramáticas. Mas sua finalidade principal é convencer alguém, ou alguma instituição, que você tem uma boa idéia, que você sabe o que quer fazer, que você é uma pessoa eficiente, profissional, criativa, e que você merece, dessa forma, o suporte financeiro para o filme, a despeito de qualquer outra concorrência.⁴

Modelos de proposta de filmagem

Para que essa proposta possa apresentar de maneira clara e concisa o tipo de documentário que o proponente tem em mente, Rosenthal sugere uma estrutura para seu conteúdo balizada por alguns tópicos pertinentes para esse documento:

1. Declaração inicial trazendo o título e assunto do filme, sua duração aproximada (formato do filme), em duas ou três linhas.
2. Breve apresentação do assunto, para introduzir o leitor da proposta ao tema do projeto, com justificativa, para fazê-lo perceber a importância de se fazer o filme. A extensão dessa apresentação dependerá da quantidade de informações pertinentes sobre o assunto.
3. Estratégias de abordagem, estrutura e estilo. Qual a maneira, ou quais as maneiras mais adequadas para se abordar o assunto? Qual o ponto de vista, ou quais os pontos de vista contemplados no filme? Haverá conflito entre os depoimentos? Como o filme será estruturado, quais serão principais seqüências e como elas estarão alinhadas? Qual o estilo de tratamento de som e imagem? Rosenthal sugere que as respostas a essas questões sejam apenas esboçadas, prevendo eventuais mudanças no decorrer da produção.
4. Cronograma de filmagem. Rosenthal coloca o tópico como opcional, somente especificar quando exista um determinado evento com data marcada para ocorrer ou quando determinada época do ano for mais conveniente para as filmagens.
5. Orçamento. A sugestão é que se inclua um orçamento aproximado.
6. Público alvo, estratégias de marketing e distribuição. Outro tópico opcional.

7. Curriculum do diretor e cartas de apoio e recomendação.

8. Anexos. Fotos, vídeos, desenhos mapas, qualquer coisa que enriqueça a proposta e ajude a vender o projeto⁵.

Demonstrar, na proposta de filme, conhecimento do universo a ser abordado é uma das considerações feitas por Michael Rabiger em seu livro *Directing the documentary*. “Contrário à impressão de criação instantânea, dirigir um documentário é resultado menos de um processo de investigação espontânea do que de uma investigação guiada por conclusões preliminares obtidas durante o período de pesquisa. Em outras palavras, a filmagem deverá ser preferencialmente a coleta de “evidências” para relações e suposições básicas identificadas anteriormente.”⁶ Seguindo a linha dos manuais de roteiro de ficção, Rabiger chama a atenção ainda para a necessidade de se trabalhar, no texto da proposta, ações e personagens, uma boa exposição com o tempo certo, tensões e conflitos entre forças oponentes, suspense dramático, clímax e resolução.⁷ O modelo de proposta sugerido por Rabiger, que transcrevemos abaixo, evidencia essas preocupações:

MODELO DE PROPOSTA DE FILMAGEM

Título do projeto:

Formato:

Diretor:

Diretor de fotografia:

Operador de áudio:

Editor:

Outros: (função)

1. Hipótese de trabalho e interpretação. Quais as suas expectativas sobre o universo que você irá mostrar no filme, o argumento principal.

2. Tema e exposição do tema. Qual o assunto do filme? Quais informações necessárias para que o espectador possa ter acesso a esse universo e como essas informações serão transmitidas a ele?

3. Seqüências de ação. Escrever um breve parágrafo resumindo aquelas que poderão ser as seqüências que mostram ação (ou atividade) dos personagens envolvidos no filme.

4. Personagens principais. Um breve parágrafo para descrever cada personagem e seus respectivos papéis no documentário.

5. Conflito. Se por acaso houver, quais os conflitos a serem explorados pelo documentário?

6. Público alvo e expectativa de resposta dessa audiência. Qual o público alvo? Qual a idéia pré-concebida que se imagina que esse público possa a ter do assunto abordado e como o documentário irá lidar com essa idéia?

7. Entrevistas. Lista descritiva dos entrevistados.

8. Estrutura. Um breve parágrafo sobre como o filme irá trabalhar sua estrutura narrativa, de forma linear, não-linear, possíveis macetes narrativos a serem empregados, curva de tensão dramática, como serão intercaladas as entrevistas com a ação do filme, etc.

9. Estilo. Considerações sobre estilo de filmagem e edição, iluminação.

10. Resolução. Um breve parágrafo sobre como se imagina que será o final: em aberto, conclusivo?⁸

No Brasil uma das referências para modelos de proposta de filmagem vem a ser os editais de concursos. Dois desses principais editais são o Doc.Tv, de iniciativa da TV Cultura com o apoio do Governo Federal através de seu Ministério da Cultura, e o Rumos Cultural, edital bancado pelo Instituto Itaú Cultural. O Doc.Tv, possui um modelo próprio para a apresentação dos projetos balizado por sete tópicos, incluindo indicações de número de linhas e páginas para cada tópico, aos

quais o proponente deve conformar seu texto, além de uma breve explicação das exigências de cada tópico, conforme vemos na transcrição a seguir:

1. Proposta de Documentário – 01 página (Descreva a idéia cinematográfica/audiovisual do projeto de documentário. Essa idéia deve conter em si uma visão original sobre os fenômenos abordados. Não se trata de descrição do tema ou de sua importância. Ao descrever a proposta, o autor-proponente pode apontar documentários de seu conhecimento e/ou outras referências que tenham proposta semelhante.);
2. Eleição e Descrição do(s) Objeto(s) – 05 linhas para cada Objeto (O documentarista se relacionará com o que/quem para levar a cabo sua Proposta de documentário? Exemplos: personagens reais; produtos materiais e imateriais da ação humana; materiais de arquivo; manifestações da natureza etc.);
3. Eleição e Justificativa para a(s) Estratégia(s) de Abordagem – 15 linhas para cada Estratégia de Abordagem (Como o documentarista se relacionará com cada Objeto eleito? Exemplos: modalidades de entrevista; modalidades de relação da câmera com os personagens reais; reconstituição ficcional utilizando personagens reais; construção de paisagens sonoras e/ou imagens abstratas; introdução proposital de ruídos sonoros e/ou visuais; modalidades de locução sobre imagem; formas de tratamento dos materiais de arquivo sonoros e/ou visuais; etc. Justificativa de cada Abordagem descrita.);
4. Simulação da(s) Estratégia(s) de Abordagem (OPCIONAL) – 01 página (Imagens simulando proposta de captação e/ou edição de imagens, sugerindo possibilidades de enquadramento, de movimentação da câmera, e tratamento visual. Texto detalhando proposta de captação e/ou edição de sons, sugerindo propostas de foco sonoro, tratamento sonoro, utilização de ruídos e sons ambientes, e utilização de músicas como ilustração ou escrita. Não serão aceitos materiais audiovisuais de qualquer natureza, como cd, dvd, vhs etc.);
5. Sugestão de Estrutura (Sugestão de estrutura do documentário a partir da(s) Estratégia(s) de Abordagem. Não se pretende a descrição definitiva do que será o documentário, e sim uma exposição de como o autor-proponente pretende organizar as Estratégias de Abordagem no corpo do filme. A apresentação pode ser feita livremente a partir de texto corrido ou blocado);

6. Plano de Produção e Cronograma Físico-financeiro – Formulário Padrão;

7. Orçamento (com previsão de impostos) – Formulário Padrão;⁹

Pela descrição do conteúdo de cada um dos tópicos, nota-se semelhança entre o modelo proposto pelo Doc.Tv para apresentação de projetos e uma proposta de filmagem. A extensão do texto pode variar de projeto para projeto, mas percebe-se que uma das preocupações da comissão de organização é fazer com que os proponentes busquem uma síntese da proposta ancorada em seus elementos principais. Percebe-se também que não é necessário a apresentação de um projeto fechado, com todo o seu conteúdo amarrado por um roteiro detalhado, o que indica o item 5.

O projeto Rumos do Itaú Cultural pede uma apresentação de projeto menos detalhada e mais aberta, balizada por apenas três tópicos que são:

1. Descrição do conteúdo e concepção do documentário;
2. Plano de realização com cronograma de atividades/produção;
3. Orçamento estimado.¹⁰

A descrição do conteúdo e concepção do documentário fica muito a critério de cada proponente o que faz com que haja uma maior variação no conteúdo e formatação das propostas, variação que o modelo do Doc.Tv pretende evitar. Lembrando que os tópicos acima dizem respeito apenas à apresentação do documentário, não estão inclusos outros itens exigidos pelos dois regulamentos para complementação do projeto, como curriculum do diretor e produtor, entre outros.

Tanto o Doc.Tv como o Rumos possuem como característica o fato de ambos serem programas voltados para o apoio à produções de caráter autoral. Seus avalistas não são clientes

que pagam pelo filme e esperam obter algo em troca. Essa condição dá plena liberdade de criação ao documentarista após ter seu projeto aprovado sem que este sofra qualquer ingerência durante o processo de filmagem e edição. Todas as decisões de filmagem, de edição e finalização ficam sob responsabilidade do documentarista.

6. A Pesquisa

O texto da proposta de filmagem é resultado de uma primeira etapa de pesquisa. Sua função é garantir condições para o aprofundamento dessa pesquisa para que só então possa ser iniciada a etapa de filmagem. Trata-se de um documento que serve apenas aos propósitos da pré-produção e não como um guia para a orientação da filmagem. Não obstante, a escrita da proposta de filmagem marca também o início de um processo de seleção necessário para ajustar esse conteúdo do mundo ao formato discursivo de um filme. Após a aceitação do projeto por parte das fontes financiadoras, esse processo de pesquisa e seleção prossegue de maneira mais aprofundada. O trabalho da escrita do filme no papel não se encerra com a aprovação da proposta de filmagem. Por sua forma concisa, a proposta de filmagem serve pouco como instrumento para organizar a produção de um documentário. É preciso detalhar o conteúdo do filme para que então se possa fazer um correto levantamento das necessidades da produção.

A segunda etapa de pesquisa, que se inicia após a aprovação da proposta de filmagem, deverá ser guiada pela seleção estabelecida na primeira etapa de pesquisa que serviu para definir as principais hipóteses para o documentário. “O que conduz sua pesquisa é sua hipótese de

trabalho”, diz Rosenthal. “Dentro dos limites de seu assunto, você deve tentar descobrir tudo aquilo que for dramático, atraente e interessante.”¹¹ Rosenthal lista quatro fontes de pesquisa:

1. Material impresso
2. Material de arquivo (filmes, fotos, arquivos de som)
3. Entrevistas
4. Pesquisa de campo nas locações de filmagem¹²

Seguindo estas quatro etapas, o documentarista deverá ler tudo aquilo que for possível, dentro dos limites de tempo disponíveis para a produção, referente ao assunto escolhido; fazer um exaustivo levantamento de material de arquivo, entre fotos, filmes e arquivos sonoros, buscando garantir permissão para uso no filme; fazer pré-entrevistas com todas as pessoas que possam estar envolvidas com o tema; além de visitar os locais de filmagem para se familiarizar com o espaço físico e com as pessoas que os habitam. Muitas dessas fontes já podem ter sido levantadas e identificadas na primeira etapa de pesquisa. Cabe ao documentarista aprofundar seu conhecimento sobre o assunto se certificando da quantidade e qualidade de matéria visual e textual disponível para o filme além da real viabilidade de todas as possíveis locações. (Nunca é demais lembrar que existem exceções à regra no que concerne às estratégias de produção e organização do documentário, como já foi dito no início deste capítulo, tudo vai depender muito do assunto e do estilo de abordagem.)

Material de arquivo

A utilização de material de arquivo é recurso freqüente adotado pelos documentaristas como forma de ilustração visual de eventos passados. A busca desse tipo de material normalmente envolve burocracia e negociação com órgãos públicos e privados que porventura possuam acervo. Órgãos de imprensa, bibliotecas, museus, cinematecas, universidades, coleções particulares, são algumas das fontes possíveis. Dependendo do tipo de acervo e de sua organização, torna-se mais difícil encontrar aquilo que se procura. Os computadores e a *internet* são dois instrumentos que vem facilitando o processo de busca nos dias atuais. No caso de acervo familiar, a dificuldade maior é convencer seus donos à exposição pública do material, negociação que envolve questões éticas e por isso requer cuidados especiais por parte do documentarista.

A qualidade de um filme documentário depende em grande parte da qualidade do material de arquivo trabalhado. Caso recente na produção documentarista do Brasil, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, vem a ser um dos exemplos de filme que, se valendo de uma boa pesquisa, consegue reunir expressiva quantidade de material de arquivo em que vemos registrados três momentos distintos na vida de Sandro, o personagem principal do filme. O núcleo dramático do filme apresenta, com detalhes, toda a ação do seqüestro do ônibus registrada através das câmeras das várias emissoras de televisão presentes (essas imagens foram cedidas pelas emissoras Globo, Record e Bandeirantes). O segundo momento mostra Sandro na Candelária um dia antes de ocorrer a chacina que vitimou oito meninos de rua. Em uma terceira imagem de arquivo encontramos o mesmo Sandro jogando capoeira, prática esportiva integrada a um projeto de cunho social. Juntas, o conteúdo dessas imagens mostram a transformação do personagem de vítima a algoz, transformação que o filme comenta através de seus vários depoimentos.

Pré-entrevistas

Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentário. São úteis tanto para fornecer informações, ou mesmo aprofundar informações já coletadas, como para servir de teste para se avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante da câmera (no caso de pré-entrevistas gravadas em vídeo) e a articulação verbal do entrevistado. Alguns problemas freqüentes relacionados à pré-entrevista são: possíveis situações de constrangimento, resistência, ou mesmo recusa, por parte do entrevistado em conceder a entrevista (o que depende muito do assunto a ser abordado), e, em um outro extremo, expectativa do entrevistado quanto a possível participação no documentário (estar dentro do filme). Como forma de contornar esses problemas, Rosenthal sugere que se faça uma primeira abordagem de maneira cautelosa. Para evitar possíveis constrangimentos, a estratégia, para Rosenthal, é fazer o registro da entrevista se valendo apenas de anotações à mão ou no máximo de um gravador de áudio, isso caso o entrevistado concorde em ser gravado. Como forma de não alimentar expectativa de participação no filme a dica é não prometer nada antecipadamente ao entrevistado e não adiantar muito do tratamento do documentário¹³.

Em sua prática de documentarista, Rosenthal prefere um cara-a-cara com o entrevistado, isto é, fazer ele mesmo a pré-entrevista para que assim possa iniciar um vínculo com seus personagens¹⁴. Essa estratégia cria dois momentos de entrevista envolvendo documentarista e entrevistado: a entrevista da pesquisa e a entrevista da filmagem. Muitos dos assuntos abordados na entrevista da pesquisa acabam sendo repetidos na entrevista da filmagem o que pode induzir a uma espécie de entrevista encenada conduzida por um *script* elaborado na primeira entrevista. Outra consequência dessa estratégia é que, já na primeira entrevista, se cria um código de

comunicação entre documentarista e entrevistado que, apesar de servir aos propósitos da pré-produção (organização do material do filme) não está necessariamente vinculado ao momento da filmagem, é o caso típico do “como eu já havia te dito antes...”, em que o entrevistado faz referência a essa primeira conversa se esquecendo que também está falando para os futuros espectadores do filme que ainda não possuem conhecimento do teor dessa conversa. É interessante comparar o método adotado e sugerido por Rosenthal com procedimento inverso adotado por Eduardo Coutinho, que prefere deixar a pré-entrevista para sua equipe de pesquisadores, no intuito de se explorar, na filmagem, o registro de um primeiro encontro. No caso de Coutinho, essa situação de encontro entre documentarista e entrevistado define a própria constituição temática de muitos de seus documentários.

Pesquisa de campo

Mapear e fazer um cuidadoso estudo das locações pode ser útil para prevenir possíveis imprevistos ou problemas técnicos relacionados à iluminação e captação de som além de fazer com que o documentarista se familiarize mais com o universo abordado. Em relação à fotografia, é conveniente estudar a iluminação dos locais de filmagem, a incidência de luz natural e as fontes de eletricidade caso haja a necessidade de luz artificial. As condições de som ambiente também podem criar empecilhos para a captação do som de entrevistas caso o local esteja próximo de fontes de ruído, como fábricas e aeroportos, ou seja ele mesmo barulhento. Visitas antecipadas às locações de filmagem servem também para definir equipamentos necessários para cada locação, tamanho da equipe técnica mais adequado à cada situação, prevenção quanto a possíveis dificuldades de acesso - obstáculos naturais, resistência de comunidades locais, risco à integridade física da equipe, etc. Uma maior familiaridade com os cenários de filmagem auxiliam também na elaboração dos

enquadramentos e trabalho de câmera, possibilitando uma prévia roteirização de filmagem, procedimento que ajuda a dinamizar o trabalho da equipe em locação.

Ao final da segunda etapa de pesquisa (lembrando que a pesquisa muitas vezes prossegue durante as filmagens), o documentarista será capaz de reunir uma quantidade suficiente de materiais que possibilite descrever seu filme com um maior detalhamento como exige a escrita do argumento.

7. O argumento

Seguindo a ordem das etapas de elaboração de um roteiro de ficção, o argumento é uma peça escrita antes da definição das cenas desse roteiro, portanto antes daquilo que se conhece por tratamento ou escaleta. Convém aqui lembrar quais seriam as principais etapas de criação normalmente envolvidas no trabalho do roteirista:

1. Idéia (*Story line*);
2. Sinopse/Argumento (*Outline*);
3. Tratamento/Escaleta (*Step outline*);
4. Roteiro literário (*Master scene script*);
5. Roteiro técnico (*Shooting script*).

1. Idéia: A idéia, ou *story line*, estabelece o interesse principal do filme, seu conflito matriz. Dentro da dinâmica de uma produção industrial, a idéia, resumida em algumas linhas de texto, desempenha importante função para a avaliação da viabilidade comercial de um projeto. Muitos

autores de manuais chegam mesmo a dizer que se um autor não consegue resumir o interesse da história em poucas linhas ou palavras é porque ele não tem história.

2. Sinopse/Argumento: No entender de alguns autores¹⁵, a sinopse muitas vezes equivale ao argumento, outros preferem fazer do argumento uma sinopse mais elaborada, já trazendo alguns diálogos¹⁶. Nos dois casos, trata-se de um resumo da história com início, desenvolvimento e resolução. Na sinopse/argumento ficam estabelecidos personagens principais, ação dramática, tempo e lugar dessa ação e os eventos principais que irão compor essa história. A sinopse/argumento serve como um mapa de orientação para o roteirista, sinaliza os principais caminhos da história e, principalmente, seu desfecho. “A sinopse é a primeira forma textual de um roteiro. É preciso especificar de maneira clara e concreta os acontecimentos da história. Uma boa sinopse é o guia perfeito para se obter o roteiro.”¹⁷ Diz Doc Comparato. Comparato faz ainda distinção entre *pequena sinopse* e *grande sinopse*. A pequena sinopse (de um roteiro de longa metragem) ocuparia de duas a cinco folhas contendo os personagens principais e apenas uma perspectiva da história. Já a grande sinopse estaria mais relacionada à tradição europeia ocupando dez páginas por hora de filme podendo incluir alguns diálogos.¹⁸ A grande sinopse de Doc Comparato corresponderia ao argumento, na distinção feita acima.

3. Tratamento/Escaleta: Tendo o roteirista definido os principais eventos de sua história, o passo seguinte é decupar essa história em cenas dramáticas. Quais as cenas que irão informar o conteúdo da história? Em que ordem elas aparecerão? A escrita do tratamento, ou escaleta, já exige o formato da escrita dramática que depois será adaptada ao meio cinematográfico. Ao estabelecer as cenas do roteiro, e a ordenação destas, o roteirista já estará trabalhando a estrutura narrativa de seu roteiro (macro-estrutura). Além de auxiliar a montagem da estrutura narrativa, o tratamento permite ao roteirista uma visão mais distanciada de seu roteiro, é seu esqueleto de sustentação.

(Mais uma vez convém lembrar que alguns autores, como Barry Hampe, chamam de tratamento aquilo que aqui está sendo chamado de argumento¹⁹.)

4. Roteiro literário: A etapa seguinte ao tratamento/escaleta é trabalhar detalhadamente o conteúdo das cenas (sua micro-estrutura), escrevendo as rubricas com os principais elementos de cena: quem está na cena, movimentações dos personagens, os diálogos, conflito, extensão, ritmo interno. Michel Chion chama esse texto de “continuidade dialogada”. Diz ele: “A continuidade dialogada, na França, é o próprio roteiro, acabado enquanto roteiro, isto é, não compreendendo ainda, *salvo exceções*, as indicações de decupagem técnica. Fora isso, tudo está presente: ação, descrição das personagens e dos lugares, diálogos em estilo direto.”²⁰

5. Roteiro técnico: O roteiro literário servirá como base para se pensar na decupagem das cenas do filme, nos planos de filmagem com os respectivos enquadramentos e trabalhos de câmera, tarefa essa que fica a cargo do diretor não sendo mais uma obrigação do roteirista (voltaremos a falar disso no capítulo 4). Em inglês, o roteiro técnico é conhecido por *shooting script*, ou roteiro de filmagem.

Nem sempre um roteirista profissional segue à risca todas essas etapas de criação, há casos de roteiristas que preferem trabalhar direto na escrita do roteiro literário, apenas seguindo uma idéia vaga, ou a inspiração que a visualização de uma determinada cena lhe trás. Muitas vezes a *story line* pode vir por último, o que acaba representando um desafio ainda maior para o autor do roteiro, saber condensar o maior interesse da história em poucas linhas depois de tê-la escrito. As etapas descritas acima dizem respeito a uma maneira de o escritor poder organizar o material de sua história, podendo ser também bastante úteis para roteiristas iniciantes.

As funções do argumento dentro das etapas de produção de um filme documentário são semelhantes às aludidas anteriormente no quadro das etapas criativas do roteiro de ficção. De

maneira resumida, o argumento, em sua exposição textual, deverá responder a seis questões principais:

1. “*O que?*”; 2. “*Quem?*”; 3. “*Quando?*”; 4. “*Onde?*”; 5. “*Como?*” e 6. “*Porquê?*”.

O “*O que?*” diz respeito ao assunto do documentário, seu desenvolvimento, sua curva de tensão dramática. O “*Quem?*” especifica os personagens desse documentário (os personagens sociais e, se por acaso houver, os de ficção muitas vezes criados para auxiliar a exposição do tema), além de estabelecer os papéis de cada um deles. O “*Quando?*” trata do tempo histórico do evento abordado. O “*Onde?*” especifica locações de filmagem e/ou o espaço geográfico no qual transcorrerá o evento abordado. O “*Como?*” especifica a maneira como o assunto será tratado, a ordenação de seqüências, sua estrutura discursiva, enfim, suas estratégias de abordagem. E o “*Porquê?*” trata da justificativa para a realização do documentário, o porquê da importância da proposta (a necessidade de uma justificativa é mais pertinente em projetos de filmes documentários do que em filmes de ficção).

Todas as seis questões colocadas acima devem ser respondidas com base em material coletado na etapa de pesquisa. Um rápido levantamento de filmes documentários é suficiente para constatar que apesar do fato de alguns desses filmes valorizar situações imprevistas provenientes do choque com o real (e, em alguns casos, até mesmo torcerem por elas), grande parte do conteúdo desses filmes pode, e deve, ser previsto ainda na fase de pré-produção, o que faz com que a escrita do argumento não seja exatamente um tiro no escuro. Mesmo nos casos de documentaristas que preferem explorar as relações nascidas do embate com o real (como no caso dos filmes do documentário direto²¹, todo filme é resultado de uma ação planejada. Documentaristas experientes possuem estratégias próprias de abordagem, estratégias já testadas que funcionam

como um guia de conduta. Essas estratégias se balizam, também, por um conjunto de expectativas a cerca do universo a ser investigado que estão baseadas em contatos e informações levantadas na pesquisa.

Personagens

A abordagem de todo é qualquer assunto deverá se valer de personagens para o seu encaminhamento e sua elucidação, podendo até haver coincidência entre assunto e personagem como nos casos dos documentários biográficos. Esses personagens podem assumir formas diversas, não necessariamente se limitarem a personagens sociais, mas se estenderem a entidades abstratas, forças da natureza, espécies biológicas ou de animais como no caso dos documentários naturais. Para que o discurso do documentário construa uma narrativa é necessário que esses personagens façam alguma coisa (ação) em um determinado local durante um determinado tempo. Nem todos os personagens envolvidos em um documentário desempenham necessariamente uma ação dramática que possa ser encaixada dentro de uma estrutura narrativa. Documentários excessivamente retóricos, ou verborrágicos, tendem a minimizar, ou mesmo a excluir, qualquer possibilidade de desenvolvimento de uma ação dramática. São os chamados documentários de ensaio, de conteúdo mais abstrato. Nesses casos os personagens não deixam de existir bem como não deixam de fazer algo mesmo que esse algo não configure uma ação dramática. Agem pela palavra, palavra que será tratada pelo texto discursivo do documentário. Mesmo em documentários de ensaio, Alan Rosenthal aconselha a se utilizar alguma linha narrativa para estruturar o assunto. No modo de ensaio, segundo Rosenthal, “é bastante difícil manter a atenção do espectador em caso de filmes que exceda trinta minutos”, o que leva o documentarista a buscar sempre por boas

narrativas. “Uma das funções do documentário é contar aquelas fantásticas histórias reais”²², diz Rosenthal.

Personagem em situação de conflito

Uma das estratégias de se manter o interesse do espectador é fazer com que o filme seja conduzido por personagens fortes, que vivam situações de risco, conflituosas, que enfrentem obstáculos, na busca de se atingir uma meta, e que consigam superar esses obstáculos. A receita busca o efeito de empatia entre personagem e espectador, o que acontece quando o espectador passa a sentir as dores e infortúnios do personagem. O modelo descrito é fiel à tradição clássica do cinema, conforme lembra David Bordwell: “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos.”²³

De David Howard e Edward Mabley:

“Na maioria dos roteiros bem construídos, já no início da história o autor canaliza vigorosamente a atenção do público para um dos personagens. E isso o escritor consegue principalmente mostrando o personagem, o protagonista, às voltas com algum desejo intenso, alguma necessidade premente, decidido a seguir determinado curso de ação do qual dificilmente há de se desviar.”²⁴

Michael Rabiger afirma que “documentários de sucesso normalmente incorporam:

- . personagens interessantes que estão tentando obter algo
- . uma boa e bem situada exposição das informações necessárias, não muita e apresentadas não muito cedo
- . tensão e conflito entre forças oponentes
- . Suspense dramático – não exatamente do tipo em que pessoas ficam dependuradas em penhascos, mas situações que intrigue o espectador e faça-o julgar, se antecipar, conjeturar, comparar
- . bom desenvolvimento de pelo menos um personagem ou ação principal
- . confrontação entre as forças ou elementos principais
- . um clímax de forças ou elementos opostos
- . uma resolução”²⁵

Rabiger repete a fórmula dos manuais de roteiro ao aconselhar o desenvolvimento de uma história preferencialmente centrada em um personagem: o protagonista – que, por sua vez, possua uma clara necessidade dramática: um desejo ou um problema em sua vida que precisa resolver com urgência – que o leve a uma confrontação com forças opostas gerando tensão e conflito. O aumento gradual da tensão levará a curva dramática a um clímax, ponto máximo de tensão, que conduzirá à resolução da história. “Uma história dramática é uma série de ações, de acontecimentos, de eventos causados pelo protagonista na tentativa de resolver seu problema: não é uma questão de palavras, mas de comportamentos.”²⁶ Afirmam os autores Ben Brady e Lance Lee. “Conflito é um homem tentando passar por uma porta trancada. É sua tentativa de atingir metas enfrentando oposições, obstáculos”²⁷. Diz Dwight Swain.

Esse modelo de personagem trabalhado em situação de conflito, depende de uma construção dramática que organize os eventos de maneira a respeitar uma curva de tensão

dramática ascendente. Não basta apenas a escolha do tema para determinar uma construção dramática, é necessário haver uma seleção dos eventos ou mesmo uma exploração orientada de eventos que possuam valor dramático. O procedimento de seleção de eventos para uma construção dramática orientou o trabalho de Robert Flaherty: “Essa demonstração de como construir, partindo de um material de (suposta) observação, um texto que possui todas as características do drama ficcional foi a maior contribuição de Flaherty para o cinema.”²⁸ Afirma Brian Wiston.

Em *O Homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), Flaherty concentra sua narrativa a um núcleo familiar, uma das constantes em seus filmes. Pai, mãe e filho lutam, juntamente com outros pescadores, pela sobrevivência em um ambiente hostil, a ilha de Aran, localizada a oeste da Irlanda, cercada por um mar bravio, cujo solo, composto por rochas, não favorece à agricultura. Flaherty estrutura seu filme em três seqüências longas; em duas delas, a primeira e a última, vemos os pescadores em luta contra o mar, na segunda, vemos os pescadores ao mar na luta pela captura de um tubarão. Todas as seqüências estão ligadas ao tema central do filme, que trata da luta do Homem contra a Natureza, outra constante na obra de Flaherty. São seqüências que possuem um caráter descritivo, apresentam três momentos na vida dos pescadores desse pobre povoado que sintetizam o cotidiano dessas pessoas, na visão do filme. Além do caráter descritivo, as seqüências possuem forte conteúdo dramático, já que trabalham com o conflito gerado pela confrontação entre forças antagônicas, Homem x Natureza. Essa luta nasce de uma necessidade dramática clara, é uma luta pela sobrevivência. Não existe uma ligação de causa e efeito entre as três seqüências, nem mesmo se percebe uma ligação temporal entre elas, o que orienta sua ordenação é justamente uma construção dramática. Das três seqüências, a última apresenta uma situação que equivaleria ao clímax do filme, momento de tensão maior do Homem na sua luta contra o mar bravio. Ondas gigantes se transformam em obstáculo quase insuperável a três pescadores que tentam retornar à costa, local onde Mãe e filho os aguardam apreensivos. Após muito esforço, os três conseguem

atingir terra firme mas acabam perdendo o barco que é destruído pelas ondas. Toda a montagem da seqüência é feita com o intuito de realçar a tensão ao potencializar o poderio das ondas como força antagônica aos pescadores da ilha. O filme se encerra com a imagem de Pai e Filho olhando para o mar bravio, imagem que resume a idéia expressa na cartela de abertura do filme que apresenta um povoado que está destinado a lutar contra o mar até o fim de seus dias quando finalmente poderão se juntar a Ele.

O modelo de personagem próximo ao personagem clássico, orientado por uma meta e que possui uma necessidade dramática, encontramos também em documentários modernos, especialmente no documentário direto de Robert Drew. “Os filmes de Robert Drew fazem uma síntese entre as técnicas do cinema direto e os conceitos de personagem, ação e estrutura retirados da ficção”²⁹ afirma Stephen Mamber. “O princípio básico de organização de um filme de Drew pode ser resumido à questão do sucesso ou fracasso. Irá John Kennedy vencer a eleição ou será derrotado por Hubert Humphrey [in *Primary*]? Irá Eddie Sachs vencer a corrida [in *On the Pole*]? Irá Paul Crump escapar da cadeira elétrica [in *The Chair*, 1962]?”³⁰ diz Mamber.

Como principal critério para a escolha de seus temas, Robert Drew busca justamente abordar situações em que seu personagem se encontre diante de uma crise. Partindo dessa escolha inicial, Drew pode seguir com seu registro distanciado sem a necessidade de uma intervenção drástica, na seleção de eventos feita durante a montagem, preservando assim aquilo que poderia ser uma verdade do evento filmado. Em *Crise (Crisis)*, 1963, vemos o presidente John Kennedy tendo que enfrentar o Governador do Alabama, George Wallace, disposto a impedir o ingresso de dois estudantes negros, Vivian Malone e James Hood, à universidade local. O filme registra os momentos derradeiros dessa crise, cujo ápice se dá no dia 11 de junho de 1963, em que está programado o ingresso dos estudantes à universidade. Com o intuito de barrar os estudantes, o Governador ameaça fazer uso da Guarda Nacional do Alabama. Ao presidente Kennedy resta a

opção de nacionalizar a Guarda colocando-a sob ordens do Governo Federal. Após longa discussão envolvendo o presidente Kennedy, seu irmão e Procurador Geral da República, Robert Kennedy e Nicholas Katzenbach, Advogado Geral da União, John Kennedy decide pela nacionalização. Sem ter mais instrumentos para a resistência, Governador Wallace desiste da confrontação e, os dois estudantes podem, enfim, ingressar à universidade. A segunda metade do filme é toda ela dedicada ao dia derradeiro que também concentra as principais decisões do Presidente.

Ônibus 174 (2002), documentário de José Padilha, possui uma construção dramática exemplar, toda ela centrada no personagem Sandro. Partindo do registro das últimas horas na vida de Sandro, o filme restitui, em *flash-back*, uma cadeia de eventos na vida de um personagem que sempre viveu em situação de conflito, do assassinato da mãe que presenciou, massacre da Candelária, do qual escapou, até o clímax do seqüestro do ônibus 174, que parou uma movimentada rua da zona sul do Rio de Janeiro em junho de 2000. Sandro é ao mesmo tempo vítima e algoz, personagem que vagueia pelas ruas da cidade sem rumo certo nem objetivo definido, apenas lutando por sua sobrevivência. Dentro da série de incidentes da sua vida, o seqüestro representa mais um gesto desesperado, motivado mais por uma euforia causada pelo uso de entorpecentes do que por um objetivo certo, que no caso seria roubar os passageiros do ônibus. A construção feita através dos depoimentos, revela Sandro como um personagem inseguro, apesar das imagens captadas pelas câmeras de TV mostrarem um personagem com domínio da ação. Ao abandonar o ônibus levando consigo uma refém, Sandro decide sua sorte, um gesto inconseqüente que acaba por provocar sua própria morte e a da refém Geisa. O clímax da seqüência final é colocado sob novo contexto sob a ótica dos depoimentos das vítimas e de especialistas.

Personagem em situação de entrevista

A exploração do recurso da entrevista como principal ponto de sustentação da estrutura discursiva do filme vem a ser uma das características do documentário, à qual filmes de ficção muitas vezes recorrem sempre que desejam possuir uma aparência documental (*Cidadão Kane*, (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, é talvez o melhor exemplo). Grosso modo, poderíamos dizer que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção. Muitos documentários se resolvem apenas pelo arranjo de entrevistas, são os chamados *talking heads*, modelo bastante combatido pelos manuais de produção, mas nem por isso ausente da tradição do documentário. Esse momento da entrevista constrói um personagem que se revela na interação com o entrevistador (muitas vezes o próprio diretor do filme); não em situação de ação, mas através de uma exposição oral que pode descrever ações de uma narrativa ou simplesmente exteriorizar comentários. O relato de ações ou os comentários pode trazer embutido a referência a outros personagens, chegando mesmo a minimizar o papel do entrevistado colocando-o mais na condição de testemunha de um determinado evento histórico. Em casos como esse, os depoimentos são utilizados para compor um personagem extra-campo que não atua no quadro das imagens do filme, poderíamos dizer que não se manifesta no espaço cenográfico do filme mas apenas em seu espaço dramático cujos limites vão além daquilo que é coberto pelo campo visual do documentário.

A construção desse personagem depende em muito dos critérios utilizados pelo entrevistador para a condução da entrevista. Eduardo Coutinho tem como preocupação central de seus filmes a relação com o entrevistado já que é dessa relação que nasce o personagem. Nos filmes de Coutinho, o personagem que nasce desse encontro com o entrevistador e a câmera é um personagem único, que pode ou não guardar relação com a própria pessoa filmada, que é transformada em personagem pelo filme. “O que se quer é a expressão original, uma maneira de

fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico.”³¹ Diz Ismail Xavier. Não interessa a verdade do que se diz mas a expressão do momento, aquilo que só ocorre ali, em situação de filmagem. Alessandra, personagem de *Edifício Master* (2002), exemplifica bem esse interesse de Coutinho pelas “verdades” que são construídas na hora, mesmo que tudo o que é dito não passe de pequenas “mentiras”, ou “mentiras verdadeiras”, para usar expressão da própria personagem.

O exercício de retórica proporcionado pela entrevista pode, em alguns casos, se transformar em ação dramática, gerada por uma confrontação entre entrevistado e entrevistador, mesmo que essa ação esteja limitada, em sua duração, ao momento da entrevista sem repercutir por todo o documentário. Um exemplo de uma entrevista em que o entrevistado se volta contra o entrevistador, atitude geradora de conflito, encontramos em *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), filme de Vladimir Carvalho. Trata-se de um trecho da entrevista concedida por Oscar Niemeyer em que o arquiteto se incomoda ao ser questionado sobre um suposto massacre de trabalhadores, pela Guarda Especial de Brasília, durante a construção da nova capital federal. A ação dramática está na troca dialógica entre entrevistado e entrevistador, no enfrentamento, pela palavra, entre os dois. Nesse caso, o entrevistador, que muitas vezes é figura oculta no processo da entrevista (em documentários que não exploram o processo de interação entre documentarista e seu universo de abordagem) é trazido à frente, mesmo que continue fora de quadro, assumindo assim o seu papel de personagem no filme.

Situações de confronto, como a mencionada acima, irão depender muito do posicionamento do entrevistador e de um conhecimento prévio a respeito do entrevistado obtido em etapa de pesquisa. Nem sempre interessa ao documentário o embate franco entre entrevistador e

entrevistado já que esse embate pode causar danos na coleta do material informativo feita para o filme, o entrevistado pode simplesmente se recusar a continuar a entrevista. Quando se trata de uma entrevista previamente agendada, em comum acordo entre o entrevistado e a produção do filme, espera-se que essa entrevista possa render material com um interesse mínimo que sirva para a construção do filme, caso contrário não há razão para que esta seja feita. Se o entrevistado defende posições polêmicas, versões distorcidas para fatos históricos ou se comporta de maneira arrogante, ou agressiva, diante da câmera, caberá ao documentarista elaborar a melhor estratégia de aproximação para que assim se possa aproveitar ao máximo o momento da entrevista. O comportamento respeitoso de Eduardo Coutinho diante de seus entrevistados, comentado por Consuelo Lins no livro *O documentário de Eduardo Coutinho*³², serve como exemplo de uma das maneiras possíveis de se conduzir uma entrevista. Procedimento oposto ao de Coutinho vemos em *Kurt & Courtney* (1998), em que o documentarista Nick Broomfield tenta impor, a todo momento, sua hipótese para a morte do cantor de *rock* Kurt Cobain, se esforçando ao máximo para que seus entrevistados apenas corroborem com essa hipótese.

Entrevistas de rua, do tipo “povo fala”, possuem um risco maior de portarem situações imprevistas de embate e constrangimento. A utilização desse recurso, procedimento padrão no telejornalismo, encontra, em documentaristas como Michael Moore, adeptos que apostam justamente no potencial explosivo dessas situações. Vale também ressaltar que entrevistas de rua marcaram muito da estilística do documentário verdade, sendo o exemplo mais conhecido o documentário *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, 1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. No Brasil, Arnaldo Jabor se valeu de mesmo recurso em seu filme *Opinião Pública* (1966). O procedimento visava explorar as potencialidades do equipamento leve da câmera 16mm e do magnetofone, gravador magnético que registra o som em sincronia com as imagens. Mesmo tendo forte ligação com a tradição do cinema documentário, entrevistas de rua, por se tratarem de

entrevistas de risco, cujos resultados podem trazer boas ou más surpresas, é recomendável que a opção por entrevistas de rua esteja ancorada em uma boa justificativa para o filme.

Encenação

A fim de se evitar a monotonia dos *talking heads*, documentários recorrem com frequência ao registro do personagem em ação. Essa ação muitas vezes se revela mais uma atividade, o personagem encena para a câmera aquelas que seriam suas atividades habituais ligadas ao exercício de vida doméstico ou profissional. Essa estratégia de captar o personagem em atividade serve para criar uma maior dinâmica visual no filme, quebrar o monopólio do enquadramento de entrevista padrão (câmera fixa em plano médio ou primeiro plano) ao inserir uma maior variedade de composições visuais no documentário (planos, enquadramentos). O recurso da encenação é uma das estratégias de apresentação de personagens no documentário, de como esses personagens irão se comportar diante da câmera. Tal recurso possibilita ao documentarista cobrir momentos diversos na vida de seus personagens. Mesmo no caso dos documentários observacionais, que exploram o corpo-a-corpo com os personagens, a possibilidade de se cobrir todos os momentos de ação do personagem é bem mais remota no documentário que no filme de ficção que constrói todas as suas cenas com o intuito de dar, ao espectador, acesso visual a todos os momentos importantes da história. No documentário direto a possibilidade de estar colado ao personagem, indo com ele a todos os cantos do mundo, depende de uma negociação prévia entre personagem e documentarista, negociação que sempre esbarra em limites éticos, de preservação de uma privacidade, ou corre o risco de se tornar uma encenação autorizada, mas nem sempre assumida pelo personagem que se deixa filmar.

A idéia de se encenar para a câmera, mesmo que essa encenação represente uma prática ligada ao cotidiano do personagem, aquilo que normalmente ocorreria mesmo se não houvesse uma equipe de filmagem por perto, tem obrigatoriamente de lidar com o “incômodo” da presença da câmera, com essa possível situação de constrangimento gerada pela invasão de um aparato de produção cinematográfica. Esse “incômodo” torna-se mais delicado quando levamos em conta que o documentário lida preferencialmente com atores sociais, ou atores não-profissionais, nem sempre habituados a se deixar fotografar ou filmar. A esse respeito vale lembrar a frase de Jean Rouch que disse que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”³³. O grau de espontaneidade pretendido pelo registro dependerá muito da familiaridade do ator com a câmera, da boa relação que se estabelece nesse encontro. Caso contrário, essa espontaneidade deverá ser “fabricada” por uma direção preparatória que orientará a melhor maneira desse ator se comportar diante da câmera.

Grupo de personagens

Ao contrário do filme de ficção, que possui a tendência muitas vezes incentivada pelos manuais de roteiro, de centrar a história na figura de um protagonista, é bastante comum, em filmes documentários, se conduzir o assunto não por um personagem (protagonista), mas por um grupo de personagens. Essa tendência do documentário trabalhar com grupo de personagens, facilmente verificada na produção atual do documentário brasileiro (*O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, Futebol, Fala tu, Justiça, Vocação do poder, O cárcere e a rua*), nasce muitas vezes da busca de se abordar um universo não pelo todo, mas por uma amostragem, uma amostragem que seja representativa do todo, procedimento típico dos institutos de pesquisa.

Como primeira consequência da adoção de grupos de personagens para o relato do documentário temos a troca de uma ação única por ações múltiplas, ou a quebra de uma unidade de ação. Essa quebra pode ser total ou parcial, dependendo muito dos objetivos de cada personagem. *Vocação do poder* (Eduardo Escorel e José Joffily, 2005) trabalha com grupo de personagens que possuem o mesmo objetivo, no caso se eleger vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Cada personagem possui suas próprias estratégias de ação para a obtenção de sua meta sendo que essas estratégias não estão pautadas por uma relação estabelecida entre esses personagens, ou seja, acompanhamos ações que se desenvolvem de maneira independente na busca de um objetivo comum. Será esse objetivo comum que irá amarrar as diversas ações criando assim uma unidade de ação maior que nasce não da inter-relação entre os personagens mas da maneira como o documentário distribui sua atenção por esses vários personagens.

A multiplicidade de ações definidas pelos anseios de cada um dos personagens pode também possuir uma relação de independência maior, ações que não se relacionam entre si e que também não possuem um mesmo objetivo. O interesse do documentário pode estar no registro de um ambiente social, urbano ou rural, que comporta vários personagens com desejos diversos. Nesse caso a recorrência a grupo de personagens é justificada pelo caráter de amostragem, citado acima, e não por desejos comuns que liguem esses personagens a uma unidade de ação, como é o caso de *Vocação do poder* e *Futebol*, por exemplo. Troca-se a unidade de ação pela unidade de espaço: três personagens que representem a população carcerária de uma penitenciária feminina (*O cárcere e a rua*, Liliana Sulzbach, 2004), oito personagens que representem a população de um bairro antigo do Rio de Janeiro (*Morro da Conceição*, Cristiana Grumbach, 2005), por exemplo.

O tempo histórico

O tratamento do tempo e do espaço no documentário (o “quando” e o “onde” do argumento) possui algumas particularidades se comparado com o filme de ficção. Em um primeiro momento, o tempo se refere ao tempo histórico do assunto abordado (em que época ocorreu determinado evento, em que época viveu determinada pessoa). Normalmente o documentário aborda algo que já ocorreu, ou que já vem ocorrendo, ou seja, se volta para um ponto no passado. A primeira diferença entre documentário e ficção está na maneira distinta com que os dois gêneros tratam o tempo presente. Na narrativa ficcional do cinema, ancorada em uma escrita dramática, toda a encenação se apresenta como presente através de personagens que atuam diante de nós. Essa simulação de presente é condição para que ocorra o efeito ilusionista do drama que permite ao espectador vivenciar diretamente todos aqueles eventos pela primeira vez como uma testemunha oculta. O presente do drama é um presente controlado, previsto e organizado para o momento da encenação. No teatro, essa ilusão de presente, de estarmos diante de um fato que acontece pela primeira vez, é reforçada pela presença física dos atores diante de seu público, existe de fato um presente que é o presente da encenação que está sujeito à imprevistos do momento. No cinema de ficção não existe esse presente da encenação, o “presente” da encenação é fabricado através de elementos que criam uma relação de continuidade entre vários momentos de uma mesma encenação que são registrados através de tomadas distintas obtidas não necessariamente de maneira cronológica. Essa possibilidade de fabricação de um presente através da correta ordenação de planos faz com que a tomada, o momento em que a câmera é disparada, em que se começa a filmar, fique submetida às necessidades de composição de um plano, composição que já vem definida em um roteiro técnico. A tomada não possui qualquer autonomia, o plano será resultado da escolha de uma, entre várias

tomadas, aquela que melhor corresponder às expectativas do diretor (voltaremos a falar disso em capítulo sobre a filmagem).

No documentário a tomada nem sempre está submetida às necessidades de composição de um plano. Existem casos em que o documentarista não consegue prever qual será a composição do plano a ser filmado. Isso ocorre toda a vez que o documentarista se coloca dentro de um espaço do mundo, longe da segurança de um estúdio ou de um *set* de filmagem. Nesse caso, o conteúdo e a composição visual da tomada passa a ser muito mais resultado de situações que nascem no instante da filmagem que ocorre sob as condições impostas por um presente que não é totalmente controlado, mas que existe por si: um instante presente do mundo ligado à objetividade do real. A qualidade do registro desse instante depende da sensibilidade do olhar do operador de câmera e da interação deste com o ambiente que o cerca. O registro desse instante de mundo será resultado de um olhar (da câmera) que reage a um momento único, que não se repete. Essa valorização da tomada, entendida como entidade autônoma, ponto de honra na formulação do estilo do documentário direto, mas nem sempre seguida à risca por outros filmes do gênero, cria a possibilidade de um tratamento do tempo presente que não encontra correlação com o filme de ficção. O registro de um instante único, de um instante presente que ocorreu e que não mais se repetirá, trás a marca de uma verdade do mundo (o incidente fatal no show dos Rolling Stones em *Gimme Shelter*, o fuzilamento de um cinegrafista que registrava as movimentações das tropas do exército chileno na preparação ao golpe militar de 1971, em *A batalha do Chile*, a triunfal chegada dos Beatles aos EUA em 1964 em *The first US visit*, o nervosismo de Jacqueline Kennedy ao discursar para uma platéia de descendentes de poloneses em *Primary*, são apenas alguns exemplos de filmes que registram esses instantes de verdade do mundo). Como consequência, a escrita do argumento deverá levar em conta uma abertura para o tratamento de um tempo que não é de seu pleno domínio, o presente da filmagem que não pode ser planejado com antecedência.

Da mesma maneira em que explora de forma única a relação com um tempo presente não controlado, o tratamento do tempo passado ganha maior relevância no documentário que na ficção. Estamos falando de um tempo histórico, marcado por acontecimentos que de fato ocorreram no mundo e não por acontecimentos que poderiam ter ocorrido, como no caso das histórias de ficção. Se no filme de ficção o tempo dramático simula o tempo presente ao apresentar um fato que ocorre pela primeira vez diante de nós espectadores, mesmo que esse fato seja tratado como um *flashback*, um tempo passado na vida dos personagens recuperado dentro da estrutura narrativa, no documentário a reivindicação do tempo passado é necessária para enquadrar os acontecimentos tratados dentro de um contexto histórico. Trata-se de fatos que ocorreram em um período de tempo localizável, pontual. Esse contexto histórico estabelece duas relações de tempo externas ao filme: o tempo histórico dos assuntos abordados pelo documentário em relação ao tempo histórico da produção do documentário, e o tempo histórico em que o documentário foi realizado em relação ao tempo histórico do espectador que o assiste.

O tempo narrativo

Emoldurado por um tempo histórico, o tratamento do tempo narrativo do documentário segue padrões muitas vezes similares aos de um filme de ficção. A manipulação do tempo pelo discurso pode servir para criar interesse narrativo ao filme pela via do suspense, exposição retardada das informações necessárias, e surpresa, exposição de informações de choque sem prévia preparação. A utilização de *flashbacks*, recuo no tempo, também vem a ser comum em documentários. Em *Ônibus 174* temos um exemplo claro da utilização de *flashbacks* que servem para narrar a vida pregressa do personagem Sandro, o seqüestrador do ônibus. O documentário utiliza as imagens que cobrem o desenrolar do seqüestro, a ação principal do filme, como base de sua estrutura discursiva.

O desenrolar do seqüestro, com todas as suas conseqüências trágicas, é tratado de maneira linear. Às imagens de arquivo que cobrem o seqüestro, o diretor interpõe trechos menores que trazem informações sobre a vida de Sandro. Dessa maneira, o documentário trabalha com duas linhas narrativas: a primeira narra o desenrolar do seqüestro, o início, seus vários momentos de tensão, a negociação com a polícia, a encenação do assassinato de uma das reféns, até o gesto derradeiro de deixar o ônibus carregando a refém Geisa; e a segunda, que se intercala à primeira, trata dos principais fatos da vida de Sandro, o assassinato de sua mãe presenciado por ele quando criança, a fuga da casa da tia, seu envolvimento com o grupo de meninos de rua da Candelária, o massacre da Candelária, seu envolvimento com um grupo de capoeira, suas várias passagens por centros de reabilitação do menor, e respectivas fugas até o encontro com uma moradora da favela Nova Holanda, que lhe dá abrigo, um pouco antes do evento trágico de sua vida. Em relação à primeira trama, a do seqüestro, a trama sobre a vida de Sandro entra sempre como *flashback*, como uma volta no tempo da ação principal.

A manipulação das informações também serve para tentar restituir parte da experiência da testemunha “ao vivo”, o exemplo dessa tentativa está na maneira como o documentário mostra a imagem que cobre a falsa morte de uma das reféns. A imagem do tiro é apresentada duas vezes, em um primeiro momento mostra-se a ação do tiro em si, retardando a informação de que se tratou de um gesto encenado, combinado entre seqüestrador e refém, após essa revelação feita pelo depoimento da refém, volta-se à mesma imagem agora vista sob um novo contexto.

Outro aspecto característico do documentário no que diz respeito ao tratamento do tempo vem a ser o caráter de descontinuidade presente em muitos dos filmes deste gênero. Essa descontinuidade está ligada à liberdade do tratamento do tempo que ocorre em uma exposição retórica que tanto pode ser a de uma voz *over* como a dos depoimentos. Essa exposição retórica

pode orientar uma seqüência de imagens que cobrem tempos (e espaços) diversos. Frequentemente, uma exposição retórica pode ser de natureza descritiva e não narrativa.

O espaço

Da mesma maneira que ocorre com o tratamento do tempo, o tratamento do espaço no documentário também tende a reforçar o caráter de descontinuidade. As seqüências exibidas pelo filme nem sempre são amarradas por uma relação de espaço. Uma entrevista, ou um depoimento, feita em um espaço neutro de um estúdio pode relacionar eventos que ocorreram em lugares diversos amarrados apenas pelo tema da conversa ou pela lógica de um raciocínio. Diferente da ficção, em que acompanhamos uma ação que se desenvolve dentro de um determinado período de tempo em determinados espaços, nem sempre é a contigüidade espacial que determina a ordem das seqüências de imagens do documentário. Diz Bill Nichols:

“Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro.”³⁴

O local de uma entrevista, por exemplo, geralmente se apresenta como espaço neutro (há exceções como em Eduardo Coutinho), não possui tanta importância para a montagem da estrutura discursiva do documentário, no que se refere a um contexto cenográfico para a ambientação das ações. Muitas vezes essa neutralidade é reforçada pela utilização de um fundo infinito que serve para destacar apenas a presença do depoente, ou entrevistado, isolado-o do contexto em que a

entrevista ocorre. Seqüências de entrevistas podem ser costuradas por seqüências de ação sem que haja nenhuma relação espacial entre elas, como é o caso das séries *Jazz* (2002), de Ken Burns e *Futebol* (1998), de João Moreira Salles e Arthur Fontes. A descontinuidade espacial também é conseqüência da utilização freqüente de material de arquivo na montagem do filme. Filmes ou fotos de arquivo servem para ilustrar um depoimento ou um texto narrado por uma voz *over*, e podem apresentar, em uma mesma seqüência, espaços absolutamente diversos e desconexos.

Em um outro extremo, há os documentários que recorrem justamente à uma unidade de espaço como fator determinante do assunto. São documentários que tratam de determinadas regiões do planeta do ponto de vista natural ou sociológico. *Arraial do cabo* (Mário Carneiro, Paulo César Saraceni, 1959), *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, 2005), *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), são alguns dos muitos exemplos nessa área, sendo que em Eduardo Coutinho a recorrência a uma unidade de espaço como ponto de partida para a realização do documentário vem a ser um de seus procedimentos recorrentes.

Estrutura discursiva

Ao montar a estrutura de um documentário, o diretor trabalha com um repertório de imagens e sons que podem ter origens e funções bem distintas na organização de seu discurso. Nem sempre se trata de seguir uma ação levada a cabo por um personagem, acompanhando esse personagem pelos locais que forem mais essenciais à narração. Dwight Swain lista cinco tipos de seqüências que podem ser trabalhadas em um documentário de acordo com finalidades específicas:

1. seqüências montadas para expressar um conceito, uma idéia ou pensamento
2. seqüências montadas para cobrir uma ação

3. seqüências que introduzem um cenário, ambiente ou lugar
4. seqüências que apresentam um personagem
5. seqüências que servem para criar um clima para o documentário³⁵

Swain afirma que uma única seqüência pode cobrir mais de uma das finalidades expostas acima³⁶. Uma seqüência que serve para a apresentação de um personagem pode também servir para introduzir um cenário e cobrir uma ação dramática. É claro que, para o bom funcionamento da seqüência, todas elas devem estar relacionadas com o assunto do documentário.

Definir os propósitos de uma seqüência nem sempre ajuda a construir a estrutura do documentário. A construção da estrutura está diretamente relacionada ao tratamento e exposição do assunto do filme. Ao pensar na estrutura de um documentário, o diretor enfrenta questões semelhantes às enfrentadas por um roteirista de ficção: como o documentário irá apresentar seu assunto? Como esse assunto será conduzido no decorrer do filme? E como o filme será resolvido? O que nos trás de volta a idéia de que todo filme tem seu *começo, meio e fim*, não importa qual for a sua história, qual for seu gênero ou qual for o assunto tratado. Diz Barry Hampe:

“Um documentário normalmente não possui a estrutura em três atos típica dos roteiros de filmes de ficção, com seus pontos de virada, obstáculos, e outros elementos estruturais utilizados para avançar a trama. Mas o documentário também enfrenta a mesma necessidade estrutural que é a de despertar e manter o interesse do espectador desde o início, passando pelo longo desenvolvimento do meio até a resolução e encerramento do fim.”³⁷

De Alan Rosenthal:

“Assim como um bom livro ou uma boa peça teatral necessitam de uma estrutura, o mesmo ocorre com o filme documentário. Ele deve apresentar uma interessante e bem formatada história com andamento e ritmo que conduza a uma resolução satisfatória.”³⁸

Início: a apresentação do assunto.

Em seus vários manuais de roteiro, Syd Field chama a atenção para a necessidade do roteirista introduzir a história logo nas primeiras dez páginas de roteiro, o que representaria os primeiros dez minutos de filme:

“Você tem que conquistar a atenção do leitor imediatamente. Não há tempo para vagar a esmo à procura de sua história. Se você não envolveu o leitor na história ao longo das primeiras dez páginas, você o perdeu. Você tem que estabelecer três elementos importantes nessas primeiras dez páginas:

Número um: Quem é o personagem principal – sobre *quem* é sua história? Número dois: Qual é a premissa dramática – sobre *o que* é sua história? Número três: Qual é a situação dramática – quais as *circunstâncias* em torno da ação?”³⁹

O conselho de Field também serve bem para um filme documentário. Para Barry Hampe, o início do filme deve: “expor o tema, levantar uma questão ou apresentar algo novo ou inesperado.”⁴⁰ Nessa breve apresentação do tema, o documentarista deve informar “o problema com o qual o documentário lida, as principais pessoas envolvidas – e o que mais o espectador necessitar saber

para que o documentário siga adiante.”⁴¹ Seguindo conselho de Field, Hampe adverte: “Seja breve! Confie em seus espectadores e limite essa etapa às informações que forem absolutamente essenciais sem as quais os espectadores não poderão compreender o filme.”⁴²

Em *Na captura dos Friedmans* (*Capturing the Friedmans*, 2003), de Adrew Jarecki, nos primeiros dez minutos de filme temos a apresentação do personagem principal do documentário, Arnold Friedman, e de sua família. Através do relato de um dos filhos e da esposa, temos, em um primeiro momento, a descrição do que seria uma típica família americana a não ser por uma insinuação, feita pelo filho logo na primeira seqüência do documentário, de algum segredo do pai que ele passou a conhecer mais tarde. Essa insinuação é feita antes dos créditos iniciais e serve como gancho para prender a atenção do espectador, algo está por vir. Somos informados que Arnold morreu há cinco anos e que antes de morrer já havia se separado da esposa. A construção do personagem principal é feita através dos depoimentos e por muitas imagens obtidas do arquivo familiar (fotos e filmes de família). Ao final dos dez minutos iniciais, o documentário lança o problema que será tratado pelo filme, Arnold se revela um pedófilo tendo sido apanhado pela polícia com farto material de pornografia infantil.

Além de uma apresentação feita através de depoimentos, como vemos em *Na captura dos Friedmans*, documentários podem também recorrer a uma apresentação textual do tema: uma cartela que expõem o assunto já logo no início do filme. Em *O prisioneiro da grade de ferro* a apresentação do assunto é feita através de cinco cartelas de textos conforme transcrição abaixo:

1. Sob um fundo branco que gradualmente se revela tratar de uma coluna de fumaça, vemos a seqüência de textos que segue:

Som de sirene.

1. O sistema carcerário brasileiro abriga cerca de 250.000 homens, distribuídos por aproximadamente 1.000 unidades prisionais.

Quase metade desse contingente encontra-se detida no Estado de São Paulo.

2. O maior presídio paulista é também um dos maiores do mundo: A Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, localizada no complexo Penitenciário do Carandiru registra em sua história a passagem de mais de 175.000 detentos.

3. A Casa de Detenção tornou-se conhecida mundialmente em 1992, quando uma desastrosa ação policial realizada no Pavilhão 9 resultou na morte de 111 presos.

Esse episódio ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”.

4. O ano de 2002 marcou o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidades prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo Governador do Estado.

5. As imagens utilizadas neste filme

foram captadas ao longo de sete meses
no ano anterior a essa implosão.

Após última cartela, a imagem da coluna de fumaça
de desfaz e vemos, através de uma inversão no
andamento da imagem possibilitado por um efeito
de edição, dois dos Pavilhões do Carandiru se
reerguerem dos escombros.

Seguem seis planos, obtidos a partir de
localizações diversas, mostrando o processo de
“desimplosão” do Carandiru.

*Som de sirene se mistura ao som do desabamento
dos prédios.*

O texto introduz o assunto do documentário, a Casa de Detenção, através de uma série de dados, quase todas as cartelas estampam dados numéricos quer seja sobre o sistema penitenciário brasileiro quer seja sobre o Carandiru. A apresentação é feita de maneira objetiva para não carregar a tela com muita informação textual e não obrigar o espectador a um grande esforço de leitura. Parte-se do geral para o local, a primeira cartela apresenta números do sistema carcerário do Brasil e do Estado de São Paulo. A segunda introduz a Casa de Detenção, objeto de abordagem do documentário. A última cartela informa, de maneira sintética, o período de filmagem do documentário. A não ser pelo termo “desastrosa” ao se referir à ação policial que vitimou 111 detentos no massacre, o texto se exime de maiores comentários, ou seja, não defini o ponto de vista a ser adotado para o tratamento do assunto. As cartelas de textos possuem um caráter descritivo, tendência que se mantém por todo o documentário, preocupado mais na descrição do modo de vida dos detentos do que nas narrativas desses detentos. Essa descrição será feita através da escolha de alguns personagens para a condução do filme. Os personagens se apresentam ao espectador,

logo nas seqüências iniciais, através de voz *over* que acompanham imagens que estampam as fotos dos respectivos prontuários.

Outra maneira de apresentação do assunto vem ser a utilização de texto proferido por voz *over* que entra sobre uma seqüência de imagens e introduz o espectador às questões a serem trabalhadas pelo filme. A narração em voz *over* possui um poder de síntese maior do que cartelas de texto estampadas na tela. Uma narração é capaz de fornecer um maior número de informações sem que obrigue o espectador a um longo exercício de leitura. Ao utilizar o recurso da narração, que ocupa a faixa sonora do filme, o diretor deixa livre a faixa de imagem podendo assim ampliar os recursos expressivos, ou informativos, do filme. Esse recurso pode ser encontrado mesmo em filmes que descartam a utilização da voz *over* para a condução do documentário, ligados mais ao estilo do documentário verdade ou documentário direto, como em Eduardo Coutinho, João Moreira Salles.

Em *Edifício Master* Coutinho apresenta seu assunto em voz *over*, e de forma breve, logo no terceiro plano do filme, antes de iniciar as seqüências de entrevistas que irão compor todo o seu documentário:

3. Câmera na mão. PG Corredor do prédio mostrando as portas dos vários apartamentos. Ao final do corredor, dois moradores conversam junto à porta de um dos apartamentos. Câmera faz uma PAN horizontal de 180° para mostrar o outro lado do corredor.

Som ambiente.

Em TRAVELLING, câmera caminha lentamente até o fim do corredor.

Narração: Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia. Duzentos e setenta apartamentos conjugados. Uns quinhentos moradores. Doze andares. Vinte e três apartamentos por andar.

Alugamos um apartamento no prédio por um mês.

Com três equipes filmamos a vida do prédio

durante uma semana.

O texto narrado por Coutinho apresenta seu universo de abordagem através da localização geográfica (Copacabana, Rio de Janeiro) e da informação de alguns dados, expostos sem que haja preocupação com a precisão dos números (“uns quinhentos moradores”). O texto sintetiza também o procedimento utilizado para a realização do documentário, o seu dispositivo (voltaremos a falar de dispositivo no capítulo referente à filmagem). Após essa breve apresentação do filme, o documentário segue sem que haja mais nenhuma interferência de uma voz *over*, explorando apenas o conteúdo informativo, a respeito dos moradores daquele prédio, propiciado pelas entrevistas.

Meio: desenvolvimento do assunto.

Muito da progressão de um documentário pode ser sugerida pelo tema ou pelo estilo do documentário. Um documentário que explora o tema “um dia na vida de...” normalmente trabalha com uma progressão cronológica dos eventos. O mesmo serve para a maioria dos documentários filiados ao estilo de documentário direto. Filmes como *Entreatos* e *Vocação do poder*, que acompanham candidatos a cargos públicos por três meses até o dia da eleição, possuem uma estrutura já ditada pelo tema. Como diz Alan Rosenthal, “a progressão cronológica é a mais antiga forma de narração. É o método mais utilizado porque satisfaz nossa curiosidade natural de querer saber o que está para acontecer.”⁴³

Rosenthal faz uma distinção entre dois tipos de progressão, a cronológica, tratada acima, e a progressão por conflito. Para Rosenthal, a diferença está nos propósitos de cada uma, a

cronológica está mais centrada no desenvolvimento e nas mudanças dos personagens. A progressão por conflito faz com que o espectador se interesse mais na resolução do conflito do que na mudança do personagem⁴⁴. A distinção é pouco exata já que nada impede que uma progressão por conflito normalmente ocorra de maneira cronológica e esteja centrada na ação de um personagem.

O desenvolvimento do assunto do documentário precisa manter o interesse do espectador, não adianta apenas aguçar sua curiosidade nas seqüências iniciais se essa curiosidade não for mantida e não for satisfeita. Documentários que tratam da biografia de nomes famosos, políticos, artistas, intelectuais, trabalham com a hipótese de atrair um público formado majoritariamente por admiradores do biografado. São filmes que possuem, portanto, um público cativo que permanecerá interessado seja qual for o desenvolvimento do documentário. Em *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr., paralelo ao desenvolvimento cronológico da vida de Vinicius de Moraes, construído a partir de depoimentos, temos números de apresentações musicais, feitas especialmente para o documentário, em que artistas convidados interpretam a obra do poeta. Essas apresentações servem como um atrativo a mais para a condução do documentário, tendo inclusive gerado um CD contendo a trilha musical.

O miolo do filme deve tratar preferencialmente das complicações do problema exposto no início. Essas complicações nascem da confrontação entre forças opostas. “Os elementos de luta, tensão e desejo são o coração do drama em qualquer meio, incluindo o documentário. Um documentário que não possua uma tensão que gere movimento é apenas um catálogo de episódios”⁴⁵, afirma Michael Rabiger. O campo das forças que se opõem não é composto exclusivamente pela configuração de desejos opostos, mas pode se estender por argumentações divergentes ou pontos de vista conflitantes sobre determinado evento histórico ou tema. Em *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002), Michael Moore gera conflito ao contrastar sua

argumentação com a de vários de seus entrevistados, especialmente o ator Charlton Heston, cuja entrevista é usada como clímax do documentário.

Em *Ônibus 174*, de José Padilha, o desenvolvimento serve para construir o personagem Sandro. Se a grande imprensa brasileira optou por um personagem tipificado, o vilão ou algoz, no documentário de Padilha, Sandro recebe um tratamento em maior profundidade. Não é apenas o algoz do seqüestro do ônibus 174, mas também vítima de sua condição social. O depoimento de um policial que participou da operação do ônibus 174 lança a questão: “Quem é Sandro?” (“Até aquele momento eu não sabia, ninguém sabia que ele era o Sandro”). A construção de Sandro é feita integralmente pelos depoimentos de algumas das pessoas que conviveram com ele. Essa construção do personagem é feita através de seqüências, apoiadas sempre no conteúdo dos depoimentos, que relatam, cronologicamente, vários momentos da sua vida desde o assassinato de sua mãe, quando ainda criança, que o motivou a romper com qualquer vínculo familiar. Após deixar a casa da tia, Sandro passa então a ser mais um menino de rua e a habitar o entorno da igreja da Candelária, centro do Rio de Janeiro. Na Candelária, Sandro presencia, e escapa, do massacre de meninos de rua ocorrido em 1992. Depois do trauma da Candelária, Sandro ingressa em um grupo de capoeira, parte de um projeto social que atende a moradores de rua. Após cometer alguns assaltos, Sandro é preso e levado a uma instituição para menores. Sandro escapa dessa instituição e continua na criminalidade cometendo pequenos furtos. Novamente preso, vai parar na 26ª DP, local em que os presos ficam confinados em condições subumanas. Após mais uma fuga, Sandro acaba sendo acolhido por uma moradora da favela Nova Holanda, que o trata como filho. A perspectiva de mudança na vida de Sandro é abortada pela ação do seqüestro do ônibus que também o acaba vitimando.

Como já foi dito, todas essas etapas na vida de Sandro entram em *flashbacks* que intermediam as seqüências que apresentam o desenvolvimento do seqüestro, todo ele registrado

pelas câmeras de várias emissoras de TV. O seqüestro, por sua vez, é marcado por uma série de eventos menores: os momentos iniciais com as primeiras negociações com a polícia; um primeiro momento de tensão quando Sandro, para ameaçar os policiais, faz um disparo da arma que atinge o vidro da frente do ônibus; as várias mensagens sinistras que Sandro dita para que uma das reféns escreva nos vidros do ônibus; a encenação da primeira execução, combinada entre Sandro e sua vítima; um momento de conversa entre Sandro e algumas das reféns no banco de trás do ônibus; até a decisão de Sandro de abandonar o ônibus com a refém Geisa, decisão que acaba vitimando Geisa e Sandro. Os eventos do seqüestro constroem um arco de tensão dramática ascendente. No momento de tensão maior do seqüestro, em que Sandro deixa o ônibus e recebe o ataque do policial, temos a inserção de um último *flashback* que restitui, agora em detalhes, o assassinato de sua mãe se baseando na descrição deste feita pela reportagem de um jornal local. Esse *flashback* é motivado por uma pergunta feita por uma das reféns sobre quais os motivos que teriam levado Sandro a cometer tal ato.

Fim: resolução do assunto.

Como vimos acima, em um filme de ficção, a resolução da história representa o fim de todos os conflitos trabalhados por ela. Documentários tratam sempre de assuntos que são maiores do que o filme, de conflitos que não serão resolvidos pelo filme. O conflito entre Israelenses e Palestinos, abordado sob a ótica das crianças em *Promessas de um novo mundo* (*Promises*, 2001), de Justine Shapiro e B.Z. Goldberg, não foi resolvido por este documentário. O mesmo pode se dizer do quadro de violência social da cidade do Rio de Janeiro abordado por *Notícias de uma guerra particular* (1999), de Katia Lund e João Moreira Salles. Em *Ônibus 174*, o conflito interno vivido por Sandro, e externo gerado pelo seqüestro do ônibus, são resolvidos com a morte de Sandro. A conclusão desse

caso policial específico não resolve, no entanto, o grave problema social que o documentário também aborda.

Em *Nascidos em bordéis* (*Born into Brothels*, 2004), de Ross Kauffman e Zana Briski, documentário que mostra a vida de filhos de prostitutas de Calcutá, Índia, os diretores, que também ministram oficinas de fotografia para essas crianças, estabelecem uma meta a cumprir: encaminhar todas as crianças a uma escola para que possam ser educadas de maneira decente e assim romper com o ciclo vicioso que os condena à pobreza e à prostituição. Durante todo o documentário iremos acompanhar os diretores nessa ação dramática que terá que enfrentar uma série de obstáculos. No encerramento do filme vemos o resultado satisfatório de toda essa operação.

Além do aspecto da dimensão do tema, existe o aspecto das surpresas do tempo que está sempre renovando as situações tratadas pelo documentário, especialmente no caso de filmes que se apegam a um registro mais contemporâneo, de fatos que ocorram em simultaneidade com a produção do filme. Em *Fala tu* (Guilherme Coelho, 2003), e *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2005) temos dois exemplos de filmes que correm atrás do tempo, que são invadidos por um tempo futuro que sempre abre a possibilidade de uma continuação do tema. O filme de Guilherme Coelho acompanha a trajetória de três jovens cantores de *rap*, Macarrão, Comandante e Toghum, todos moradores da periferia do Rio de Janeiro. Decorridos pouco mais de sessenta minutos de filme, um salto no tempo faz com que reencontremos os mesmos personagens oito meses depois. Macarrão perde sua mulher que morre por complicações no parto. Comandante deixa o emprego mas continua se dedicando ao *rap*. Toghum perde o pai, o emprego e desiste de seguir carreira no *rap*. A retomada dos registros após oito meses não encontra maiores justificativas, dentro da proposta inicial do filme, a não ser o fato de comunicar as perdas sofridas por dois de seus personagens. As perdas de Macarrão e Toghum representam o clímax dramático de um documentário que, durante pouco mais de uma hora de filme, registra poucos momentos de tensões.

A retomada das filmagens, oito meses após, é imposta ao documentarista pelos novos fatos oriundos do real. Na opinião de Amir Labaki, em *Fala tu*, “o drama da vida dita a evolução dramática da narrativa para muito além das intenções pré-concebidas. O acaso é o melhor roteirista de documentários”⁴⁶.

A pessoa é para o que nasce possui uma estrutura em abismo. O documentário de Berliner nasce de um curta-metragem homônimo realizado pelo próprio diretor, que narra a história de três irmãs cegas moradoras de Campina Grande, Paraíba, que ganham a vida cantando embolada nas ruas da cidade grande. O documentário apresenta vários momentos em que o documentarista retoma contato com as irmãs, sempre após um longo período de tempo. Em cada um desses momentos, vemos as irmãs em situações diferentes. Em um primeiro momento, 1997, as irmãs estão aposentadas e não possuem sequer os ganzás, instrumento de percussão, que utilizam para marcar o ritmo. Graças a produção do filme que fornece o instrumento às irmãs, é que é possível registrar a performance das irmãs que sustentam o curta-metragem. Após o boa repercussão do curta, dá-se início ao processo de produção do longa, em 1998, o que implica em novo contato da equipe com as três irmãs. Esse contato garante material para uma primeira edição daquilo que seria o longa-metragem. Essa edição, no entanto, é interrompida em 2000, para que a equipe pudesse registrar a participação das irmãs no PERCPAN, festival de percussão organizado por Nana Vasconcelos e Gilberto Gil. Diz o texto da sinopse que integra o DVD: “Diante de tal reviravolta na vida de nossas personagens, decidiu-se interromper a edição e filmar estas apresentações. Depois de mais de um anos sem vê-las, registramos a primeira, e até hoje a única turnê das “Ceguinhas de Campina Grande”, como foram chamadas pela imprensa.”⁴⁷ A participação no PERCPAN representa o ápice na vidas das ceguinhas, momento de coroação maior em que chegam a dividir o palco com Gilberto Gil. Após o PERCPAN, e antes da edição final do documentário, ocorrem ainda duas novas visitas à Campina Grande, em 2002 e 2003, conforme relata o próprio documentário. Nessas últimas

visitas vemos as irmãs morando em uma modesta casa própria mas de volta à miséria das ruas, à cata de esmolas para sobrevivência. A última visita serve para que o diretor finalmente apresente, às irmãs, seu filho pequeno. Da mesma maneira que em *Fala tu*, todas as retomadas são justificadas por elementos externos àquilo que seria o projeto do filme, o que faz com que o filme possa, a todo o momento, ser retomado caso haja novas reviravoltas na vidas dessas personagens e com isso nunca encontre seu final.

Outra estratégia para delimitar o tempo do filme, e definir seu final, é trabalhar com o prazo limite. Em *33* (2003), de Kiko Goifman, o diretor decide realizar uma investigação, para saber do paradeiro de sua mãe biológica, que dure no máximo 33 dias. Ao final desses 33 dias a investigação, e o documentário, se encerrarão seja quais forem os resultados obtidos até então. O filme cobre todo esse período de investigação e se encerra no 33º dia sem que o diretor tenha conseguido sucesso na sua busca.

8. O TRATAMENTO

A escrita do tratamento serve para organizar as idéias contidas no argumento. O tratamento cuida da estrutura do documentário ao permitir a visualização da ordem em que as seqüências do filme irão aparecer. O conteúdo dessas seqüências é descrito, no tratamento, de maneira resumida, o que sinaliza uma abertura maior do documentarista àquilo que está por vir quando se iniciar as filmagens. “Parte do processo de planificação do documentário vem a ser o tratamento, que desenvolve a idéia do filme de maneira bastante compreensiva mas também com bastante flexibilidade para permitir eventuais mudanças, intervenções do acaso e lampejos ocasionais de criatividade.”⁴⁸ Diz Barry Hampe.

Para Michael Rabiger, ao escrever o tratamento o documentarista deve, partindo do conteúdo apresentado na proposta de filmagem:

- Reestruturá-la em uma apresentação seqüência por seqüência, um parágrafo para cada seqüência.
- Escrever, como uma narrativa feita no modo verbal do presente, somente aquilo que será visto e ouvido na tela.

- Escrever de maneira viva e expressiva para que o leitor consiga visualizar o filme que você tem em mente.
- Sempre que possível fornecer informações sobre seus personagens, utilizando as palavras dos próprios, como citações breves e bem-humoradas.
- Não escrever nada que não possa ser produzido.⁴⁹

Para Alan Rosenthal, a função do tratamento é mostrar ou ilustrar:

1. Como a história do documentário irá desenvolver sua tese e conflito
2. As seqüências principais
3. Quais são seus personagens principais
4. As situações em que eles estão envolvidos
5. As ações que eles empreendem e os resultados dessas para eles ou para a sociedade
6. O foco de interesse no início e no final
7. Os principais momentos de ações, confrontações e resoluções
8. Uma noção de toda a construção dramática e ritmo⁵⁰

Todos esses elementos, listados por Rosenthal acima, já devem aparecer no argumento, muitos deles até já na proposta de filmagem. O tratamento, ao descrever o documentário através do resumo de suas seqüências, serve para detalhar a maneira como o conteúdo, exposto na proposta e no argumento, será trabalhado. Em muitos casos, o tratamento nem sempre reflete fielmente as questões expostas no argumento. Muito de uma intenção inicial pode não encontrar forma ideal de manifestação, no filme, por conta de uma falta de domínio das técnicas de comunicação do meio audiovisual, da parte do documentarista. O tratamento serve como um exercício para testar a

validade e pertinência dos recursos expressivos a serem empregados no filme, quer sejam eles de ordem narrativa, quer sejam eles de ordem estilística.

A seqüência e os elementos do documentário

Dissemos em capítulo anterior que um roteiro de ficção é construído todo ele pela montagem de cenas dramática, a menor parte do roteiro. No documentário nem sempre o elemento mínimo usado para a estruturação do discurso do roteiro se assemelha a uma cena dramática. Seqüências de imagens de arquivo, por exemplo, podem ter conteúdo dramático, mas não podem ser propostas, no roteiro, como um modelo para uma encenação, trata-se de material já pertencente ao universo bidimensional das imagens. O mesmo ocorre com as entrevistas. O conceito de situação, trabalhado por uma cena dramática, até pode ser transposto para aquilo que seria uma situação de entrevista, ou de depoimento, na qual até pode haver situação de conflito, mas essa situação não pode ter seu conteúdo previsto com antecedência sob o risco de se tornar uma falsa entrevista, uma entrevista encenada. Em casos como esses, não há sentido em se falar de cena dramática no momento de detalhar o tratamento do documentário. Uma seqüência de imagens de arquivo, como tomadas de fotografias ou de documentos de época, pode ter tanta importância para o tratamento visual do filme como um evento previamente encenado que sirva para ilustrar fatos da vida de determinado personagem retratado. Em termos conceituais, as partes de um tratamento de documentário deixarão de ser marcadas exclusivamente pela indicação de cenas para incluir seqüências formadas por uma multiplicidade de materiais imagéticos. As possibilidades de tratamento visual podem ser múltiplas, mas não deixam de ser passíveis de serem classificadas conforme tentaremos demonstrar a seguir.

Imagem

De modo geral, o filme documentário pode ser constituído de uma gama de material que poderíamos reunir em três grupos referentes, inicialmente, ao conjunto das imagens:

1. imagens obtidas através de *tomadas em direto*
2. imagens obtidas em *material de arquivo*
3. imagens obtidas através de *recursos gráficos*, de incidência menor, mas nem por isso menos marcante

1. Tomadas em direto

Identificamos por tomadas em direto todo e qualquer registro de imagens obtidos originalmente para a construção do filme documentário. Esses registros podem, por sua vez, ser divididos em dois tipos:

1. 1. registros de *eventos autônomos*
1. 2. registros de *eventos integrados*

Por *eventos autônomos* entendemos todo e qualquer evento que ocorra de forma independente à vontade de produção do filme, de maneira não controlada pelo filme, o que inclui manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, eventos esportivos, etc.

Os *eventos integrados*, por sua vez, são aqueles que ocorrem por força da produção do filme, são organizados e integrados ao filme, ocorrem exclusivamente para o filme. Incluem entre os

eventos integrados, entrevistas, imagens de cobertura para ambientação do documentário, apresentações musicais, encenação. Os dois grupos de eventos, autônomos e integrados, podem ser previstos e escalonados no período de pré-produção do filme. Apenas os eventos integrados obedecerão ao controle do realizador.

2. Material de arquivo

O grupo de material de arquivo é formado por imagens em movimento, filmes e vídeos. Esse material pode ter origem diversa, desde cinejornais, filmes institucionais, reportagens de telejornalismo, especiais de TV, e, até mesmo incluir materiais retirados de outros filmes, de ficção ou documentário. Muito embora, em sua maioria, materiais de arquivo possam ser listados e coletados no período de pesquisa e pré-produção, a determinação exata da forma de tratamento dessas imagens ocorre no período de montagem do filme.

3. Gráficos

Entre as imagens obtidas através de recursos gráficos incluem as animações (figurativas ou não), inserção e ilustração de dados técnicos (números, escalas, gráficos), importantes na síntese de uma determinada informação. As imagens em *still*, como fotografias e documentos relevantes (recortes de revistas e jornais e documentação diversa como certificados, certidões, etc). Por último, e bem mais freqüente, temos os intertítulos, ou cartelas de informação textual inscritas na tela.

Som

Não menos importante para a constituição da estilística do documentário é o tratamento do som. No campo do tratamento sonoro cinco possibilidades se destacam.

1. *som direto*
2. *som de arquivo*
3. *voz over*
4. *efeitos sonoros*
5. *trilha musical*

O *som direto* é o som obtido em sincronismo com as imagens, que se origina da situação de filmagem. Neste grupo encontramos os sons que se originam de entrevistas, depoimentos, dramatizações, e os obtidos em tomadas em locação.

O *som de arquivo* possui origens diversas como filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas, etc (não incluímos aqui as compilações musicais utilizadas para composição da trilha musical).

A *voz over* é o som da voz que não nasce da situação de filmagem, não está ligado à imagem que acompanha, mas é sobreposto à imagem durante a montagem do filme. Normalmente a *voz over* se ocupa da narração do documentário. É conhecida também por *voz de Deus*.

Os *efeitos sonoros* são os sons criados na fase de edição que ajudam a criar uma ambientação para as imagens.

A *trilha musical* tanto pode ser obtida em material de arquivo, trilha musical compilada, como ser composta exclusivamente para o documentário, trilha musical original.

Formatação e conteúdo

O tratamento é a descrição mais próxima e detalhada daquilo que se tornará o documentário, a menos, é claro, que se trate de um documentário totalmente encenado e que, portanto, pode ter seu conteúdo totalmente planejado na pré-produção. O conteúdo das seqüências deve ser descrito de maneira objetiva procurando transmitir, de maneira clara e concisa, a idéia expressa por cada uma das seqüências. O espaço reservado para as entrevistas pode conter um breve perfil do entrevistado e do assunto que deverá ser tratado, não mais do que isso. O tratamento é um roteiro em aberto. Suas várias lacunas só poderão ser preenchidas com o material obtido durante a filmagem. A percepção dessas lacunas serve para a orientação do documentarista em relação àquilo que será necessário buscar para preencher a estrutura de seu filme.

O tratamento pode ser escrito dentro de uma formatação linear ou de uma formatação em colunas, seguindo os mesmos tipos de formatação do roteiro. A formatação linear apresenta o resumo do filme seqüência a seqüência, podendo incluir um cabeçalho para indicar o início de cada nova seqüência que informa o assunto a ser tratado. Esse tipo de formatação é bem mais conciso e a preocupação com o tratamento sonoro é minimizada. A formatação em colunas, normalmente feita sob a forma de duas colunas, sendo uma para a descrição da imagem, e a outra para a descrição do som, abre a possibilidade para uma descrição mais detalhada da faixa sonora e de um trabalho com essa faixa mais independente em relação à faixa imagem. Todos os manuais de produção de documentários optam pela formatação em colunas toda a vez que apresentam a descrição de

trechos de documentários, no entanto, nem sempre é recomendável para a escrita do tratamento por ser bem mais técnica e detalhada, além de exigir mais atenção na leitura.

A escrita do tratamento para filme de ficção é feita com base no resumo das cenas dramáticas do roteiro e não exatamente de uma seqüência de cenas. Como já foi dito antes, no documentário nem sempre o tratamento se baseia em cenas dramáticas, mas pode incluir um encadeamento de imagens com funções e características bem mais diversas. Em decorrência dessa maior diversidade do repertório de imagens e sons, a escrita do tratamento passa a ser feita a partir do resumo das seqüências de planos, e não das cenas dramáticas. O resumo dessas seqüências pode conter uma informação narrativa, da mesma maneira que no tratamento do roteiro de ficção, mas pode também expressar uma idéia, um argumento ou uma descrição.

NOTAS

1. SWAIN, Dwight V.. *Film scriptwriting*. New York: Hastings House, Publishers, 1976, p. 10.
2. HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997, p. 126.
3. Idem.
4. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 25.
5. Ibid., p.26.
6. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p. 113.
7. Ibid., p.114-115.
8. Ibid., p.117-119.
9. Disponível em <<http://www.cultura.gov.br>>. Acesso em 15/06/2006.
10. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 15/06/2006.
11. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 37.

12. Idem.
13. Ibid. p. 39-40.
14. Ibid. p. 39.
15. Ver por exemplo COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992, p. 78.
16. Ver por exemplo CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 264-265; RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, FAPERJ, 2002, p. 52.
17. COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992, p. 78-79.
18. Ibid. p. 80.
19. HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997, p. 127.
20. CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.267.
21. Parte significativa dos temas de documentário direto traz embutido na escolha do assunto uma garantia mínima de interesse para o filme quer esteja o assunto relacionado à cultura *pop*, como *Dont look back* (D. A. Pennebaker, 1966), *Gimme shelter* (Albert e David Maysels, 1969), ou à política, como *Primary* (Robert Drew, 1959), *Crisis* (Robert Drew, 1962), *Yanki No!* (Robert Drew, 1960).
22. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 45.
23. em RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema (vol. I e vol. II)*. São Paulo: Editora Senac, 2005, P.278-279.
24. HOWARD, David. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Editora Globo, 1996, p.77.
25. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.116.
26. BRADY, Ben; LEE, Lance. *The understructure of writing for film and televisión*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1988, p.10.
27. SWAIN, Dwight V.. *Film script writing, a practical manual*. New York: Hastings House Publishers, 1976, p.32.
28. WINSTON, Brian. *Claiming the real: the documentary film revisited*. London: British Film Institute, 1995, p.102.
29. O'CONNELL, P.J.. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992, p.130.
30. Ibid., p.130-131.

31. em CINEMAIS 36, Revista de cinema e outras questões audiovisuais. *Objetivo subjetivo, especial documentário*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, outubro/dezembro 2003, p.223.
32. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.146.
33. DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p.149.
34. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005, p.56-57.
35. SWAIN, Dwight V.. *Film script writing, a practical manual*. New York: Hastings House Publishers, 1976, p.44-45.
36. Ibid., p.45.
37. HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997, p. 123.
38. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 48.
39. FIELD, Syd. Os exercícios do roteirista. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996, p.86.
40. HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997, p. 123.
41. Idem.
42. Idem.
43. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 70.
44. Ibid., p.71.
45. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p. 136.
46. LABAKI, Amir. *É tudo verdade; reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Editora Francis, 2005, 175.
47. DVD *A pessoa é para o que nasce*, Europa Filmes, 2006.
48. HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997, p. 127.
49. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p. 119.
50. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 98.

PARTE 3: A FILMAGEM

9. Situações de filmagem no documentário

O mapeamento das seqüências feito no tratamento do documentário serve como guia para o levantamento das situações de filmagem exigidas pela produção. Todo o planejamento da filmagem de um documentário dependerá de quais forem essas situações de filmagem previstas pelo tratamento. Entre entrevistas filmadas em estúdio e filmagens em locações externas de eventos autônomos, cada uma dessas situações possíveis exige diferentes métodos de planejamento que vão desde o trabalho guiado por um roteiro técnico fechado, com todas as descrições dos planos a serem filmados, à filmagem em aberto, sem roteiro previamente definido, guiada por orientações gerais do diretor e pela sensibilidade do operador de câmera na situação de filmagem. Escolhas aparentemente menos importantes, como o local de uma entrevista ou o posicionamento do entrevistado diante da câmera, são decisivas para a leitura do documentário, sua carga de informação visual, rigor gráfico na composição da imagem, qualidades que ajudam a definir um estilo de direção.

Filmagem de entrevista

A filmagem de entrevistas normalmente não reserva grandes surpresas no que tange ao planejamento do trabalho de câmera. As opções quanto ao tipo de enquadramento geralmente ficam restritas às composições em plano médio, primeiro plano e *close up*, podendo eventualmente o entrevistado ser mostrado de corpo inteiro. Não há muito sentido em se filmar toda uma entrevista em grande plano geral, fazendo com que o entrevistado ocupe um espaço mínimo do quadro. A utilização ou não de tripé para a câmera vai depender muito do local da entrevista e da situação em que esta ocorre. Em entrevistas previamente agendadas, é conveniente a utilização de tripé para uma maior estabilidade da imagem e menor sacrifício do operador de câmera, especialmente no caso de entrevistas longas. No caso de entrevistas de rua, tipo povo fala, não há sentido em se utilizar tripé. A movimentação propiciada pela câmera na mão fica perfeitamente de acordo com o espaço em que ocorre a entrevista. Além disto, este recurso propicia uma maior mobilidade da câmera para a filmagem, mobilidade exigida pelo espaço em que a entrevista transcorre, um espaço público cujo entorno não é de todo controlado pela equipe de produção.

A variação de enquadramentos, entre plano médio, primeiro plano e close, é recurso recorrente em filmagens de entrevista. Normalmente a filmagem se inicia com um plano aberto: plano inteiro ou plano médio. Com o avançar da entrevista, principalmente em seus momentos mais delicados ou intimistas, é comum a adoção de planos mais próximos, fechando no rosto do entrevistado. Usualmente essa variação é feita pelo operador de câmera nos intervalos reservados para as perguntas do entrevistador. Essa estratégia, combatida por alguns documentaristas no que ela tem de clichê, busca explorar um efeito dramático propiciado pelos depoimentos. O máximo de exploração dramática na variação de enquadramentos, vem a ser a utilização do recurso da *zoom in* fechando na cara do entrevistado para realçar uma expressão emocionada, a *zoom in* combina a

dramaticidade propiciada por um rápido efeito de aproximação com o realce da expressão facial que essa aproximação propicia na tela.

A variação de enquadramentos cria também uma maior dinâmica visual para o documentário, dinâmica muitas vezes usada para combater a monotonia de uma entrevista longa tomada em plano único sem variação de enquadramentos. A mudança de enquadramento pode facilitar a edição minimizando o efeito do chamado *jump-cut* que ocorre na junção de dois planos, com o mesmo enquadramento de uma mesma pessoa, tomados, em situações diferentes, com a câmera em uma mesma posição. O *jump-cut* é um efeito de descontinuidade que faz com que o corte entre planos seja mais facilmente percebido pelo espectador ocasionando um “pulo” na imagem da tela. Para evitar o *jump-cut*, os diretores muitas vezes recorrem a planos de cobertura que servem como ligação entre dois planos aparentemente descontínuos. Esses planos normalmente são tomadas de detalhes do ambiente em que ocorre a entrevista ou do próprio entrevistado, mãos, pés, vestimenta, etc. Em linguagem técnica são conhecidos por *cut-ins* e *cutaways*, sendo que os *cut-ins* são cortes para planos com imagens que estão dentro do quadro anterior, e os *cutaways*, cortes para planos com imagens que estão fora do quadro anterior. No documentário atual a regra de se camuflar um corte descontínuo através de planos de cobertura nem sempre é seguida, ao contrário, é comum a utilização do corte descontínuo (*jump-cut*) na edição de uma mesma entrevista (procedimento que vem a ser comum também em edições de telejornalismo).

Uma preocupação do diretor na filmagem de entrevista deve ser com a do direcionamento do olhar do entrevistado. A direção do olhar é guiada pela posição do entrevistador que pode estar dentro ou fora do quadro. Estando o entrevistador fora do quadro, uma única direção do olhar estabelece, para o espectador do filme, uma conversa com uma só pessoa mesmo que a voz dessa pessoa, o entrevistador, não seja ouvida. Dependendo da situação de filmagem e do assunto, essa

orientação pode propiciar um tom mais intimista para a entrevista. Um olhar que segue várias direções remete a uma conversa com várias pessoas ao redor, mesmo que essas vozes extra-campo não sejam ouvidas, situação típica das entrevistas coletivas. Em alguns casos, o entrevistado pode ter a tendência a olhar para a câmera durante seu depoimento, o que implica em uma comunicação direta não com o entrevistador, mas com o espectador do filme. Essa tendência de olhar para a câmera é resultado da influência do modo de comunicação mais usual na televisão, utilizado em telejornais, programas de auditório e variedades. Para Alan Rosenthal, esse olhar, direto para a câmera, tende a dar maior autoridade ao depoimento do entrevistado, mas também está bastante associado com o modo de comunicação utilizado por políticos que tentam conquistar a confiança de seus eleitores¹.

A direção do olhar também condiciona a exposição facial do entrevistado. Pela lógica, quanto mais o olhar estiver em direção à câmera, mais frontal será a exposição do entrevistado. Do mesmo modo, quanto mais o olhar se afastar da direção da câmera, maior será a tendência a uma exposição de perfil. Uma exposição de perfil nem sempre é conveniente já que essa posição esconde parte do rosto do entrevistado criando um ar de suspeição para o depoimento. Ao mesmo tempo, essa posição evidencia a presença do entrevistador fora de quadro e distante da câmera como alguém que não dirige o filme, mesmo que a voz desse entrevistador não seja ouvida. A não ser que se trate da imagem obtida por uma segunda câmera, ou uma movimentação momentânea do entrevistado, essa posição perfilada encontraria melhor justificativa com a presença do entrevistador em quadro.

A presença do entrevistador dentro do quadro trás como consequência uma divisão de interesse da tela, podendo, em alguns casos, o entrevistador chamar mais atenção do que o entrevistado, como é o caso de Michael Moore. No documentário, a participação do entrevistador em cena (portanto no quadro), reforça o papel do documentarista como *performer*, sendo, em alguns

casos, sua performance o elemento de maior interesse do filme. Além disso, sua presença em cena ressalta o aspecto de testemunha presente *in loco*, o que dá maior autoridade ao seu relato, aspecto muito explorado pelo telejornalismo. O entrevistador como *performer* atua como intermediário assumido entre tudo aquilo que registra, e relata, e o espectador, facilita a condução do assunto e a construção da estrutura discursiva que passa a ser sustentada por sua performance. Mesmo que se perceba certa dispersão no tratamento do assunto, ou dos assuntos, sua presença em cena serve bem para marcar uma unidade de ação (novamente o caso de Michael Moore é exemplar).

Quanto à escolha do local da entrevista, se estúdio ou locação, se ambientes internos ou externos, essa pode ser determinante no comportamento do entrevistado diante das câmeras. Em um estúdio, cercado de uma parafernália técnica que seja estranha ao entrevistado, o depoimento pode perder em espontaneidade, tornar-se mais frio e contido do que em um ambiente de convívio diário, a casa ou o local de trabalho do entrevistado, por exemplo. “Todos nós – entrevistadores inclusive – somos muito afetados pelo ambiente que nos envolve e tendemos a baixar (ou levantar) barreiras de acordo com a nossa percepção das circunstâncias”² diz Michael Rabiger. Por outro lado, a filmagem em estúdio facilita o trabalho de iluminação e captação de som, é, portanto, bem mais cômoda para a equipe técnica do filme. O estúdio cria um ambiente neutro que pode ser explorado pelo documentarista como forma de se igualar as condições de todos os entrevistados e dar um tratamento visual igualitário às entrevistas. Um exemplo de tal procedimento, na filmagem de entrevistas, encontramos na série *Futebol*, de João Moreira Salles e Arthur Fontes.

Além de poder influir no comportamento e andamento da entrevista, o local da entrevista pode ajudar na composição de um fundo (*background*) para essa entrevista. A escolha do fundo é determinada por fatores de luz, composição do quadro e também pela carga de informação visual sobre o entrevistado que aquilo que está em seu entorno, pode conter. Existem, é claro aquelas relações óbvias do entrevistado com o fundo que tanto o documentário como o telejornalismo

gostam de explorar e que podem muito bem ser subvertidas: o professor, ou o doutor, tendo ao fundo sua biblioteca, o ator de cinema tendo ao fundo os cartazes de seus filmes, o atleta tendo ao fundo sua estante de troféus, e assim por diante.

Eduardo Coutinho e a entrevista

O documentário de Eduardo Coutinho serve como bom exemplo para análise de procedimentos de filmagem para entrevista e da utilização de entrevistas como elemento central na construção do discurso. Desde *Santo forte* (1999), os filmes de Coutinho vêm primando por um estilo fortemente marcado pela economia de recursos técnicos e discursivos, focado exclusivamente na exploração da entrevista como o momento de encontro entre documentarista e o outro, que tanto pode ser um operário do grande ABC paulista, um morador de uma favela carioca, do sertão nordestino ou de um edifício de classe média baixa em Copacabana. Nos filmes de Coutinho a entrevista não está submetida à exposição e tratamento de determinado assunto, à confirmação, ou não, de uma hipótese já previamente levantada, mas possui um fim em si mesma. A entrevista não serve aos propósitos de uma ação dramática. A cada nova entrevista instala-se uma nova situação, novos personagens entram em cena para contar novas histórias. Em *Santo forte* e *Peões* algumas dessas histórias estão ligadas por um tema em comum (religião e as históricas greves do ABC, respectivamente), o que já não ocorre em *Edifício Master*. Por se tratar de conversas de cunho pessoal, na sua maioria histórias de vida, as entrevistas não precisam revelar verdades históricas. A preocupação de Coutinho é com a verdade que nasce durante a filmagem, de um personagem que se constrói diante dele. O momento da entrevista marca sempre um primeiro encontro entre Coutinho e seus interlocutores. Para esse primeiro encontro, Coutinho se nutre de informações sobre o entrevistado, colhidas no período da pesquisa, registrada em vídeo, do qual ele não

participa. Esse procedimento impede que o entrevistado se refira a algum assunto tratado anteriormente, o tal “como eu já te disse antes”. A filmagem da entrevista, desse primeiro encontro, é também um momento único, que não se repete seja quais forem os resultados obtidos, seja referente à performance dos entrevistados ou de aspectos técnicos do registro.

Os procedimentos adotados por Eduardo Coutinho para a filmagem e montagem de entrevistas subvertem, em alguns momentos, muitos dos conselhos que encontramos nos manuais de produção de documentários. Coutinho opta por valorizar a situação de filmagem da entrevista o que faz com que recuse o uso de qualquer imagem que sirva de *insert* para cobrir cortes descontínuos ou mesmo para ilustrar visualmente alguma referência que vem a ser citada na conversa. O papel da montagem na articulação do discurso é visivelmente minimizado. A utilização de *zoom* como recurso dramático é veementemente descartada. Os enquadramentos quase nunca passam de três posições: plano médio, primeiro plano e close. Raramente temos nos filmes de Coutinho a utilização de um plano mais aberto para filmar uma conversa situando o entrevistado no ambiente que o cerca. Os planos abertos ficam reservados às imagens intermediárias, imagens neutras utilizadas como planos de transição entre os depoimentos. Em função da não utilização de *inserts*, ou os chamados *cut-ins* ou *cutaways*, os cortes normalmente acarretam um efeito de descontinuidade entre um plano e outro, conhecido por *jump-cut*, que faz com que esses cortes sejam percebidos pelo espectador.

Em sendo a entrevista o elemento único do documentário, toda a composição visual fica submetida à situação de entrevista, às imagens obtidas por enquadramentos com câmera fixa (na maioria das tomadas). Os documentários de Eduardo Coutinho não primam por uma riqueza visual mas buscam explorar a riqueza da expressão verbal extraída das conversas entre o documentarista e seus interlocutores. Por uma exigência da forma de tratamento do espaço, que nos filmes de Coutinho respeitam uma unidade, um único espaço que concentra toda a movimentação da equipe e

dos personagens, os locais das entrevistas normalmente são ambientes de convívio diário dos personagens, suas residências e locais de trabalho. Essa concentração espacial é uma das constantes no método de planejamento que Coutinho denomina dispositivo. Em livro em que aborda o trabalho do documentarista, Consuelo Lins explica que o:

“Dispositivo é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. (...) Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: ‘Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário’.”³

A criação de um dispositivo não garante, antecipadamente, a concretização do filme. Muitas vezes as propostas são apoiadas em dispositivos frágeis o que gera momentos de insegurança no próprio documentarista. “Com efeito, todos os projetos de Coutinho apontam para a possibilidade incerta de um filme – o que contribuiu para as dificuldades, até Santo Forte, de conseguir financiamento para o que ele fazia. No entanto, é dessa falta de controle do cineasta diante de uma realidade, desse risco de o filme simplesmente não acontecer, que seu documentário tira força, graça e sua condição de invenção.”⁴ Defende Consuelo Lins.

De todos os seus documentários, *O fim e o princípio* (2005) é o projeto de maior risco. Seu dispositivo, anunciado no início do filme, lança mão de qualquer pesquisa prévia, de qualquer roteiro, para registrar o encontro de Coutinho, e de sua equipe de filmagem, com os moradores de um pequeno povoado do sertão da Paraíba. O interesse do dispositivo está na incerteza à cerca dos resultados a serem obtidos por um projeto feito quase sem nenhum planejamento prévio. De certo

existem apenas alguns critérios que determinaram a escolha da comunidade a ser registrada (como o de possuir acomodação adequada para a equipe de filmagem), o aparato cinematográfico à disposição do documentarista, a equipe de filmagem e os equipamentos, e toda uma experiência acumulada por anos de trabalho que Coutinho carrega consigo. Em *O fim e o princípio* Coutinho, de fato, parece disposto a testar seu método de trabalho, a levá-lo às últimas conseqüências. Sua curiosidade parece estar mais em saber como ele, documentarista, irá se comportar diante de uma situação inusitada que ele próprio colocou para si. Os encontros do filme acabam sendo pautados por Rosa, moradora do sítio de Araçás, que apresenta alguns de seus parentes à Coutinho, na maioria pessoas bastante idosas. Nessas visitas Coutinho descobre um assunto em comum, a velhice e a morte iminente, assunto que vai servir como um fio condutor para as conversas e relatos. Das pessoas apresentadas a Coutinho nasce o dispositivo do filme: só filmar gente idosa. *O fim e o princípio* esconde um planejamento mínimo que garante um interesse prévio para o filme. A escolha por um povoado esquecido no interior da Paraíba não é mero resultado do acaso. O local de filmagem garante antecipadamente a possibilidade do encontro entre culturas radicalmente diferentes, a do documentarista e sua equipe com a das pessoas do povoado. Coutinho não explora o choque entre essas culturas. Como é de sua prática, prefere abrir espaço para as histórias de vida do outro.

A aposta de Coutinho no documentário de entrevista considera o risco de que seus filmes sejam associados aos monótonos *talking heads*, documentários que se contentam em exibir cabeças falantes. Em artigo recente, Jean-Claude Bernardet investe justamente contra o que ele considera uma tendência no documentário brasileiro atual quase todo pautado por entrevistas. Diz Jean-Claude: “a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. – e a entrevista

virou cacete.”⁵ Jean-Claude comenta sobre uma das conseqüências de tal procedimento, a predominância do verbal em detrimento ao visual; “O documentarista só obtém informações cuja emissão sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis.” Diz Jean-Claude. “A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc.”⁶

Mesmo não sendo de todo original, o próprio Coutinho cita como influência o filme *Shoah* de Claude Lanzmann que trata do holocausto da segunda guerra mundial somente a partir de reconstituições verbais das testemunhas, a maneira radical com que Coutinho explora as conversas faz com que seu projeto não seja de fácil compreensão até mesmo entre seus interlocutores mais próximos, como relata Consuelo Lins: “Jordana (*Jordana Berg, montadora de Coutinho*) não foi a única a ter dificuldades com *Santo Forte*. Os amigos e cineastas Eduardo Escorel e Sérgio Goldenberg também faziam críticas. “A gente conversava o tempo todo e eu dizia: ‘Coutinho, isso é uma tortura, ninguém vai ver esse filme’”, lembra Escorel. O cerne das restrições se referia ao fato de que 90% do filme eram feitos de conversas.”⁷ Essa dificuldade de compreensão não impediu que filmes como *Santo forte* e *Edifício Master* obtivessem boa repercussão de crítica e público, disseminando seu estilo de filmagem entre jovens realizadores, como atesta o documentário *Morro da Conceição* (2005), de Cristiana Grumbach, uma das fiéis assistentes do documentarista carioca desde *Santo forte*.

Eventos encenados

Em um filme de ficção uma ação descrita no roteiro é decupada em uma seqüência de planos que, montados, darão completude ao que, na filmagem, foi uma sucessão descontínua de pequenas encenações feitas exclusivamente para a câmera. A necessidade de se decupar uma ação em

planos determina o modo de atuação dos atores que muitas vezes deixa de respeitar a continuidade do texto dramático. Trata-se de pequenas encenações constantemente interrompidas pelas exigências do trabalho da câmera. Uma ação, dessa forma, acaba se realizando integralmente, ou adquirindo sentido pleno, apenas dentro de uma sucessão de espaços cinematográficos e não dentro do espaço cenográfico que envolve o ator. A câmera exerce domínio do espaço cenográfico, ocupa a posição que melhor lhe convier buscando explorar uma variedade de espaços cinematográficos criados pelo enquadramento. A ação é atraída para dentro do espaço criado pelo enquadramento da câmera. O espaço do enquadramento da câmera exerce, na ação, uma força centrípeta.

No documentário, eventos encenados e decupados possibilitam ao diretor a utilização de um repertório expressivo, típico do filme de ficção, como a variação de planos que cria ritmo e dinâmica visual depois de montados. Essa encenação não precisa ser necessariamente dramática, como a de um filme de ficção, carregada por uma força expressiva do ator, pode se limitar a um gestual mínimo feito calculadamente para a câmera, ou a representação daquilo que seriam atividades cotidianas do personagem. Uma ação encenada para a câmera dificilmente consegue esconder o trabalho de preparação, roteirização e direção (e nem sempre vem a ser intenção do documentarista esconder essas etapas de construção).

Jean-Claude Bernardet comenta os procedimentos de filmagem de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) que denunciam um evento encenado:

“Há inclusive três planos que revelam um método de trabalho: numa das cenas filmadas na casa do operário ‘não-qualificado’, nós o vemos, num plano, dentro de sua casa, começar a vestir o paletó, pegar a gaiola de passarinho; no plano seguinte, ele sai de casa, pendura a gaiola do lado de fora; no terceiro, acaba de vestir o paletó. (...) Esse movimento do operário

poderia ter sido filmado de uma vez só desde que houvesse duas câmeras. Sabemos, pela precariedade da produção, que não era o caso. Mas o próprio filme nos informa que não havia duas câmeras. De fato, no primeiro plano, quando o operário interrompe o gesto de vestir o paletó para pegar a gaiola, a gola do paletó está levantada. No contraplano, suas mãos encontram-se ocupadas com a gaiola, e a gola do paletó está abaixada. No terceiro, a gola aparece novamente levantada, e ele a endireita. Essa falha de continuidade não deixa dúvida quanto ao fato de que a ação de transportar a gaiola foi realizada duas vezes (no mínimo) para que pudessem ser filmadas o plano e o contraplano. Caso não fosse evidente que a atuação do operário se desenvolve em função da filmagem, esses cortes nos revelam que ele atua como ator ao fazer gestos especificamente para a câmera.”⁸

Jean-Claude se refere a um procedimento típico em documentário, já comentado aqui, de se registrar um personagem realizando aquilo que seriam suas atividades diárias como forma de cobrir, com outras imagens, um depoimento e quebrar a monotonia do plano de entrevista. A crítica de Jean-Claude, no entanto, ressalta as intervenções do discurso do documentarista e as contradições que essa intervenção levanta no centro de uma argumentação (do documentário) baseada em dados pretensamente objetivos. Em *Viramundo*, o evento é encenado de maneira natural e é apresentado como um recorte real da vida do personagem.

Um outro exemplo de ação encenada especialmente para a filmagem encontramos em *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Marco da produção documentária brasileira é um exemplo de documentário totalmente roteirizado na etapa de pré-produção. Vladimir Carvalho, co-autor do roteiro, relata esse processo de trabalho:

“O que é um roteiro de cinema?”, começamos a pensar. O texto da reportagem já era uma estrutura para apresentar esta comunidade que se deslocava semanalmente para escoar a produção. (...) “Como fazer o roteiro?” (...) Então alguém mais informado (...) descobriu que existia um livro do Leon Kulechov (e isso foi fundamental para a gente) que se chamava *Tratado geral de realização cinematográfica*; lá tinha instruções, era um livro exaustivo, um manual maravilhoso e atualíssimo. (...) A gente começou a copiar aqueles conceitos e fizemos o primeiro roteiro. *Aruanda* tinha o que os russos chamariam de “roteiro de ferro”, uma agulha que cai no chão está contemplada naquelas colunas... A gente falava: “Vamos trabalhar hoje no livro caixa” porque tinham aquelas colunas: número do plano, ação do plano, enquadramento... e era um documentário! Mas como já conhecíamos o ambiente, a gente trabalhou muito; “Bom, agora ele sai da casa para apanhar lenha, para acender o fogo...”, enfim, aqueles movimentos todos do trabalho.”⁹

O documentário é dividido em duas partes. A primeira parte reconstitui a longa viagem de Zé Bento e sua família, fugindo da escravidão, no século dezenove, em busca da terra ideal na Serra do Talhado, Paraíba. A segunda registra a situação dos herdeiros de Zé Bento à época da realização do filme. O recurso da encenação é mais perceptível, e mais bem elaborado, na primeira parte onde temos uma seqüência de planos encadeados dentro de uma lógica da narrativa, com clara ligação temporal entre eles. A própria voz *over* que narra a peregrinação de Zé Bento já seria suficiente para evidenciar que o que vemos são eventos encenados para a câmera em função de uma montagem posterior. Na segunda parte, a encenação é menos marcada, os atores do filme executam, sempre para a câmera, atividades artesanais que garantem a sobrevivência do povoado. A voz *over* dá lugar a uma trilha musical que acompanha as imagens. O que nos interessa analisar é uma seqüência curta, da primeira parte, composta de seis planos, tipicamente resultado de uma calculada

elaboração de roteiro que comanda tanto a atuação dos atores como o trabalho de câmera conforme veremos pela descrição que segue:

1. Plano Geral Sertão Nordestino: Família de Zé Bento (Zé Bento, a mulher, uma filha e um filho pequeno) reunida, entre arbustos secos, para recolher gravetos. No início do plano, um pequeno espaço deixado à direita do quadro quebra com a centralidade da composição. O menino, que está à esquerda do quadro, se levanta e segue em direção à direita do quadro ocupando esse espaço que antes estava vazio. A câmera acompanha o menino com uma *pan* da esquerda para a direita. O menino inicia subida na árvore.

TRILHA MUSICAL: "Oh mana deixa eu ir"

2. Plano Médio (contra-plongée): O menino, no canto esquerdo do quadro, em cima da árvore olhando para baixo.

3. Primeiro Plano (contra-plongée): Menino, na árvore, olhando para baixo.

4. Plano Geral: Zé Bento e sua família (menos o menino) caminham, da direita para a esquerda do quadro, deixando o local.

5. Plano Médio (contra-plongée): Menino em cima da árvore olhando para baixo.

árvore brinca com alguns gravetos olhando para a direita do quadro. Menino se vira, olha para a esquerda.

6. Plano Geral (como em 4): Zé Bento e sua família caminham, da direita para a esquerda do quadro, deixando o local. Tendo saltado da árvore, o menino, vindo de cima para baixo, entra em quadro e segue correndo em direção a sua família, da direita para a esquerda do quadro. Câmera faz uma leve *pan*, da direita para a esquerda, acompanhando a movimentação do menino.

Todos os planos da seqüência são feitos com a câmera no tripé. Com exceção das duas panorâmicas horizontais, plano 1 e plano 6, os planos são fixos. As tomadas com câmera fixa reforçam o rigor gráfico da composição dos planos. Além disso, a câmera fixa no tripé estabelece um espaço calculado para a movimentação dos atores, fazendo com que toda essa movimentação ocorra em função do posicionamento da câmera. É a câmera que comanda a atuação dos atores e não os atores que comandam a movimentação da câmera. O corte entre os planos 2 e 3 possui função dramática, ressalta a expressão do menino. O olhar do menino, no final do plano 5, para a esquerda do quadro estabelece ligação imediata com o plano anterior, em que víamos a família caminhando também em direção à esquerda do quadro, intuímos que o menino viu que sua família estava deixando o local, intuição que é confirmada no plano seguinte em que vemos o menino pulando da árvore e correndo para junto de sua família.

A câmera fixa exige ao menos dois momentos de filmagem para cobrir duas ações simultâneas, a da família que recolhe gravetos e parte e a do menino que sobe na árvore e desce

assim que percebe que sua família parte. A única maneira de se registrar essas duas ações simultâneas, considerando que foi utilizada apenas uma câmera para a filmagem e que essa câmera estava em um tripé, era recorrendo à um evento encenado, feito e refeito exclusivamente para o filme. Mesmo que não fossemos informados de antemão pela voz *over*, que narra um evento ocorrido no século dezenove, a maneira como são filmados e montados os planos de filmagem já seria suficiente para evidenciar o recurso da encenação. Os cortes entre os planos 4, 5 e 6 trazem a marca de um roteiro, um “roteiro de ferro”, como se referiu Vladimir Carvalho, a seqüência não é composta por um encadeamento de planos aleatórios, e nem é fruto de uma escolha feita apenas na fase de montagem.

Eventos encenados e decupagem da cena

A decupagem técnica de um roteiro, feita pelo diretor, se inicia pela análise de cada uma das cenas desse roteiro. Nessa análise, o diretor faz um levantamento daquilo que vem a ser mais importante na cena, o que ela informa?. Baseado nessa análise, o diretor decide qual será a melhor maneira de mostrar a cena cinematograficamente, de transpor para a tela aquilo que é essencial da cena. Essa transposição, da cena para o filme, é feita pela escolha dos planos de filmagem. Os planos de filmagem operam recortes do espaço cenográfico em que os atores atuam, recortes esses que são determinados pelos limites do enquadramento da câmera. Esses recortes menores criam uma diversidade de pontos de vista da cena. A câmera, e por conseqüência o espectador, passa a ocupar locais privilegiados, nada do que for substancial na cena escapa do olhar da câmera. A ação passa a ser acompanhada através da alteração entre esses vários pontos de vista, cada um deles correspondendo a uma posição de câmera diferente, que se sucedem simultaneamente.

Em razão dessa manipulação de pontos de vista, que adquire sua completude na montagem, a presença da câmera, e do operador de câmera, é minimizada. Esse aspecto é ainda mais sentido no caso do trabalho com planos fixos, com a câmera presa a um tripé. A decupagem técnica da cena em planos menores coloca o espectador em um espaço ideal, e hipotético, situado dentro da cena, ao mesmo tempo em que tende a apagar a presença da câmera e daquele que opera a câmera. A multiplicidade de pontos de vista, captando a cena de maneira contínua e integral, através de cortes e mudanças de planos, só é possível em função da montagem. A decupagem técnica da cena, a escolha dos planos de filmagem, posicionamento da câmera e trabalho de câmera, é sempre uma determinação do diretor, determinação seguida pelo operador de câmera que muitas vezes é também o diretor de fotografia do filme.

Em Arraial do Cabo, documentário de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, temos um exemplo de decupagem de cena em que o espaço cenográfico é recortado e recriado pelo espaço cinematográfico conforme vemos pela transcrição a seguir:

1. INT. CASA PESCADOR – DIA

1. 1. Plano Detalhe. Bule de café com a tampa aberta. Uma mão entra em quadro pela esquerda da tela, fecha a tampa e retira o bule de quadro saindo pela esquerda da tela.

1. 2. Plano Detalhe. Caneca de café sobre uma mesa. O bule aparece em quadro entrando pela direita da tela. Café que está no bule é servido na caneca.

1. 3. Primeiro Plano (leve contra-plongée). Velho Pescador bebe o café da caneca. Seu olhar se direciona para a direita da tela.

1. 4. Plano Geral. Porta de entrada da casa. De dentro se avista o ambiente externo. Pescador passa pelo quadro, caminhando da esquerda para a direita, saindo da casa. Vinda logo atrás do pescador, uma mulher carregando uma criança no colo. Mulher pára próxima à porta e vê pescador partir.

Trata-se de uma cena interna, a casa do pescador, decupada em quatro planos. A seqüência de planos decupa a ação do pescador de se servir e beber o café da manhã antes de sair para o trabalho. A ação realizada pelo pescador é feita para atender às exigências do espaço recortado pela câmera, o espaço cinematográfico; a ação não se completa no espaço cenográfico da casa. Caso a câmera captasse a ação em um único plano aberto, existiria equivalência no que tange a realização da ação, que ocorreria simultaneamente tanto no espaço cenográfico como no espaço cinematográfico. No caso escolhido, a ação é feita para o filme, os gestos feitos pelo ator só ganham sentido pleno após a montagem dos planos. No ambiente cenográfico, sua ação não se completa. A apresentação do pescador, que é quem executa a ação, só ocorre no terceiro plano. Essa escolha de decupagem da cena feita pelos diretores do filme, Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, trás a marca, já na abertura do filme, de uma preocupação com a montagem que o filme expressa em todo o seu decorrer.

Pelo fato de poderem ser totalmente roteirizados na pré-produção, o que sempre é uma garantia maior de controle de gastos, a utilização de eventos encenados é bastante comum em documentários institucionais. No documentário contemporâneo de caráter mais autoral, eventos encenados vêm a ser uma das marcas de estilo do documentário reflexivo, já comentado aqui em capítulo anterior. Em alguns casos, essa recorrência à encenação busca explorar efeitos estéticos possibilitados pelo trabalho de atuação, câmera e iluminação, o que exacerba o artificialismo da encenação.

Eventos autônomos – filmar sem roteiro

No documentário, o registro de uma ação autônoma não segue as mesmas convenções estabelecidas para o filme de ficção. Na ficção uma ação se submete às exigências do trabalho de câmera que tem o controle total do espaço cenográfico. A ação tende a se realizar mais no espaço cinematográfico que no espaço cenográfico. Aquilo que na ficção é cenário, passa a ser, no documentário, um espaço real, um espaço do mundo diante do qual a câmera não exerce total domínio. A ação tende a escapar dos limites do enquadramento da câmera, a correr por fora, fazendo com que o registro da câmera se torne muitas vezes incompleto, fragmentado. O enquadramento da câmera é dominado por uma força centrífuga que obriga o operador uma correção de quadro constante. A relação entre a ação e as conformidades do quadro são mais conflituosas. O espaço do mundo é soberano e a câmera, muitas vezes, apenas reage às manifestações que dele provém. Essa relação de submissão entre a câmera e o espaço de mundo influencia também o repertório expressivo de filmagem. A primeira consequência dessa situação de filmagem é valorização do plano-seqüência como principal recurso da tomada. Em uma tomada longa, feita em plano-seqüência e em situação de mundo, as exigências da técnica de filmagem, como correção do foco, composição do quadro e iluminação, ficam submetidas às necessidades do registro, como atesta os depoimentos dos diretores de fotografia que transcrevemos a seguir.

De Adrian Cooper:

“A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra as sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo

concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme.”¹⁰

De Aloysio Raulino:

“Pelo menos em princípio a ficção tem uma imagem mais controlada, mais planejada previamente, inclusive. Você pode planejar previamente um documentário, evidentemente, mas nem sempre isso é possível. Quer dizer, não devemos ficar perseguindo os mesmos acontecimentos e as variáveis são muito maiores, pois há variações de situações e de locais onde elas acontecem. (...) Mas de qualquer maneira, tirar partido dessa situação significa (...) você estar muito atento a essas possibilidades, você ter uma elasticidade bastante grande com relação aos acontecimentos que você está ali filmando, e você ter um conhecimento o mais aprofundado possível das possibilidades técnicas de captação da imagem.”¹¹

De Edgar Moura:

“Num documentário, só olhe as pessoas. Esqueça o quadro, a composição e a arte. Concentre-se nas pessoas e preste toda a atenção do mundo ao que elas estão dizendo; você está lá para isso: ver, ouvir e reagir ao que estiver acontecendo de verdade.”¹²

No momento da filmagem de eventos autônomos, feita sem nenhum roteiro, o diretor de um documentário, e seu operador de câmera, freqüentemente é obrigado a enfrentar situações que os diretores de filmes de ficção se esforçam para evitar: as situações nascidas do acaso. Essas

situações, invariavelmente, obrigam ao cinegrafista improvisar seu trabalho de câmera confiando apenas na sua sensibilidade em lidar com um problema que lhe é imposto por circunstâncias que fogem do controle da equipe de realização. A experiência de se enfrentar situações nascidas do acaso e a possibilidade de se filmar em aberto, sem um roteiro técnico previamente definido, atrai boa parte dos documentaristas. Adrian Cooper, diretor de fotografia de *ABC da greve*, comenta sobre um momento específico da filmagem do documentário de Leon Hirzman:

“O acaso era nosso guia. Em um dos momentos mais reveladores do filme, tínhamos acabado de filmar clandestinamente dentro de uma fábrica, falando com os operários sobre a greve, e saímos para a calçada. Nesse momento chegava um jovem executivo, muito agressivo, exigindo explicações da equipe e querendo nos mandar embora dali. Aproveitando a deixa, Leon imediatamente convidou-o a fazer uma declaração sobre a greve. Foi incrível, porque de repente toda aquela arrogância do empresário – que na verdade era também um coitado, um empregado que estava do lado dos patrões – toda arrogância dele caiu por terra, e ele percebeu que tinha que responder por suas atitudes e palavras. E ele então se cala, não sabe mais o que dizer. Essa capacidade de aproveitar o momento, de saber lidar com o acaso, deu ao filme momentos muito fortes, resgatados da realidade pela sensibilidade de Leon. (...) O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso. Na verdade, só o acaso é importante, o acaso é o que você filma.”¹³

Cooper faz de sua experiência de filmagem em *ABC da greve* uma experiência paradigmática: “O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso.” Em seu relato, Cooper destaca dois aspectos que estão presentes no processo de filmagem de um evento autônomo: o risco do real, aqui representado pela intervenção do empresário, pondo em risco o

material obtido no interior da fábrica; e a necessária sensibilidade do cineasta em saber incorporar, dentro do conjunto de exigências do filme, situações que batem de frente com o quadro de expectativas deste cineasta para com o universo filmado: aquilo que a princípio representava risco para o filme, acaba sendo incorporado pelo filme.

O diretor de fotografia Walter Carvalho faz afirmação semelhante baseada em sua vasta experiência com documentário:

“A realidade é sempre maior do que você. Se você acha que ela se esgotou, ela dá uma reviravolta e te surpreende. Ela, a realidade, por mais que você se prepare de todas as formas, através do conhecimento do que você vai filmar, através dos equipamentos que você vai utilizar, é sempre surpreendente; e quando você chega para captar [a realidade], ela dá a volta por cima, é maior do que você imaginava, e você não tinha previsto aquilo. O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer.”¹⁴

O risco do real, daquilo que é maior que o filme, que nem sempre se conforma com as necessidades do filme, seguindo as palavras de Walter Carvalho, está intimamente associado ao risco da inviabilidade financeira do filme. Toda filmagem implica em gastos de produção: câmera, filme, equipe, etc. Limitações orçamentárias refletem em limitações de suporte de registro, filme virgem ou fitas de vídeo. As limitações de suporte de registro, obriga ao cinegrafista e ao diretor fazer escolhas de filmagem: o que filmar? A experiência de Patricio Guzmán nas filmagens de *A batalha do Chile* é reveladora:

“Percebi que precisava ter um plano dramático prévio, inventar um dispositivo narrativo, ou vários, e não sair para filmar imediatamente. Não tanto por razões de qualidade e sim por razões práticas. Saindo para filmar espontaneamente, em uma semana, duas, no máximo um mês, teríamos esgotado toda a película virgem, porque você quer filmar tudo. Fizemos um plano com o que era importante, secundário, anedótico, substantivo. Esse roteiro-esquema salvou nossa vida. (...) Tínhamos uma média de uma bobina por dia. O que não é nada, são dez minutos (de filme). Assim, íamos aos lugares, ficávamos três dias sem filmar e depois tínhamos cinco (bobinas) para algo bom.”¹⁵

O roteiro elaborado por Guzmán não era exatamente um roteiro técnico de filmagem mas um cronograma dos acontecimentos mais importantes que giravam em torno da situação política do Chile à época do governo de Salvador Allende. Ao fazer o levantamento desses acontecimentos, Guzmán selecionava aquilo que era mais importante filmar de acordo com o material que vinha sendo obtido, tentando cobrir um universo representativo de todos os setores da sociedade, das instituições e principais personagens envolvidos no processo político que culminou com o golpe militar de 1973. Essa seleção, que incluía visitas a fábricas, universidades, parlamento, palácio do governo, jornais e rádios, indústrias, comícios e manifestações populares, sindicatos, e outros tantos locais, garantia uma certeza maior quanto a variedade de material que estaria disponível ao diretor na mesa de montagem. O importante para Guzmán era cobrir fatos representativos relacionados à efervescência política do período. A maneira com que esses eventos eram cobertos era precária. A escassez de negativo virgem limitava as opções de tomadas valorizando sobremaneira o tempo de cada tomada e as escolhas quanto a que filmar.

A elaboração de esquemas mínimos para o planejamento de filmagem depende, é claro, de um conhecimento prévio daquilo que está por vir. Esse conhecimento, resultado de pesquisa, orienta

o diretor quanto ao que de fato é mais importante a ser filmado dentro de uma concepção pré-estabelecida para o filme, sua hipótese de trabalho. Esquemas mínimos não garantem controle total, ou parcial, da produção do filme, estabelece apenas algumas prerrogativas básicas como mapas que orientam um caminho. Situações imprevistas, obstáculos à filmagem, mudanças abruptas de rumo podem ocorrer e nenhum esquema é capaz de prever tais incidentes com segurança absoluta.

Situações imprevistas nem sempre representam riscos ao filme. Em alguns casos essas surpresas acabam dando corpo e consistência nova ao filme. A experiência relatada por João Moreira Salles sobre a produção de *Nelson Freire* é um bom exemplo desse tipo de processo:

“Como a maioria dos meus documentários, ele é um documentário que, se tudo correr bem, você volta para casa com um filme que você não supôs que pudesse fazer. Não porque ele é melhor ou pior, mas porque você não podia imaginá-lo de antemão. Você não sai com o roteiro, você não tenta adestrar o mundo. O mundo ocorre e você o aceita do jeito que ele acontece. O que é uma maneira de você trabalhar. Existem outras.”¹⁶

Vale ressaltar que documentaristas experientes possuem métodos próprios de trabalho que faz com que, ao se defrontarem com uma realidade que é maior do que eles, não fiquem absolutamente paralisados, incapazes de lidar com a massa de informação visual e sonora que está defrente deles. Esses métodos de trabalho podem variar de acordo com a situação de filmagem, o assunto ou os personagens envolvidos. Saber lidar com situações imprevistas e ter coragem de enfrentá-las é condição obrigatória para qualquer um que queira se dedicar a direção de filmes documentários. O desafio do documentarista é o de saber fazer uso dessas situações sem que isso inviabilize seu projeto, especialmente no caso de projetos de cunho mais autoral, feitos com fontes de financiamento independentes cujos percalços de produção podem ser infinitamente maiores, com

duração bem mais demorada, que de um filme de ficção. Persistência talvez seja a palavra chave no trabalho do documentário.

Escrever com a câmera

O fato de serem obrigados a reagir a uma situação não planejada, que ocorre no aqui-agora da filmagem, faz com que a experiência de filmagem se transforme em um processo de criação instantânea, de construção de um repertório de imagens marcada por uma interpretação de mundo feita pelo cinegrafista. Essa interpretação de mundo é guiada pelas escolhas do olhar do cinegrafista, pelos movimentos de câmera, pelos ajustes da lente (*zoom in* e *zoom out*, foco), pela gestualidade do corpo que incorpora a câmera e interage com aqueles que habitam o espaço de mundo ao seu redor. Trata-se de uma escrita automática em que o instrumento câmera passa a ocupar o lugar de um editor de texto. Intenções da cena, que em um roteiro são sempre expressas pela escrita, podem ser construídas no momento da filmagem não só pela participação dos atores diante da câmera mas também pelo próprio trabalho de filmagem, na relação entre câmera e personagem.

Em *Entreatos*, de João Moreira Salles, o plano-sequência final foi todo construído no momento da filmagem por iniciativa do fotógrafo Walter Carvalho, conforme é relatado pelo próprio:

“Eu vou dar um exemplo porque ocorreu comigo, porque é uma intervenção minha no momento da filmagem e que passou a ter um valor, pelo menos para mim, enquanto narrativa. Não pela imagem, mas pela atitude, que é o seguinte: o plano final do filme é um plano em que eu saio com a câmera pelo corredor, acompanhando o Lula, que naquele momento sai da suíte do hotel, com todo o seu *staff*, com todos os seus correligionários e

familiares. Ele sai da suíte e vai até o elevador. Eu vou com ele, paro na frente do elevador, e ele entra no elevador com Dona Marisa, e vão entrando os políticos, os correligionários, e eu fico parado na porta. A intenção era chegar embaixo com ele, com o Lula, porque lá embaixo havia 200 mil fotógrafos de imprensa, de televisão etc. recebendo o Lula que ia ser visto pela imprensa pela primeira vez como presidente. (...) Aquela imagem dele ia aparecer para a imprensa pela primeira vez. Ia acontecer naquele momento. E eu, meu coração disparado, porque eu queria registrar isso, e quando a porta se abriu, que foi entrando gente no elevador, o elevador ficou entupido, não cabia mais ninguém, o último a entrar foi o segurança, um cara que dá dois de mim. (...) Enquanto isso, a menina da produção do meu lado, no elevador do lado, fala para mim... isso tá no filme, você escuta ela falar: "Waltinho... o outro elevador tá aqui". Que era para eu descer pelo outro elevador, juntos, e me encontrar com ele lá em baixo, e ver esse encontro dele com a imprensa. O que eu fiz? Uma intuição, um ímpeto, na hora, me fez colocar o pé, estirei o pé na hora que a porta foi fechar. Eu estirei o pé, a porta bateu no meu pé e voltou a abrir. Quando ela abriu, eu entrei dentro do elevador. Eu fui com o plano enquadrando o Lula até embaixo, no elevador, onde, me lembro bem, ele aconselha o Suplicy a não ir pra onde ele estava indo, que era lá na Avenida Paulista, encarar a multidão, porque o Suplicy tinha feito uma cirurgia, então precisava ir pra casa descansar. (...) Então, nessa parte não tem corte, e ele (o plano) vai direto até o Lula chegar, encontrar a imprensa e todo o hall do hotel ficar desocupado, livre... Esse é o exemplo de uma imagem captada ao sabor do acaso, ao sabor do ímpeto e da atitude que o fotógrafo tem que tomar para retratar uma determinada realidade."¹⁷

A cena no interior do elevador poderia muito bem ter sido prevista por um roteiro já que possui um interesse especial: é o único momento do filme em que Lula conversa com o senador

Eduardo Suplicy, que, meses antes, havia sido seu adversário político na convenção do partido que elegeu o candidato à presidência da república. O contraste entre a apatia de Suplicy e a alegria de Lula é marcante. A apatia e um certo distanciamento de Suplicy em relação a Lula é certamente consequência do estado de saúde em que o senador se encontrava à época mas não deixa de antecipar a postura crítica deste em relação às decisões do governo durante todo o primeiro mandato de Lula. Essa é uma das razões que fazem da cena do elevador uma cena essencial, introduzida no filme por uma decisão de filmagem.

O plano-sequência se encerra com um recuo da câmera de Walter Carvalho, que se inicia assim que Lula bate de frente com o batalhão de fotógrafos, cinegrafistas e repórteres, no saguão do hotel. Em um gesto de desprendimento, o cinegrafista abandona seu personagem, junto ao qual procurou se manter colado a maior parte do tempo tendo que, para isso, enfrentar situações de desconforto como a do interior do elevador abarrotado de gente. O momento em que o personagem Lula encontra a imprensa, já falando como novo presidente eleito, marca o fim da etapa de campanha, etapa que interessava ao filme. Não interessa ao filme a nova etapa do Lula presidente. Fruto de uma decisão ocorrida no aqui-agora da filmagem, a imagem obtida pelo recuo da câmera carrega uma intenção explícita, a de pontuar, na imagem, o fim do filme. Além disso, a imagem possui alto valor simbólico, Lula engolido por uma centena de profissionais da imprensa que lhe serve como obstáculo ao seu caminho, e preconiza as relações turbulentas, do presidente com a imprensa, que marcaram todo o seu primeiro mandato.

O plano e a tomada

De início é necessário deixar claro a diferença entre plano e tomada em circunstâncias de filmagem, e plano em circunstâncias de montagem. A rigor o plano corresponde ao pedaço de filme entre dois

cortes, essa é a definição que encontramos nos livros teóricos e de orientação prática do cinema. “Plano é a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez. Usado pelo diretor para descrever como o filme será dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico.”¹⁸ Diz Chris Rodrigues. “O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem.”¹⁹ Diz Ismail Xavier.

Menos precisa, embora correta, vem a ser a definição que encontramos para tomada: “Tomada: cada uma das filmagens de um plano.”²⁰ Diz o glossário de termos técnicos de Karel Reisz. Do glossário de *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, de Ken Dancyger: “Tomada: uma única gravação do plano.”²¹ Para Chris Rodrigues, a tomada vem a ser “o número de vezes que o plano será repetido. Um plano poderá ter uma ou quantas tomadas o diretor achar necessário até estar satisfeito.”²² Para o que nos interessa, no entanto, convém adotar uma definição mais simples, e mais rigorosa, de tomada que encontramos, por exemplo, em Doc Comparato: “Tomada: Inicia-se quando se liga a câmera e dura até que se desliga.”²³ Assim sendo, a tomada corresponde ao momento de operação da câmera, o momento de filmagem. O plano, pedaço de filme entre dois cortes, vem a ser resultado da tomada, do tempo de operação da câmera.

Essa relação que vemos entre plano e tomada, em que a tomada está submetida ao plano, ou seja, repete-se a tomada mas não repete-se o plano, está intimamente ligada aos procedimentos de uma filmagem feita com roteiro técnico, em que todas as tomadas de câmera estão submetidas às exigências de composição do plano, um pedaço de filme cujas imagens são pensadas em função de uma concepção narrativa operada pela montagem. O plano será resultado de uma, entre várias tomadas, aquela que melhor satisfizer a concepção que o diretor tem em mente. A cada nova tomada repete-se a encenação dos atores e o trabalho da equipe técnica.

Em *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, temos um exemplo desse procedimento de filmagem, típico de eventos encenados, mantido pela montagem final do filme com o intuito de se apresentar alguns poucos trechos de filme que foram salvos do projeto inicial de *Cabra* abortado pelo golpe militar de 1964. Trata-se de três tomadas feitas com câmera fixa no tripé. A cena é externa e nela vemos, em plano geral, a porta de entrada de uma casa de pau-a-pique. De dentro da casa sai, montado a cavalo, o personagem principal, João Pedro Teixeira, carregando uma moringa de barro. Acompanhando João Pedro, também vinda de dentro da casa, aparece uma mulher carregando uma criança no colo. Tão logo João Pedro sai da casa, dois personagens entram em quadro pelo lado esquerdo da tela. Um camponês com uma enxada e, ao que parece ser, um jagunço armado que vem montado em um cavalo. Desafiando o jagunço, João Pedro joga a moringa de barro no chão. A moringa se despedaça, João Pedro sai pelo lado direito da tela. O jagunço segue João Pedro com seu cavalo. A justificativa para a repetição do plano em três tomadas de câmera encontramos dentro das próprias tomadas: nas duas primeiras tomadas, nota-se que o ator que interpreta João Pedro não consegue manter o cavalo dentro do espaço estabelecido pelo rígido enquadramento determinado pela câmera fixa. É somente na terceira tomada que o ator, com um visível esforço, consegue segurar o cavalo para que então possa realizar sua ação (a de quebrar a moringa de barro) mantendo-se dentro dos limites do enquadramento.

Todas as tomadas foram feitas na tentativa de se obter um registro filmográfico da cena que melhor satisfizesse uma concepção de imagem para o filme pensada pelo diretor. São registros de um evento encenado e que, portanto, podem ser repetidos quantas vezes o diretor achar necessário. Entre uma tomada e outra existem diferenças mínimas sendo que a mais grave delas vem a ser justamente a posição do cavalo de João Pedro no espaço de atuação determinado pelo enquadramento da câmera. As três tomadas são resultados de uma operação de filmagem. Caso o projeto original de *Cabra marcado para morrer* fosse concluído, o plano do filme referente ao trecho

citado seria composto pelo pedaço de filme obtido na terceira tomada sendo que as outras duas seriam descartadas.

Mesmo no caso do filme de ficção, em que todos os eventos são encenados para a câmera, o plano final que vemos no filme não corresponde integralmente à tomada de filmagem que deu origem a ele. O trabalho de montagem consiste justamente em eliminar as “gorduras” da tomada, seus instantes iniciais, do bater da claquete, aos instantes finais, do comando do diretor interrompendo a filmagem. Uma mesma tomada feita em uma filmagem pode também ser decomposta em vários planos na montagem, o que normalmente ocorre na montagem de cenas de conversa que emprega a sistemática do campo x contra-campo. Dessa diferença nasce uma distinção mais precisa entre plano obtido em circunstâncias de filmagem e o plano obtido pela montagem. Eduardo Leone faz distinção entre aquilo que, para ele, seria *plano autônomo* e aquilo que seria *plano fílmico*. Diz ele: “A distinção entre plano autônomo e plano fílmico é básica. O primeiro é resultado da realização, da filmagem, enquanto que o segundo só existe após o corte e sua conseqüente união com outro plano fílmico numa relação artística.”²⁴ Essa distinção vem a ser mais significativa no processo de realização do filme documentário principalmente no que concerne as filmagens de eventos autônomos.

Na filmagem de eventos autônomos, feita sem roteiro técnico, a tomada de câmera, o momento em que a câmera é disparada e se começa a filmar, passa a ter autonomia plena, não está submetida às exigências de composição de um plano pré-determinado, mas existe por si só, é única. A cada nova tomada, capta-se um evento único, que não se repete. No processo de montagem do filme, uma mesma tomada pode equivaler a um plano ou ser decupada em vários planos, que é o que geralmente ocorre com tomadas longas, feitas em plano-sequência. A decupagem serve para eliminar aquilo que, para o diretor do filme, seriam as “gorduras” da tomada, seus momentos menos representativos. A rigor inverte-se a relação entre plano e tomada que vemos no processo de

criação do filme de ficção: o plano, no registro de eventos autônomos de um documentário, será sempre, e tão somente, uma determinação da tomada e não a tomada a determinação da composição de um plano já pré-estabelecido.

Como conseqüência dessa autonomia da tomada, dá-se um aumento significativo da quantidade e diversidade de imagens disponíveis para a montagem. Não se trata mais de escolher a melhor, dentre várias tomadas de um mesmo plano, mas entre várias tomadas que resultarão em vários planos. Também a montagem passa a ter maior autonomia já que não está submetida a um roteiro prévio. O roteiro da montagem passa a ser o roteiro final do filme. A etapa de montagem passa a ser a etapa de criação do filme.

Circunstância da tomada

A circunstância da tomada de eventos autônomos no documentário difere radicalmente da tomada de filmes de ficção. Para o cinegrafista, não existe mais a necessidade de defender um cenário, através do controle do enquadramento, de invasões externas de pessoas e objetos que são estranhos ao universo de ficção que ele abarca, ou seja, equipe e parafernália técnica. Para Fernão Ramos, “Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. Na imagem ficcional dominante há uma radical heterogeneidade entre o espaço dentro e fora de campo, o que pode ser exemplificado, entre outros elementos, pelo que chamamos de “cenário”. Estilos diversos tornam essa distinção relativa, embora não diminuam sua operacionalidade.”²⁵

O diretor de fotografia Edgar Moura faz distinção semelhante:

“Considero que o quadro faz parte de um certo número de instrumentos que nos dão a possibilidade de realizar filmes de ficção, e, quando falo aqui de filmes de ficção, me refiro aos filmes realizados a partir de um roteiro e sobretudo com iluminação, cenários, figurinos, maquiagem, maquiador, técnico de som, maquinistas e todo um sistema que cria em torno do quadro uma outra realidade. Na prática, para um operador que trabalha com filme de ficção, a visão a olho nu e a visão do quadro são totalmente diferentes. Esta última se limita a comandar os movimentos de câmera, assegurando que a outra realidade – a dos projetores, *booms*, sombras – fique fora do quadro. Na realidade, o quadro é uma máscara com a qual o operador mascara a realidade. (...)

Assim, sua escolha no enquadramento de uma imagem é comandada por seus sentidos e não pela necessidade de esconder a realidade fora do quadro.”²⁶

Essa homogeneidade entre o universo contido no enquadramento e aquilo que está fora do quadro dá maior liberdade ao cinegrafista no trabalho com a câmera. Tudo o que está ao redor do cinegrafista pode vir a atrair seu interesse. O olhar da câmera interage com o universo ao seu redor. “Se compararmos o trabalho de um *cameraman*, filmando para um diretor, com o de um diretor-*cameraman*, compreendemos melhor em que consiste o trabalho de câmera num documentário: a escolha das imagens é determinada pela realidade.”²⁷ diz Edgar Moura.

A maior mobilidade da câmera faz com que a presença da câmera e daquele que a opera seja bem mais perceptível para o espectador. Não se trata mais de um olhar múltiplo e impessoal que ocupa um espaço ideal e hipotético da cena, como em um filme de ficção, mas um olhar que trás uma marca pessoal de quem sustenta a câmera e atua em uma circunstância de mundo. Essa percepção da presença do cinegrafista interagindo nesse espaço do mundo é bem mais sentida em tomadas feitas em plano-sequência com a câmera em movimento. O movimento da câmera,

mudanças bruscas no enquadramento, e as correções da imagem (foco e luz) advindas do modo de operar a câmera são marcas de escolhas instantâneas nascidas no momento de filmagem que resultam de reações ao universo em redor do cinegrafista.

As situações de filmagem de eventos autônomos minimizam o trabalho de uma direção prévia ao mesmo tempo em que valorizam a função do cinegrafista na criação do filme a ponto de estabelecer uma relação de co-autoria entre este e o diretor do documentário.

De Adrian Cooper:

“O fotógrafo quase sempre é o principal responsável pelas imagens que compõem um documentário, podendo ser considerado, nesse caso, praticamente o co-autor do filme. Frequentemente o diretor assume a função de “coordenador” ou “produtor” (na televisão inglesa, o diretor é, de fato, intitulado produtor). As imagens que o fotógrafo produz, com sua própria “visão” (tempo, duração, ângulo, aproximação ou distância, movimento e, sobretudo, seleção do que é importante), são, essencialmente, o conteúdo do filme.”²⁸

De Louis Malle:

“Não há mais, nesse tipo de cinema, um diretor: são filmes de *cameraman* e engenheiro de som.”²⁹

De Pierre Lhomme, sobre as filmagens de *Joli mai*, de Chris Marker:

“A gente se metia freqüentemente em situações de improvisação total. No caminho, indo encontrar alguém, aproveitava para discutir com Chris Marker; ele me dizia as razões pelas

quais queria encontrar tal pessoa ou ir a tal lugar, o que é que esperava daquilo, sabendo muito bem que talvez a gente encontrasse uma coisa que não tinha nada a ver com o esperado, uma outra coisa completamente diferente. E quando a gente começava a trabalhar naquele ambiente que ele tinha escolhido, ele teleguiava as coisas, mas era eu que fazia. Pela própria natureza das coisas neste tipo de trabalho, o *cameraman* tem uma participação total, ele está tão envolvido que, ou ele se entende muito bem com o diretor e existe um trabalho integrado e dá certo, ou então não existe integração no trabalho e aí o *cameraman* faz seu filme; um filme que não tem nada a ver com o que o diretor faria, se ele soubesse usar uma câmera.”³⁰

Essa relação de co-autoria muitas vezes é assumida pelo próprio diretor do filme, como foi o caso de *Arraial do Cabo*, dirigido por Paulo César Saraceni, co-dirigido por Mário Carneiro, fotógrafo do documentário.

NOTAS

1. ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1988, p.146.
2. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.175.
3. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.101.
4. *Ibid.*, p.102.
5. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 285.
6. *Ibid.*, p.287.

7. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.115-116.
8. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.22-23.
9. em *Vladimir Carvalho, o documentário como autobiografia*, entrevista à Cinemais, revista de cinema e outras questões audiovisuais, n.16, p.14-15.
10. *A fotografia no documentário: uma entrevista com cinco fotógrafos brasileiros* por Cláudia Mesquita e Daniel Ribeiro. Catálogo Forumdoc.bh.2005, 9º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.145.
11. Ibid., p.145-146.
12. Ibid., p.146; MOURA, Edgar. *50 anos, luz câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p.426.
13. Catálogo *Leon Hirszman, ABC da Greve*. Cinemateca Brasileira, 1991, p.20-21.
14. *A fotografia no documentário: uma entrevista com cinco fotógrafos brasileiros*. Catálogo Forumdoc.bh.2005, 9º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.158.
15. *José Carlos Avellar entrevista Patricio Guzman*. DVD *A batalha do Chile (disco 4)*, Videofilmes.
16. em *João Moreira Salles filma o Brasil delicado em "Nelson Freire"*, entrevista de João Moreira Salles a Neusa Barbosa, disponível em: <http://cineweb.com.br>, acesso em 01/02/2004.
17. *A fotografia no documentário: uma entrevista com cinco fotógrafos brasileiros*. Catálogo Forumdoc.bh.2005, 9º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.153-154.
18. RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Faperj, DP&A editora, 2002, p.26.
19. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984, p.19.
20. REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, Embrafilme, 1978, p.419.
21. DANCYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, P.466.
22. RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Faperj, DP&A editora, 2002, p.26.
23. COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992, p.280.
24. LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2005, p.34.
25. RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema (vol. II)*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p.159-160.
26. MOURA, Edgar. *Câmera na mão, som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p.34.
27. Ibid., p.35-36.

28. *A fotografia no documentário: uma entrevista com cinco fotógrafos brasileiros*. Catálogo Forumdoc.bh.2005, 9º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.154.
29. MOURA, Edgar. *Câmera na mão, som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985, p.36.
30. *Ibid.*, p.45-46.

PARTE 4: A PÓS-PRODUÇÃO

10. ELEMENTOS DE MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO

A etapa de montagem do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme. Aqui não importa mais o estilo do documentário, toda a montagem implica em um trabalho de roteirização que orienta a ordenação das seqüências, define o texto do filme dando forma final ao seu discurso. Mesmo no caso de não ser escrito no papel, o roteiro do filme virá impresso na maneira como este se apresenta ao espectador; será marcado pelas escolhas do documentarista que definem as imagens e os sons do documentário. “De certa maneira o trabalho de montagem é um trabalho de roteirista”¹, diz o montador e diretor Paulo Sacramento.

De Eduardo Leone:

“O processo cinematográfico possui três etapas para se chegar a um objetivo artístico: o roteiro, a realização e a articulação (pós-produção). Todas essas etapas estão implicadas com a montagem. (...) Na prática, não existe filme sem roteiro e esse roteiro pode ser manifesto de formas diversas. Quando Glauber Rocha dizia: “Uma câmera na mão e uma

idéia na cabeça”, tem-se nessa reflexão dois momentos claros: a câmera que remete à realização, e a idéia ao roteiro.”²

Mesmo no caso de documentários composto por filmagens aleatórias, espécies de diários filmados, esse material de filmagem terá obrigatoriamente que se encaixar dentro de uma estrutura discursiva com começo, meio e fim se for a intenção do realizador transformar o material em filme. O discurso, que é o filme, terá que ser sustentado por uma lógica que justifique o filme. Essa lógica pode ser a de dar forma a um impulso estético (documentário poético), a um registro amador que adquira importância histórica (*Brasília segundo Feldman*, de Vladimir Carvalho, por exemplo), a um exercício de maior experimentação autobiográfica, à necessidade de informar a respeito de um determinado evento ou situação, entre outras tantas variáveis.

Em função de uma maior abertura para o registro de eventos do mundo, que escapam do controle da produção do filme no momento da filmagem e que, portanto, não podem ser roteirizados com antecedência, a etapa de montagem no documentário possui uma maior autonomia criativa se comparada à montagem do filme de ficção. No filme de ficção a montagem dá forma final a um filme cuja estrutura já vem definida, em detalhes, desde o período da escrita do roteiro. A montagem se preocupa em ajustar o tempo dos planos dando o ritmo certo às seqüências fazendo com que a ação dramática seja transposta de maneira eficaz para o meio; está, no mais das vezes, presa a lógica de uma narrativa. No documentário, o trabalho de montagem muitas vezes se inicia sem nenhum roteiro pré-definido, o diretor possui apenas uma hipótese inicial, exposta em sua proposta de filmagem, que ocasionalmente vem a ser subvertida durante o processo de filmagem, conforme comentamos no capítulo anterior.

Além da falta de um roteiro que traga o esboço de uma estrutura para o filme, o montador de filmes documentários é obrigado a trabalhar com uma grande quantidade de material filmado, o que

dificulta enormemente seu processo de seleção. Se em um filme de ficção 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. Como consequência, a montagem passa a exigir um período de tempo bem maior do que a de filmes de ficção, se estendendo por longos meses. Esses fatores fazem da montagem de documentários uma função chave para o sucesso do filme elevando o *status* do editor a co-autor do filme. “Em função do fato de que muito da estrutura do documentário e de sua voz autoral se desenvolve na pós-produção, o editor de documentários tem sido corretamente chamado de segundo diretor do filme”³, afirma Michael Rabiger.

Essa autonomia criativa da montagem é comentada por Karel Reisz:

“O que o diretor de documentários perde com a falta de suspense de um enredo, é compensado pela liberdade de montar os filmes de modo original e expressivo. Não está preso a uma estrita cronologia de eventos, imposta por um argumento de estúdio; ao contrário, pode apresentar as facetas do seu tema e alterar a atmosfera do filme na ordem e no ritmo que desejar. As imagens com as quais trabalha não são “amarradas” a uma trilha sonora: o diretor pode fazer experiências com som direto e comentários sonoros. E o que é mais importante: tem maior liberdade de interpretação que um diretor de filme de ficção, porque é a interpretação – a montagem – que dará vida ao seu assunto.”⁴

Mais adiante, Reisz confirma sugestão que já vem esboçada no comentário transcrito acima que estabelece ligação direta entre as funções de direção e montagem: “Assim, um bom diretor de documentários é essencialmente um bom montador.”⁵ O acúmulo de funções, de direção e edição do filme, pode, no entanto, não ser benéfico para o filme. Michael Rabiger chama a atenção para a

importância do fato do editor possuir um olhar “puro”, não contaminado pelo processo de filmagem, e assim poder apreciar o material bruto de maneira distanciada:

“Em filmes de baixo orçamento o editor e o diretor são, às vezes, a mesma pessoa, especialmente se o diretor quiser centralizar o controle do filme. Isso vem a ser um erro porque um colaborador independente e criativo representa uma grande ajuda nessa fase. O diretor conhece todas as situações que produziram o filme, enquanto o editor encara o material com um olhar mais descompromissado, sem pré-julgamentos, e pode ver seu potencial mais realisticamente.”⁶

Mesmo que não venha a assumir integralmente a montagem, o diretor do documentário deverá estar próximo a seu editor e procurar ter com ele uma relação de confiança mútua. É o que recomenda Alan Rosenthal:

“Encontrar o editor certo é crucial para o sucesso do filme porque a edição de documentários é muito mais aberta do que a de um filme de ficção. Com freqüência em documentário não existe uma história, nenhum roteiro; o diretor joga um bocado de material bruto nas mãos do editor e pede a ele, ou a ela, que encontre uma história. Criação e invenção são características fundamentais devido à própria natureza do trabalho do editor de documentários, qualidades essas que podem não ser necessárias para o editor de filmes de ficção.”⁷

A citação de Rosenthal retoma comentário de Karel Reisz transcrito acima quanto as liberdades criativas inerentes à montagem de documentários. De fato, a montagem de documentário

não está presa às mesmas regras de continuidade que regem a montagem do filme de ficção. A ligação entre os planos nem sempre está presa a uma lógica da narrativa, nem sempre necessita preservar a continuidade de uma ação. O documentário se vale menos da *montagem narrativa* e mais da *montagem expressiva*, seguindo conceito elaborado por Marcel Martin:

“Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de casualidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; nesse caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentido ou uma idéia; já não é mais um meio, mas um fim. (...) Mas é evidente que não há uma separação nítida entre os dois tipos: há efeitos de montagem que ainda são narrativos e, no entanto, já possuem um valor expressivo.”⁸

No documentário, a tendência a se explorar uma montagem expressiva, em contraposição à montagem narrativa, é consequência direta da própria natureza das imagens disponíveis ao montador. O repertório de imagens de um documentário é marcado pela diversidade. São imagens de origens distintas: tanto podem ser obtidas a partir da filmagem, em direto, feita para o filme como a partir de material de arquivo – imagens de outros filmes que se misturam às imagens feitas para o filme. Também pode ocorrer das imagens captadas para o filme serem resultados de filmagens feitas em diferentes situações: uma entrevista feita em estúdio com a luz controlada e uma tomada de rua

feita em situações de luz adversas, por exemplo. As mudanças decorrentes das várias situações de filmagem acarretam em mudanças na qualidade dessas imagens; imagens obtidas com luz subexposta, luz superexposta, com diferentes graus de contraste, granulação, etc. A diversidade de imagens, obtidas em diferentes fontes, em diferentes situações de filmagem, deixa a mostra o corte como recurso da montagem, reforçando um efeito de choque gerado pelo contraste entre os planos. Em documentário, o respeito a uma continuidade entre os planos que mascare o artifício do corte nem sempre vale como regra.

Roteiro: a racionalização da montagem

“As incontáveis operações que constituem o ato de montar são determinadas a tal ponto por outras tantas decisões anteriores, tomadas na elaboração do roteiro, no registro das imagens e dos sons, que é possível considerar que, na verdade, a montagem, em sentido amplo, começa quando o roteiro é escrito e continua a ser feita durante a filmagem.”⁹

A afirmação de Eduardo Escorel, transcrita acima, menciona a cadeia evolutiva do processo de criação do filme, ou poderíamos dizer, processo de organização da montagem do filme, já que o produto final, o filme, será resultado da combinação de uma série de planos, de imagens e sons, justapostos, ou mesmo sobrepostos. Em capítulo anterior fizemos referência ao fato de que, ao escrever seu roteiro, o roteirista já está contaminado pela dinâmica da montagem do cinema. Essa dinâmica do corte, da alteração de planos, de espaços e tempos, contamina seu texto.

Em um primeiro momento, a agilidade da manipulação da montagem se reflete no aumento do número de cenas dramáticas e na possibilidade dessas virem a romper com a unidade de tempo e espaço. Os espaços da cena não estão presos as limitações de um palco mas podem se

locomover por todos os espaços freqüentados pelos personagens da história. Da passagem da sinopse ao roteiro, o roteirista realiza uma primeira montagem representada pela decupagem das cenas dramáticas: quais e quantas cenas dramáticas serão necessárias para se contar a história relatada pelo texto literário da sinopse? Escolhidas as cenas, o roteirista define a ordenação destas, que pode ou não respeitar a cronologia dos fatos da história. Essa ordenação determina a estrutura narrativa do filme.

A primeira montagem ocorre, no roteiro, com a definição e ordenação das cenas dramáticas. Poderíamos associar essa primeira etapa aos procedimentos primitivos de montagem que encontramos nos filmes do primeiro cinema (Porter, Méliés, Lumière, etc), em que o plano não possui a autonomia que irá conhecer no cinema clássico, estando ainda totalmente submetido à cena dramática. Essa primeira montagem ainda não explora as potencialidades do plano, principal instrumento na composição do discurso cinematográfico.

A segunda etapa de montagem, no roteiro, nasce da leitura atenta da descrição do conteúdo de cada uma das cenas dramáticas. Mesmo na fase de escrita de um roteiro literário, o texto descritivo da cena já trás em si a sugestão de cortes que orienta a decupagem técnica feita pelo diretor.

De Jean-Claude Carrière:

“Se, abrindo-se um parágrafo, eu escrevo falando de uma personagem: “*Sua mão leva um lápis à boca*”, parece que estou indicando um primeiro plano possível, e talvez desejável, naquele momento. Indicação subterrânea, com a qual o diretor fará o que quiser. Sabe-se no entanto, quando uma personagem vê alguma coisa (o que é freqüente no caso do cinema), que é preferível separar em dois parágrafos aquele que vê e a coisa que é vista, porque será, muitas vezes, difícil de mantê-los no mesmo plano.”¹⁰

Com a decupagem técnica feita pelo diretor, o plano deixa de estar submetido à cena dramática do roteiro literário. O diretor divide todas as cenas do roteiro em partes menores, o plano, com as quais irá mostrar aquilo que é essencial de cada uma das cenas. Essa divisão detalha uma ordenação inicial que tem como base as cenas dramáticas. A macro-estrutura do filme será composta pela ordenação das cenas; a micro-estrutura, pela ordenação dos planos. Essa segunda etapa de montagem, verdadeiramente cinematográfica, é feita antes do início das filmagens. O passo seguinte será estabelecer os traços básicos da composição dos planos esboçados pelo desenho de um *storyboard*. Nesse *storyboard* ficarão estabelecidos critérios que facilitem a ligação entre os planos, como posição de câmera, composição do quadro, e o cuidado com o *raccord* de olhar e direção nas tomadas de cena.

A decupagem dos planos da cena, definida no roteiro técnico, orienta a feitura daquilo que será o copião do filme, uma montagem preliminar cuja finalidade é apenas cortar e colocar todos os planos do filme na ordem narrativa expressa no roteiro sem os ajustes necessários à precisão do corte. O plano sintetiza, na forma de imagem, sugestão expressa pelo texto do roteiro. Da passagem do texto literário ao plano cinematográfico o fluxo de informação narrativa se acelera. O filme ganha ritmo. Da passagem do copião à montagem final, a velocidade aumenta através da eliminação dos tempos mortos e da precisão do corte, seguindo sempre a recomendação, que já vem desde a escrita do roteiro, de se entrar tarde e sair cedo do plano eliminando todos os seus excessos. Entre roteiro e montagem, o processo de produção será marcado por um enxugamento gradual das partes menos essenciais ao filme. Raras são as vezes em que se verifica o percurso inverso, de acréscimo ao invés de decréscimo de cenas e planos, bem como de tempo em cada um desses planos que registram as ações do filme.

O corte

Esse ganho de velocidade narrativa é resultado da recorrência ao corte como operação elementar da montagem. O corte do plano, em situação de filmagem, representa a quebra da continuidade de uma ação. Essa quebra de continuidade, que no cinema clássico é disfarçada, manipula o tempo real da ação através da eliminação de tudo aquilo que não for essencial para a fluência da narrativa. A cada corte se institui uma elipse temporal que ajuda a dinamizar a narração. A transcrição de um trecho do livro de Karel Reisz é útil para ilustrar essa operação:

“Tomemos um exemplo. Um homem está sentado numa poltrona. Põe um cigarro na boca e está procurando os fósforos no bolso. Vê-se que não consegue encontrá-los. Olha em torno da sala e, de repente, sua expressão indica que avistou algo: levanta-se e vai até o outro lado da sala, onde há uma caixa de fósforos sobre a mesa. Há duas maneiras inteiramente diferentes de cortar esta cena. Podemos apresentar num só plano toda a ação que se passa na poltrona, e cortar para um plano (mecanicamente combinado) que continua o movimento do ator e o segue em panorâmica enquanto ele se dirige até a mesa. O corte seria mecanicamente fluente e a ação compreensível.

Mas também poderíamos fazer a coisa de outra forma. O primeiro plano poderia ser mostrado como antes. Quando o ator percebe algo que está fora da tela e vai se levantar, cortamos para o que ele está vendo, ou seja, para um plano dos fósforos sobre a mesa. Mantemos o plano dos fósforos até que o ator entre em quadro e os apanhe. Isto porque, quando o ator ergue os olhos, o espectador *quer* ver o que atraiu o seu olhar. Neste

momento, há um motivo para o corte: serve para identificar a *razão* do movimento do ator.

(...)

Além disso, existe mais uma vantagem em se montar a cena do segundo modo. Digamos, por exemplo, que o ator precise dar dez passos para atravessar a sala e apanhar os fósforos. No primeiro caso, em que é preciso mostrar todo o movimento, os dez passos devem ser vistos para que a continuidade não sofra saltos. No segundo caso, o percurso não é mostrado. (...) O espectador, interessado apenas na sucessão dos acontecimentos importantes, não perceberá qualquer inexatidão física. Assim, o montador pode reduzir o tempo de projeção da cena simplesmente eliminando o tempo que o ator leva para atravessar a sala. Em outras palavras, pode montar a cena de tal modo que os acontecimentos importantes sejam mostrados por completo, e o deslocamento físico seja discretamente reduzido ao mínimo.”¹¹

O corte é uma intervenção arbitrária do diretor que interrompe o fluxo da encenação; faz a ação avançar através de pequenos (ou grandes) saltos no tempo. É portanto um gesto épico por excelência. Através do corte, o diretor pode manipular o ponto de vista da câmera, sua visão da cena, simulando olhares múltiplos que se alternam como que simultaneamente. A encenação pode ser recortada em seus fragmentos mais expressivos. Uma ação pode ser recomposta, no filme, a partir somente daquilo que lhe for mais essencial. A montagem dará um novo formato a essa encenação simulando uma continuidade que não existiu na situação de filmagem.

De David Mamet:

“A maneira de filmar um acidente de carro não é pôr o cara no meio da rua, passar por cima dele e manter a câmera ligada. A maneira de filmar um acidente de carro é filmar o pedestre

atravessando a rua, rodar um plano dele virando a cabeça, rodar um plano de um homem dentro do carro erguendo o olhar, rodar um plano do pé do cara pisando no pedal do freio e rodar um plano debaixo do carro com um par de pernas num ângulo esquisito (com um agradecimento a Pudovkin pelo descrito acima). Junte tudo por meio dos cortes, e a platéia entenderá a idéia: acidente.”¹²

De Pudovkin:

“O material do diretor de cinema consiste não de eventos reais que ocorrem em um espaço real e em um tempo real, mas desses pedaços de celulóide nos quais esses eventos são filmados. Esses celulóides estão inteiramente sujeitos a vontade do diretor que os edita. Ele pode, na composição fílmica de um determinado evento, eliminar todos os pontos de intervalos e portanto concentrar a ação no mínimo de tempo que desejar.”¹³

O corte necessariamente deverá criar uma mudança perceptível entre um plano e outro, mesmo que respeitando os elementos de continuidade entre eles. Não há sentido em se cortar para um plano quase idêntico ao plano anterior, o corte não funciona caso não haja uma diferença perceptível que justifique o corte. “Todo o corte – e podemos insistir nisto – deve ter um objetivo definido. Deve haver um motivo para que se transfira a atenção do espectador de uma imagem para outra.”¹⁴ Diz Karel Reisz.

O diretor John Huston estabeleceu certa vez, em uma entrevista, uma relação interessante entre o ato de cortar e o ato de piscar os olhos:

“Para mim o filme perfeito é aquele que se desenrola como que por trás dos seus olhos, como se os seus olhos o projetassem e você estivesse vendo o que quer ver. Filme é como pensamento. De todas as artes, é a mais próxima do processo de pensar. Olhe para aquela lâmpada ali. Agora olhe para mim de novo. Viu o que você fez? Você *piscou*. Isso são *cortes*. Depois de ver uma primeira vez, você sabe que não precisa fazer um movimento contínuo entre mim e a lâmpada porque já sabe o que tem no meio. A sua mente corta a cena. Primeiro você olha a lâmpada. *Corta*. Depois olha para mim.”¹⁵

A idéia lançada por Huston é seguida à risca pelo experiente montador Walter Murch:

“Portanto absorvemos uma idéia, uma seqüência ligada de idéias, e piscamos para separar e pontuar essa idéia para o que vem a seguir. Da mesma forma, num filme, um plano nos apresenta uma idéia, ou uma seqüência de idéias, e o corte é uma “piscada” que separa e pontua essas idéias. Na hora que você decide um corte, está efetivamente dizendo: “Vou encerrar essa idéia e começar algo novo.” É importante enfatizar que o corte propriamente não provoca o piscar – o cachorro é que abana o rabo e não o contrário. Entretanto, se o corte estiver bem colocado, quanto mais extrema descontinuidade visual (de um interior escuro para um exterior claro, por exemplo) mais preciso será o efeito da pontuação.”¹⁶

O corte é, pois, um recurso usado para sintetizar a idéia expressa pelas imagens, idéia essa que nem sempre precisa se submeter à duração real do evento.

11. PROCESSO DE MONTAGEM DO DOCUMENTÁRIO

Todo o processo de montagem se inicia com a análise do material filmado, tanto as imagens como os sons captados. Na ficção, essa análise é guiada pelo roteiro técnico, que trás a lista dos planos necessários para a composição do filme. Avalia-se todas as tomadas de cada plano eliminando-se aquelas mais problemáticas. Muito dessa primeira escolha ocorre durante o período de filmagem em que todos os erros de filmagem são devidamente anotados. Em documentário, essa análise é bem mais demorada em função não só do fato de, em muitos casos, inexistir um roteiro guia, como já foi comentado antes, como também pela maior quantidade e diversidade de imagens disponíveis ao montador, o que também já foi comentado antes.

O roteiro de edição será resultado de uma leitura atenta das imagens e sons contidos no material bruto. Esse roteiro poderá ou não seguir a estrutura proposta pelo tratamento escrito na fase de pré-produção, texto que serviu como mapa para orientar as filmagens e definir os principais pontos de interesse do documentário. A experiência de filmagem, bem como contato com o universo abordado, pode subverter noções preliminares, esboçadas na pré-produção, criando novos focos de interesse para o filme o que obriga, ao realizador, pensar em uma nova organização do material que incorpore essas mudanças.

No processo de seleção do material para o documentário o diretor pode se deparar com três tipos de seqüências: seqüências de entrevistas, seqüências de ação, seqüências de material de arquivo (as seqüências de material de arquivo tanto podem ser compostas por situações de entrevistas como por momentos de ação). A esses três tipos pode se acrescentar seqüências formadas por animações gráficas, que incluem cartelas de textos, e de imagens em *still*, como fotografias e documentos (fotografias e documentos também fazem parte de material coletado em arquivo mas o registro desse material é feito em tomadas realizadas para o filme). O peso de cada uma dessas seqüências, ou mesmo a presença delas, irá depender do estilo do filme e da forma de tratamento do assunto. O documentário direto normalmente dá ênfase às seqüências de ação, em que vemos os personagens executando algum tipo de performance, não encenada, diante das câmeras. O documentário verdade trabalha mais com a interação entre documentarista e o universo abordado que ocorre preferencialmente em situação de entrevista. O documentário clássico utiliza com freqüência de seqüências montadas com material de arquivo, normalmente acompanhadas por uma explanação feita através de uma voz *over*.

Na etapa de seleção inicial eliminam-se, de saída, todos os planos que apresentem problemas técnicos bem como aqueles que não possuem qualquer interesse para o filme. Essa primeira seleção irá facilitar o trabalho seguinte que é o da transcrição das entrevistas e decupagem das seqüências de ação. A transcrição das entrevistas e a análise das seqüências de ação darão subsídio para a escrita do roteiro de edição, a edição no papel. A seleção do material feita no papel propicia ao documentarista um olhar mais distanciado da estrutura de seu filme. Prática comum entre os roteiristas de ficção, o trabalho com cartelas de papel para a construção do roteiro de edição é também aconselhável para o filme documentário. “Um dos melhores métodos (*para a edição*) é fazer uma edição no papel. Cada seqüência pode ser escrita em fichas de arquivo resumindo o assunto tratado por cada uma delas, suas entradas e saídas.”¹⁷ Diz Alan Rosenthal. As

entradas e saídas são os pontos de início e fim da seqüência, indicados pelo *time code* da fita que contém o material bruto.

Transcrição das entrevistas

Em documentários que se utilizam de entrevistas como recurso para a condução do tema, a transcrição destas no papel é método sempre aconselhável. Essa transcrição pode ser feita de maneira detalhada, palavra por palavra, ou se contentar com a anotação de tópicos que resumam o assunto de cada parte da entrevista. Michael Rabiger descreve um método artesanal para se trabalhar com o texto transcrito das entrevistas. Rabiger aconselha ao documentarista fazer uma cópia das transcrições que possa ser recortada livremente. Tendo recortado os trechos mais interessantes, da cópia das transcrições originais, o documentarista pode então reorganizar esse novo material pensando já em uma estrutura para o filme. Esse método seria o primeiro passo para se pensar um roteiro de edição, roteiro esse que seria baseado na estrutura estabelecida pela ordenação dos trechos selecionados das entrevistas.¹⁸

A estruturação dos trechos das entrevistas serve apenas como uma base para que se possa pensar nas seqüências de imagens que serão intercaladas ou sobrepostas às entrevistas. O peso das entrevistas, dentro da estrutura geral do filme, pode variar, ocupando mais ou menos espaço, o que dependerá muito do repertório de imagens à disposição do editor e do estilo do documentário. Montar uma primeira estrutura tendo como base apenas as entrevistas não significa dizer que todo o conteúdo informativo do documentário ficará restrito somente a elas. Parte considerável da carga de informação de um documentário pode ser comunicada para o espectador através de recursos visuais como legendas, gráficos, textos na tela, ou pelo registro de eventos, dramatizados ou não.

Para as chamadas seqüências de ação, é sempre recomendável se trabalhar com um resumo de cada uma dessas seqüências contidas no material bruto, aquilo que cada uma delas informa e as possíveis qualidades estéticas das imagens. Os resumos das seqüências de ação, junto com o material obtido na transcrição das entrevistas, possibilitarão ao documentarista a seleção e montagem de uma estrutura para o filme.

Formatação do roteiro de edição

A formatação de um roteiro de edição se assemelha a de um roteiro técnico dividido em colunas. Na primeira coluna, o documentarista irá anotar o número de todas as seqüências a serem utilizadas no documentário de acordo com a ordem final do filme. A segunda coluna fica reservada para a descrição resumida do conteúdo de cada uma das seqüências. Na terceira coluna deverá ser anotado o número da fita, que contém o material bruto, em que se encontra a seqüência que foi resumida na segunda coluna. A quarta coluna deverá informar os respectivos *time code* de entrada e saída, onde começa e onde termina a seqüência de acordo com o *time code* da fita com material bruto (o *time code* da fita substitui a claquete do filme, embora neste último caso, a localização da seqüência possa ser feita também através da numeração de borda do fotograma impressa na imagem telecinada). Uma quarta coluna pode informar o tempo de duração de cada seqüência escolhida possibilitando assim ao montador saber exatamente o tempo total de filme. Essa ordem pode, no entanto, variar. O importante é que o roteiro seja escrito de maneira clara e bem organizada para facilitar a busca das seqüências durante o processo de montagem, e com isso, poupar tempo de trabalho o que implica em economia de gastos.

Roteiro de edição e estrutura

O trabalho de ordenação das seqüências do documentário pode ser facilitado caso haja uma linha narrativa a ser seguida. Conselho freqüente que encontramos nos manuais, já comentado aqui em capítulo anterior, a definição de uma linha narrativa serve não só para orientar o espectador, mas também para orientar o diretor e editor do filme durante o processo da montagem. Uma trama narrativa, com seus respectivos personagens, estabelece um caminho a ser seguido, com início, desenvolvimento e resolução da história.

O roteiro de edição orientará a montagem do copião pré-montado, ou corte bruto, resultado de um primeiro esforço de montagem. O importante nessa etapa é definir a estrutura do documentário: esta será montada através de blocos temáticos claramente divididos?; através da mistura de vozes e entrevistas?; através do respeito a uma ordem cronológica?; qual será sua abertura?; como será desenvolvido o tema?; qual será a sua resolução?

De Michael Rabiger:

“Planejar a estrutura significa, antes de tudo, decidir como lidar com o tempo, porque a progressão temporal é o elemento mais importante de organização de qualquer narrativa. Você deverá decidir em qual ordem causa e efeito serão mostrados, e qual as vantagens dramáticas de se alterar o encadeamento natural dos eventos.”¹⁹

O tratamento do tempo, no planejamento da estrutura, pode estar vinculado à experiência de filmagem. Em casos em que o documentarista pretenda restituir essa experiência, resgatando todo o processo de interação entre ele e o universo abordado, um tratamento cronológico do tempo facilita,

para o espectador, a compreensão desse percurso. O respeito à cronologia dos eventos também pode ser exigência da proposta temática do documentário. Esse é o caso de registros de viagens e turnês, diários filmados, e documentários cujo dispositivo, para usar expressão de Eduardo Coutinho, está ligado ao respeito a uma unidade de tempo, como em *Babilônia 2000*, filme que retrata o último dia do século vinte registrado em uma favela da zona sul do Rio de Janeiro.

Um tratamento não cronológico do tempo propicia a exploração de recursos narrativos como surpresa e suspense. Um exemplo conhecido de um documentário que manipula o tempo de apresentação dos fatos é *Gimme shelter*, de Albert e David Maysles. O documentário trás o registro da turnê dos Rolling Stones pelos Estados Unidos em 1969, turnê que ficou marcada pelo desfecho trágico ocorrido no derradeiro espetáculo da banda realizado em um autódromo da cidade de São Francisco. O assassinato de um dos espectadores do espetáculo, resultado de uma confrontação com a gang dos *Hells Angels*, é informado já no início do documentário, em que vemos os integrantes da banda assistindo ao copião do filme diante de uma mesa de montagem. Partindo desse ponto, o documentário retrocede para mostrar todos os espetáculos da turnê e seus acontecimentos paralelos como entrevistas coletivas, situações de recolhimento e descontração da banda, até atingir o clímax reservado ao último dos espetáculos da turnê, o de Altmont em São Francisco. A surpresa fica por conta do fato da morte desse espectador, comentada desde o início do filme, ter sido captada por um dos cinegrafistas da equipe, informação que não é antecipada ao espectador.

Antecipar parte de uma informação que está localizada entre o meio e o fim da cadeia cronológica de eventos da história serve também para se criar ganchos, estratégia utilizado para prender a atenção do espectador pelo resto do filme, dada a sua curiosidade em saber o que levou o personagem, ou os personagens, a atingir aquele ponto da história. “O gancho (*hook*) é, no filme, o acontecimento notável, estranho, surpreendente, ainda enigmático, colocado no início da história

para captar o interesse, ao invés de se iniciar a narrativa simplesmente pela exposição do *status quo* das personagens”²⁰, esclarece Michel Chion.

Outro ponto importante na definição da estrutura do documentário diz respeito à abertura e ao encerramento do filme, como o documentário se inicia e como encontra seu final. Pode parecer simples mas a definição dos inícios e finais muitas vezes representa o momento de maior dúvida para o documentarista. Definir quais serão as seqüências iniciais do documentário implica em como introduzir o assunto ao espectador, como atizar sua curiosidade para com aquilo que está por vir, como cativar a audiência, especialmente se o assunto não for muito familiar para a maioria. A grande quantidade de material bruto dificulta sobremaneira a escolha. *O prisioneiro da grade de ferro*, documentário de Paulo Sacramento, se inicia com a imagem da implosão de parte do Carandiru rodada de maneira invertida. Com essa inversão do movimento da imagem, obtida por um efeito de edição, o filme reconstrói o cenário em que se passa o documentário, a Casa de Detenção do Carandiru, que à época de lançamento do filme já se encontrava parcialmente desativada.

Tão importante quanto saber como iniciar o filme é saber como terminá-lo, definir em qual momento o filme já passou todo o conteúdo informativo necessário para a compreensão do assunto e da abordagem do diretor tendo a preocupação de não se tornar um filme arrastado, cansativo, com excesso de informações desnecessárias e redundantes. Comentamos anteriormente a seqüência final de *Entreatos*, de João Moreira Salles, marcada por um recuo da câmera, dentro de uma longa tomada em plano-sequência, que abandona o personagem Lula tão logo esse se encontra com uma multidão de profissionais da imprensa. Essa seqüência não foi a última seqüência da filmagem do documentário. A equipe do filme registrou também um momento posterior ao do encontro de Lula com a imprensa, momento de maior reclusão em que Lula recebe as ligações de congratulações do presidente dos EUA, George Bush, e do primeiro ministro da Inglaterra, Tony Blair. Não só pelo fato do ineditismo do registro, a seqüência ainda poderia servir para marcar o ápice da carreira do antigo

operário metalúrgico, feito agora presidente da república. Teria, pois, um caráter de clímax da história. Foi justamente o apelo de um clímax que João Moreira Salles procurou evitar. “Terminamos de filmar no dia 28 de outubro, com o telefonema do Bush a bordo do Air Force One. A cena era ótima, mas não entrou porque concluiria o filme de modo, digamos, glorioso – o operário falando com o presidente americano. Preferi terminar de forma mais ambígua, com Lula sendo engolido pela imprensa”²¹ descreve João Moreira Salles.

Narração

Muito em função do fato de estar intimamente associada ao documentário clássico, a narração em voz *over* é recurso bastante combatido por documentaristas contemporâneos. Entre os problemas suscitados pelo uso de uma voz *over* está o aspecto de autoridade a ela relacionada. “Existe uma série de desvantagens no uso do comentário (em voz *over*) que não podem ser ignoradas. Com frequência a narração tende a ser autoritária, dando a impressão de uma voz de Deus falando através de um Laurence Olivier ou de um Richard Burton.”²² Diz Alan Rosenthal. Para Michael Rabiger, “a existência de um narrador levanta problemas já que uma voz desincorporada torna-se presença mediadora entre o espectador e as “evidências” do filme. Esta, é claro, é a voz da autoridade, com todas as conotações de superioridade e paternalismo.”²³ Apesar de todas as possíveis desvantagens, a narração, em muitos casos, pode servir bem para sintetizar informações que de outra forma não encontrariam canais adequados de expressão, caso de informações de caráter mais abstrato, históricos ou biográficos. Esse poder de síntese da narração dependerá muito da qualidade de seu texto, que deverá ser escrito de maneira clara e objetiva com o intuito de se transmitir a informação com o menor número de palavras possíveis. “Poucas coisas cansam mais o

espectador do que uma narração carregada e um narrador que termina o filme sem fôlego”²⁴, diz Dwight Swain.

Para Alan Rosenthal, “a função principal da narração é esclarecer a imagem. Ela ajuda a estabelecer a direção do documentário e fornece informações necessárias que não são advindas da imagem. De maneira simples e efetiva a narração ajuda a centrar o assunto do filme e sua direção.”²⁵ O comentário em voz *over* amplia o campo de informação do espectador em relação àquilo que é mostrado no documentário; informa sobre perfis de personagens envolvidos em uma determinada ação; situa a imagem dentro de seu contexto histórico, no caso de imagens de arquivo; fornece informações pregressas necessárias para a introdução do assunto; dirige a atenção no olhar o espectador sendo muitas vezes usada para reforçar determinada idéia ou transmitir determinada mensagem de conteúdo ideológico.

As opções do texto podem reforçar um aspecto distanciado do narrador para com o universo abordado, o que normalmente se observa no documentário clássico em que a narração é feita em terceira pessoa, como também pode ajudar a criar um vínculo entre o narrador e o universo apresentado pelas imagens, como é o caso da narração feita em primeira pessoa, caso típico dos relatos de viagens, diários filmados, documentários autobiográficos e de caráter mais reflexivo. A formalidade, ou informalidade, do discurso depende muito do tipo de assunto abordado e do público alvo do documentário. Documentários históricos normalmente se apóiam em um discurso austero e formal que reforça o caráter de investigação científica da História (*Os anos JK* (1980), *A revolução de 30* (1980), *Jango* (1984)). Filmes em primeira pessoa ou reflexivos exploram mais o texto informal como maneira de se deixar evidente a expressão pessoal do autor ou o aspecto irônico pretendido pela narração, caso típico dos documentários de Jorge Furtado (*Ilha das flores* (1989), *A matadeira* (1994)). Em *O inspetor*, documentário de Arthur Omar de 1988 sobre um folclórico delegado de

polícia do Rio de Janeiro, a narração assume deliberadamente um caráter subjetivo como mostra a transcrição de dois trechos a seguir:

Exemplo 1:

PLANO DE CONJUNTO; O inspetor, entre duas viaturas policiais, veste, com dificuldade, um macacão.

NARRAÇÃO: *O inspetor tinha mil faces, mas nenhuma delas se imprimia no espelho.*

Exemplo 2:

PLANO GERAL; O inspetor, sentado em uma cadeira no interior de uma sala com pouca luz, veste uma meia de nylon, calça sapatos de salto alto e coloca uma peruca completando seu disfarce de mulher.

NARRAÇÃO: *O bem e o mal eram pequenos distúrbios tingindo a informação. Coisas para pintores, não para inspetores.*

Existem ainda exemplos de narração em que o narrador toma a liberdade de se dirigir não ao espectador mas aos personagens do documentário, estabelecendo um canal de comunicação improvável, como mostra o exemplo a seguir extraído de *Os subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla:

PLANO DE CONJUNTO; PAN horizontal da esquerda para a direita, câmera acompanha um

NARRAÇÃO: *Menino! Ei, menino! Boa sorte! E até o nosso próximo encontro nos grandes estádios.*

Goleiro de futebol sendo carregado nos braços da torcida em um campo de várzea.

A maneira como a narração conduz um documentário muitas vezes induz o espectador a pensar nas imagens do filme como simples ilustrações que servem a um comentário que precede a montagem. Em alguns casos específicos, a escrita do texto da narração pode ajudar a estruturar o documentário, especialmente em documentários de arquivo. Nesse caso, o tempo das imagens ficará submetido ao tempo da narração; o montador irá buscar imagens que acompanhem a narração. Um exemplo bem conhecido desse tipo de procedimento encontramos em *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado, documentário todo apoiado no texto da narração em que as imagens servem como ilustração às situações e conceitos levantados pelo texto. O problema dessa opção é que a carga de informação do documentário acaba dependendo mais das palavras do que das imagens.

De Harris Watts:

“Por que não definir primeiro a narração e daí editar o filme de acordo com ela? O problema dessa abordagem é que induz você a contar a sua história com palavras em vez de com imagens. (...) Quanto antes a narração é definida mais invasiva ela é. Se você define antes da edição, limita o que o editor poderá fazer com as tomadas. As palavras dão a direção; o editor terá que fazer o que puder para conseguir as imagens para acompanhá-las. (...) Falar sobre coisas acontecendo (em narração, entrevistas ou um texto para a câmera) é mais fácil do que mostrar coisas acontecendo. Mas é bem menos eficaz para os espectadores.”²⁶

Para Alan Rosenthal, “o ritmo e o fluxo das imagens deve ser a primeira preocupação, e as palavras devem ser escritas para as imagens ao invés das imagens se ajustarem às palavras.”²⁷ Para evitar o problema da narração se tornar canal privilegiado de informação, os manuais aconselham que a escrita do texto da narração seja feita apenas ao término da montagem para que assim possa ser utilizada de maneira econômica somente nas partes onde for essencial, evitando repetir informações já contidas na imagem: “Quando estiver escrevendo, evite a tentação de descrever aquilo que nós já podemos ver. A narração deve adicionar informações à imagem e nunca descrever o conteúdo dessas imagens”²⁸ diz Michael Rabiger. “Você não precisa dizer para os espectadores que aquela mulher está usando um vestido vermelho ou que a cena está acontecendo em Paris; tudo isso eles já podem ver pela imagem. Mas eles podem se interessar em saber que aquele vestido vermelho foi usado pela Rainha Erica no dia de seu casamento e que ela nunca mais voltou a usar depois que seu marido foi assassinado naquele mesmo dia. E eles podem olhar para a Torre Eiffel de uma perspectiva diferente se você disser que a cada ano pelo menos cinco pessoas se suicidam se atirando do topo da torre.”²⁹ Diz Alan Rosenthal.

Escrever o texto da narração para as imagens implica em saber trabalhar com o poder de síntese das palavras. O texto deverá obrigatoriamente acompanhar o ritmo das seqüências e por isso a escolha de cada uma das palavras é crucial. Como maneira de avaliar as escolhas das palavras e o ritmo do texto em relação às imagens, é sempre aconselhável uma leitura em voz alta durante a escrita do texto. Com essa leitura fica fácil identificar a fluência das palavras na expressão oral do narrador. Algumas palavras servem mais aos propósitos da escrita do que aos da fala. Palavras de difícil pronúncia podem travar o fluxo da narração. Outro ponto importante está na sonoridade e no ritmo do texto, fatores comumente explorados pela expressão poética e que podem ser incorporados ao texto do documentário como maneira de facilitar a compreensão do texto pelo espectador.

Uma consideração importante em relação à narração está relacionada à escolha da voz para essa narração. A escolha do narrador, com seu timbre específico de voz, pode, ou não, ajudar a criar o clima pretendido pelo documentarista para a leitura das imagens. A utilização de atores conhecidos é recurso freqüente e muitas vezes utilizado como chamariz para a divulgação do documentário. *Arquitetura da destruição* trás a voz de Bruno Ganz; *Os anos JK*, de Othon Bastos; *Enron, os mais espertos da sala*, de Peter Coyote; *Prelúdio de uma guerra*, de Walter Huston; *Onde a terra acaba*, de Matheus Nachtergaele, os exemplos são muitos. As opções normalmente recaem na escolha da voz masculina, com timbre forte e com amplo domínio da expressão oral, fatores, aliás, recomendáveis já que você está escrevendo o texto para ser bem entendido pelo espectador, muito embora uma voz feminina também funcione bem e, em alguns casos, pode ser uma escolha menos óbvia (caso do documentário *A corporação* (*The corporation*, 2003), de Mark Achbar, Jennifer Abbott e Joel Bakan). Seja qual for a escolha para o papel de narrador do documentário, essa deverá ser feita com cuidado pelo documentarista já que, como lembra Michael Rabiger, “escolher o narrador é escolher a voz para o filme.”³⁰

Estratégias de montagem: o plano-seqüência

Comentamos em capítulo anterior que em situações de filmagem de eventos autônomos, eventos que não são controlados pela produção do documentário, o plano-seqüência passa a ser o principal recurso da tomada. Como não pode prever nada do que está para acontecer diante da câmera, o cinegrafista opta por tomadas de longa duração que respeitam parte da duração do evento com o intuito de garantir material para o trabalho na montagem. Dentro de uma mesma tomada, o cinegrafista procura sua posição diante do evento, podendo variar distância em relação àqueles que têm diante de si na procura do melhor ângulo de cobertura. Esse procedimento de se recorrer a

tomadas de longa duração depende muito da quantidade de filme, ou fita, disponível para a produção. Os longos planos-seqüência obtidos nas tomadas podem ou não ser mantidos pela montagem. Em geral, o montador recorta o plano-seqüência original criando vários planos menores que serão ordenados de maneira não necessariamente cronológica. Esse é o caso, já comentado anteriormente, em que uma única tomada resulta, por intermédio de uma operação de montagem, em vários planos. É freqüente a utilização de planos de cobertura que são intercalados aos planos retirados do plano-seqüência original. Esse recurso de montagem quebra a continuidade do plano obtido na tomada, propiciando uma nova dinâmica na visualização da cena pela inserção outros pontos de vista. O efeito obtido pela reordenação de enquadramentos diversos, feitos dentro de uma mesma tomada ou em tomadas distintas, busca simular uma simultaneidade entre os planos, simultaneidade que não ocorre durante a tomada (a não ser que o diretor tenha a sua disposição, no momento da filmagem, mais de uma câmera). Esse efeito de simultaneidade, entre os planos de imagem, pode ser reforçado por uma continuidade na trilha de áudio. Um plano sonoro obtido de maneira contínua pode ser usado para cobrir uma seqüência de imagens obtidas de maneira descontínua. A trilha sonora ajuda a mascarar a descontinuidade entre os planos das imagens. O plano de cobertura pode ser útil também para ligar dois planos de um mesmo ator, ou atores, sem continuidade entre si. Entre um plano de um ator sentado e outro em que esse mesmo ator já aparece de pé, se insere um plano com algum detalhe do ambiente ou de um outro ator que serve de ponte para os outros dois planos.

Uma montagem feita a partir de tomadas longas obtidas com uma única câmera, o que vem a ser o caso mais comum em filmagens de documentário, pode simular simultaneidade entre os planos retirados destas tomadas, com a utilização de planos de cobertura, planos de detalhes do ambiente cenográfico, planos de reação em uma situação envolvendo duas ou mais pessoas, entre outras estratégias, mas não será capaz de restituir a continuidade de uma mesma ação, ou de um

mesmo movimento, apreendida de modo simultâneo e em planos diferentes a não ser que essa ação, ou movimento, seja encenada repetidas vezes para a câmera. A impossibilidade de uma montagem em continuidade faz com que as elipses temporais entre os planos se tornem mais flagrantes para o espectador. Essas elipses são assumidas pela montagem, de maneira mais discreta, através da inserção de planos de cobertura (*cutaways*) ou menos discreta através dos *jump-cuts*, cortes descontínuos de uma mesma pessoa ou objeto.

A primeira cena de *Salesman* (1968), de Albert e David Maysles, serve como exemplo para uma montagem feita tendo como base planos-sequência obtidos por tomadas longas. Trata-se de uma cena de apresentação em que vemos pela primeira vez o personagem Paul, vendedor de bíblias para católicos. A cena interna tem como ambiente cenográfico a casa de uma mulher jovem que recebe o vendedor em sua sala. Além de Paul, o vendedor, e da mulher, encontra-se no ambiente uma criança, a filha da mulher. Na cena, Paul tenta vender uma bíblia para uma mulher e para tal se vale de algumas técnicas de persuasão, valoriza seu produto, tece elogios à mulher e à filha, ressalta as facilidades de pagamento. A mulher resiste e acaba se negando a comprar o produto.

1. PLANO DETALHE bíblia sendo folheada. (sem
sinc. labial)

PAUL: *The best seller in the world is the Bible.
For one reason. It's the greatest piece of
literature of all time.*

2. PLANO MÉDIO DE CONJUNTO; Vendedor
(Paul), uma mulher, os dois estão sentados em
duas poltronas. Uma criança está encostada ao lado
da mulher. Paul continua folheando a bíblia.

PAUL: *It's really tremendous, isn't it? Here are
the Shepherds and the Three Kings. The flight
into Egypt. The childhood of Jesus. Mary
returns to Naz... Mary finds Jesus in the*

3. PLANO DETALHE bíblia (vista de um outro ângulo). ZOOM out até enquadrar criança no colo da mulher. (sem sinc. labial)

temple.

PAUL: *So you can see how this would be an inspiration in the home. (para a criança) You like that, honey? What's your name?*

MULHER: *Christine.*

PAUL: *Well, she's as bright, she's pretty like her mother. Huh?*

4. PLANO DE CONJUNTO; Paul, a mulher e a criança no colo.

PAUL (para a criança): *Christine. You know what my name is? Paul... Paul, you know? Paul.*

MULHER (para a criança): *You have a cousin named Paul, don't you, Chris?*

5. CLOSE criança. ZOOM out até PRIMEIRO PLANO DE CONJUNTO com criança, mãe e Paul (de costas para a câmera). (sem sinc. labial)

PAUL: *You can see how complete it is. The Bible runs as little as forty-nine ninety-five. And we have three plans on it. Cash, C.O.D., and also they have a little Catholic Honor Plan.*

6. PLANO DE CONJUNTO (como em 4); Paul, a mãe e a criança no colo.

PAUL: *Which plan would be the best for you, the A, B or C?*

MULHER: *I'm really not interested in...*

PAUL: *Yeah...*

MULHER: *I speak it over with my husband.*

PAUL: *Yeah... Yeah... Yeah...*

7. CLOSE mulher. ZOOM out até PLANO MÉDIO mulher com criança no colo, criança deixa o colo da mulher e sai de quadro.

PAUL: *You wouldn't want to give him a surprise? Does he have a birthday coming up? It would be a lovely gift.*

MULHER: *That's true.*

8. PLANO DETALHE bíblia, mão de Paul sobre a bíblia. (sem sinc. labial)

PAUL: *We place a tremendous... the Bible is still the best seller in the world, so...*

9. PLANO DE CONJUNTO, criança diante de um piano, tocando algumas notas. (sem sinc. labial)

(Som do piano até 10)

MULHER: *I just couldn't afford it now. We've been swamped with...*

10. CLOSE PAUL. Cara de desânimo. (sem sinc. labial)

... medical bills.

Aparece Legenda no canto superior direito do quadro:

PAUL

BRENNAN

Tal como em um roteiro de ficção, vemos que a cena apresenta uma ação com três personagens sendo Paul o protagonista. Paul possui um objetivo definido na cena: vender a bíblia. Essa ação é mostrada de maneira sintética. A montagem não mostra Paul chegando à casa da mulher, se apresentando e sendo recebido por ela. Vemos Paul já em pleno exercício de seu ofício. A montagem irá escolher os trechos mais significativos da cena, entre a apresentação do produto de venda, a bíblia, a oferta e a recusa de compra por parte da mulher. Não existe nenhum corte radicalmente descontínuo, um *jump-cut*, entre os planos da montagem, muito embora sejam perceptíveis algumas elipses de tempo. A harmonia entre os planos é conseguida graças a utilização de planos de cobertura (Plano Detalhe), planos em que não se faz necessário sincronia entre som e imagem e à trilha sonora que faz a ponte entre um plano e outro.

Entre os dez planos utilizados para a decupagem da cena existe uma variação entre planos de detalhes, que mostra a bíblia sendo manuseada, closes em Paul, na mulher e na criança, e planos mais abertos mostrando o ambiente da sala. Em nenhum momento os diretores fazem uso da sistemática campo x contra-campo, até porque não haveria meios para isso já que a filmagem foi feita com apenas uma câmera tendo como regra não interferir na ação dos participantes. Quase todas as linhas de diálogo coincidem com a duração do plano em que são tomadas, com exceção da última fala da mulher, que se inicia no plano 9 e se prolonga até plano 10. Pela variedade de enquadramentos (entre *closes* e planos mais abertos) nota-se o ágil trabalho de operação da câmera feito já em função da montagem posterior. Embora fosse possível, como opção de direção, cobrir todo o evento de um ponto de vista único, a câmera não se limita a uma única posição preferindo percorrer o ambiente de maneira mais livre. A utilização da lente zoom facilita

enquadramentos mais próximos sem que seja necessária uma aproximação do operador de câmera, aproximação essa que poderia incomodar os participantes. A seqüência de 10 planos dura aproximadamente 1 minuto e quarenta segundos, tempo consideravelmente mais curto do que a duração real do evento. Durante esse tempo, Paul e a mulher permanecem sentados. A única movimentação mais ostensiva ocorre por parte da criança que deixa o colo da mãe e se dirige ao piano localizado em um canto da sala. A montagem não mostra a trajetória da criança visto que a câmera não a acompanha, o que indica o plano 7. O plano da criança diante do piano é obtido em um outro momento. Entre os planos 7 e 9 existe uma elipse perceptível, elipse esta que é mascarada pela trilha sonora que cobre a imagem da criança diante do piano com a fala da mãe justificando para Paul os motivos da recusa de sua oferta. Em toda a seqüência nota-se uma progressão linear dos diálogos: da apresentação do produto feita por Paul, planos 1 e 2; das condições de pagamento, planos 5 e 6; à recusa da mulher, planos 6 à 10. As falas contidas nos dez planos que foram escolhidos pela montagem sintetizam esses três momentos da operação de venda. Não vemos uma troca dialógica contínua entre Paul e a mulher até porque a exposição de Paul domina toda a cena, se transformando quase em um monólogo. É a exposição de Paul que orienta a maioria dos cortes na pista sonora. Dos dez planos de imagens, seis não possuem sincronia labial por serem planos que não mostram o movimento labial dos participantes e que, portanto, podem receber sons originados de outras tomadas. O som que percorre o plano 3 é certamente uma extensão do plano 4. A escolha de imagens em que não se faz necessário uma sincronia labial das falas facilita um trabalho mais livre entre som e imagem sem que a quebra da continuidade entre os planos fique muito evidente.

A cena escolhida para a abertura do documentário funciona como uma boa cena de apresentação. Já no primeiro plano de imagem temos em destaque o objeto de venda dos vendedores: a bíblia. A exposição de Paul busca valorizar o produto. Entre os métodos de

persuasão utilizados para a venda temos um rasgado elogio à mulher e sua filha (“Well, she’s as bright, she’s pretty like her mother. Huh?”), diz Paul). Ao final da cena, diante da inevitável recusa, Paul, no entanto, titubeia sem conseguir completar uma frase como mostra plano 8. Paul será personagem principal do documentário e será em torno de suas insatisfações, advindas de seus constantes fracassos de vendas, que a montagem será estruturada. Já na primeira cena vemos Paul tendo que lidar com uma recusa de compra. A cena, portanto, não só sintetiza o assunto do filme como seu conflito principal, vivenciado por Paul.

Montagem expressiva de eventos encenados

A reconstituição de uma ação através da montagem, tal como sugerida por David Mamet em citação anterior, implica em um planejamento de filmagem que privilegie o trabalho de câmera, seu posicionamento em relação ao evento filmado, para que assim se possa obter os planos necessários para a reconstrução do evento na montagem. Raras são as vezes em que essa reconstrução expressiva do evento é feita sem uma participação ostensiva da câmera, sem que a câmera exerça um poder de centralização na situação de filmagem, especialmente nas situações que tratam de uma ação do Homem.

Em *O Homem de Aran*, de Robert Flaherty, temos dois exemplos de procedimentos de filmagem distintos que resultam em duas seqüências montadas em mesmo estilo. Em ambas, o papel da montagem é decisivo para a construção dramática do evento. A primeira seqüência está situada logo no início do filme, portanto trata-se de uma seqüência de apresentação que segue um longo intertítulo que informa, para o espectador, dados referentes ao local geográfico da ilha e antecipa o tema do filme: a luta do Homem pela sobrevivência em um ambiente hostil. Na seqüência vemos um barco, com três pescadores, retornando à costa em meio a um mar revolto. À espera do

barco, mãe e filho correm para ajudar os pescadores a puxar o barco para terra. As fortes ondas do mar bravio dificultam a ação dos personagens. Após terem conseguido colocar o barco em local seguro, a mãe percebe que a rede de pesca está sendo tragada pelas ondas do mar. Os cinco correm então para recuperar a rede o que os obriga novamente a enfrentar as gigantescas ondas. Após uma longa batalha com o mar bravio, a rede finalmente é salva. Nessa seqüência temos uma ação da natureza que se transforma em obstáculo à ação do Homem. Todos os planos dessa seqüência foram obtidos por tomadas em que a câmera assume uma distância do evento própria de um modo observacional. Grande parte dessas tomadas foi feita com o uso de uma lente de grande alcance o que propicia a obtenção de planos mais fechados. Os cortes entre os planos deixam à mostra a elipse temporal decorrência da operação da montagem de cortar dentro da tomada. A montagem é feita em cima de uma variação de recursos da tomada, como variação da distância focal e dos enquadramentos que se alternam entre planos gerais, mais abertos, e de planos mais fechados. Em nenhum momento a câmera centraliza as decisões de filmagem. Apesar de todo o evento ter sido construído para a filmagem, sua progressão está toda submetida a uma ação da natureza e não às vontades da filmagem. O gesto de um dos pescadores de puxar o cabelo da mãe para salvá-la do afogamento não foi feito a pedido de Flaherty para dar maior dramaticidade ao evento, mas por uma necessidade real de retirá-la das águas, como informa o documentário *How the myth was made* (1977), de George C. Stoney.

Na segunda seqüência, temos uma ação comandada pelo Homem, trata-se da seqüência da pesca do tubarão, em que a natureza também está presente mas de forma mais passiva. A ação da pesca é montada a partir de tomadas obtidas com a câmera posicionada em dois locais diferentes. Em um primeiro momento, vemos planos que resultam de tomadas feitas com a câmera fora do barco, provavelmente em algum ponto privilegiado da costa, filmando com o auxílio de lentes de grande alcance. Em um outro momento da seqüência, vemos que a câmera se encontra dentro do

barco, registrando detalhes da ação dos pescadores. A montagem irá intercalar planos obtidos pelas tomadas feitas nesses dois posicionamentos da câmera. O momento em que o pescador lança seu arpão pela primeira vez é reconstituído através de planos feitos com a câmera dentro do barco. O primeiro gesto de lançar o arpão é mostrado em plano médio no pescador, em leve contra-plongée, sem enquadrar as águas do mar. O gesto do pescador é direcionado para fora do quadro, a direção do lançamento do arpão é da direita para a esquerda. O plano do lançamento do arpão é cortado para a inserção de um plano, em close, de um outro pescador que comanda a operação. O contra-campo ao plano que mostra o lançamento de arpão é composto não por um mas por quatorze planos curtos que servem para mostrar aquilo que representaria a reação do tubarão ao ser atingido pelo arpão. Desses quatorze planos, em apenas um vemos o arpão atingindo a água sem, no entanto, atingir o tubarão. No momento em que o arpão atinge a água, a direção deste no quadro é oposta à do plano anterior, ou seja, vai da esquerda para a direita do quadro. Nos outros treze planos vemos apenas parte da barbatana do tubarão se debatendo nas águas do mar. A montagem cria uma relação lógica entre os planos misturando situações reais da pesca, os planos mais abertos obtidos com a câmera estando fora do barco, com encenações, os planos obtidos dentro do barco.

A seqüência da pesca de *O homem de Aran* serve como inspiração para a seqüência da pesca do já citado *Arraial do cabo*, de Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro. Momento épico maior do documentário, a seqüência serve como contra-ponto a uma seqüência anterior em que vemos o trabalho de operários da indústria (Fábrica Nacional de Álcalis) que avança pelo povoado e expulsa os antigos pescadores que se recusam ao trabalho com as máquinas. A seqüência da indústria possui um tom lúgubre que é reforçado pela trilha musical, os planos que mostram os operários são longos e os operários aparecem sempre com expressão fechada, taciturna. A seqüência que condensa a ação dos pescadores entra em contraste com a seqüência da indústria ao adotar um

ritmo dinâmico, que acompanha as fases da pesca até a salga do peixe, com uma trilha musical ligeira que combina com as expressões de alegria dos pescadores.

No início do documentário de Saraceni e Carneiro é descrito, por uma voz *over*, o método de pesca utilizado pelos pescadores, em que sete pescadores vão dentro do barco e dois permanecem na costa sinalizando, para os pescadores que estão no barco, a localização do cardume de peixes. Os primeiros planos da seqüência mostram imagens da praia e do mar vazio. Bem próximo à costa, um barco vazio, boiando, ao sabor das ondas, a espera dos pescadores. Um pescador a tecer a rede de pesca, alguns pescadores olhando para o mar. Uma montagem alternada entre dois planos de um pescador (primeiro plano e close) e um plano geral que entra como plano subjetivo deste pescador mostrando a imagem do oceano, pontua o início da operação. Um artifício criado pela montagem simula a percepção do pescador ao enxergar o cardume de peixes no mar. O pescador sinaliza para os outros pescadores que correm e sobem no barco. A montagem se acelera. Planos mais curtos em uma rápida sucessão de cortes ajudam a dinamizar a ação. Novamente temos o recurso utilizado por Flaherty, de se alternar tomadas feitas com a câmera dentro do barco com tomadas feitas com a câmera fora do barco. Planos gerais são alternados com planos mais fechados que mostram detalhes do movimento do remo que bate contra o mar, da rede de pesca, do esforço do pescador que rema. A essas imagens, são intercaladas planos de dois pescadores que permanecem à costa e sinalizam para os pescadores do barco. Não existe nenhuma relação espacial entre os planos dos pescadores que permanecem à costa e os planos que mostram os pescadores no barco. Não temos nenhum plano que mostre, no mesmo enquadramento, os pescadores da costa e os pescadores do barco. As práticas de sinalização dos pescadores da costa são nitidamente encenadas para a câmera assim como as cenas que compõem os planos feitos de dentro do barco.

Todo o processo de pesca é sintetizado pela montagem, pouco depois dos pescadores lançarem a rede ao mar, vemos o barco já retornando à costa, sendo aguardado pelos moradores do povoado. Os peixes são recolhidos e levados para a salga, processo usado para a conservação dos peixes. Em um total de aproximadamente dez minutos de filme, do início da pesca até a salga, são utilizados 123 planos para compor a seqüência. Alguns desses planos são claramente encenados para a câmera, como os planos relacionados acima, outros são obtidos em situações em que a câmera não exerce tanto controle da situação, como os planos que mostram a chegada dos peixes à praia e a descontração dos pescadores que estão reunidos em torno da rede de pesca, recolhendo os peixes para a salga.

Montagem de evidência

Ao contrário do filme de ficção, que preza por uma montagem que cobre uma ação estabelecendo uma continuidade de espaço e tempo entre os planos, no documentário nem sempre o critério continuidade vem a ser a principal preocupação do montador. Documentários que se utilizam de material de arquivo incorporam imagens e sons de diferentes qualidades e origens que são amarradas, na montagem não a partir dos possíveis efeitos de continuidade de uma ação mas a partir das idéias nelas expressas. Diz Bill Nichols:

“De fato, com freqüência, o documentário exhibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção.”³²

Um documentário como *Roger & eu* (*Roger & me*, 1989), do americano Michael Moore, mistura, logo nas suas seqüências iniciais, um repertório de imagens e sons tão diversificado que inclui filmes de família, do arquivo pessoal do cineasta, filmes de arquivo de especiais musicais da televisão, trilhas musicais compiladas, filmes industriais, antigos cine jornais, filmes de treinamento, reportagens de telejornais, seqüências de filmes de ficção, fotos de arquivo, entrevistas e tomadas em locação feitas pelo próprio diretor. Toda essa variedade de imagens é costurada por uma narração em voz *over* feita em primeira pessoa, a voz do próprio cineasta, o que faz com que o documentário, além de tratar de um assunto social, seja também um documentário autobiográfico.

Comentamos, no início deste capítulo, a distinção feita por Marcel Martin entre aquilo que seria uma *montagem narrativa*, preocupada com a continuidade de uma ação que se desenrola em um espaço-tempo, e uma *montagem expressiva*, que caminha em sentido inverso ao valorizar não o apagamento do corte mas justamente o choque entre os planos. Martin lembra, no entanto, que uma montagem que serve aos propósitos de uma narrativa também pode se valer de recursos expressivos. Partindo da mesma distinção feita por Martin, Bill Nichols propõe uma definição mais precisa para o tipo de montagem que estamos tratando neste tópico:

“Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de montagem de “montagem de evidência”. Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, 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.”³³

A utilização do estilo de montagem denominado por Nichols de montagem de evidência, tem estreita relação com o assunto do documentário. Documentários históricos, biográficos costumam

trabalhar com um repertório de imagens e sons mais diversificados, normalmente se apoiando em imagens de arquivo que são entremeadas por depoimentos. O clássico *Prelúdio de uma guerra* (*Prelude of war*, 1942), episódio dirigido Frank Capra para a série *Why we fight*, reúne uma profusão de imagens de arquivo que cobrem o momento político e militar do início da 2ª guerra na Europa e na Ásia. Além das imagens de arquivo, o documentário faz uso de mapas e gráficos animados, recurso bastante freqüente em documentários de guerra, além de fusões entre planos diferentes de imagem. A imponente voz *over* do ator Walter Huston, localiza, para o espectador, todas as imagens mostradas bem como descreve o conteúdo de cada uma delas. Numa rápida sucessão de seqüências de arquivo o narrador apresenta aquele que seria o mundo livre e aquele que seria o mundo escravizado. A narração dita o ritmo das seqüências como também sustenta a lógica da montagem. A montagem faz uso do choque entre imagens e sons. As seqüências de imagens que representam o mundo livre são mais harmoniosas. Já as seqüências usadas para a representação do mundo escravizado exprimem, pela montagem, uma idéia de conflito e desequilíbrio. Nas cenas de batalhas, a montagem faz uso recorrente de planos de canhões sendo disparados, em um plano, vemos um canhão apontado para a direita da tela, no plano seguinte o disparo é feito por um canhão que aponta para o lado esquerdo da tela. O choque entre os dois planos produz um conflito gráfico, ao estilo de Sergei Eisenstein. O mesmo procedimento é utilizado na montagem de seqüências em que vemos desfiles militares. Em um primeiro plano, vemos soldados marchando da esquerda para a direita da tela, no plano seguinte, a direção da marcha se inverte. A utilização do recurso de fusão, em que vemos plano próximo das botas de soldados em marcha sobre a imagem da Torre Eiffel e do Arco do Triunfo de Paris, é usado para simbolizar a ocupação da França pelo exercito alemão.

Em *November days* (1990), documentário de Marcel Ophüls sobre a derrocada do regime comunista na antiga Alemanha Oriental, imagens de arquivo retiradas das reportagens da TV britânica BBC, que mostram as celebrações populares pela queda do muro de Berlin são

intercaladas com imagens de arquivo de cinejornais que mostram as celebrações populares, nos EUA, pelo fim da 2ª guerra mundial. Ophüls reúne, em montagem paralela, duas manifestações históricas distintas, tendo como elo de aproximação o fato de ambas apresentarem uma comemoração popular. Ophüls não fornece, pelo recurso de uma voz *over*, uma explicação, no filme, para essa operação de montagem. As duas seqüências de imagens de origens distintas não são amarradas por uma narração que orienta a leitura do espectador, o que possibilita uma leitura em aberto. A conexão evidente se encontra no fato do fim da 2ª guerra marcar o início da guerra fria, que teve como um dos ápices justamente a construção do muro de Berlin.

Documentários que tratam de temas mais abstratos também podem se valer de uma montagem de evidência para alinhar imagens aparentemente desconexas que sirvam aos propósitos de uma argumentação. Em *Janela da alma* (2001), documentário de João Jardim e Walter Carvalho que trata do olhar, as seqüências contendo os depoimentos são intercaladas com seqüências contendo imagens diversas, na sua maioria registros de paisagens urbanas não relacionadas às imagens dos depoimentos. O sentido para essas imagens não é expresso por uma voz *over*, cujo uso o documentário descarta, mas pelas vozes dos depoentes. Muitas dessas seqüências servem como ilustração visual para conceitos levantados nesses depoimentos. A razão para se inserir no filme um *travelling* em plano muito próximo que mostra, em detalhe, a pele de um corpo nu, percebemos pelo depoimento do escritor português José Saramago que faz uma relação entre a acuidade visual do falcão e a nossa acuidade visual. Essas seqüências de transição enriquecem o repertório de imagens de um documentário fortemente apoiado em depoimentos.

Documentários de arquivo

Documentários de arquivo, ou documentários de montagem, para usar expressão cunhada por Jean-Claude Bernardet, constitui um corpo bastante consistente de filmes dentro da tradição documentarista. No Brasil, filmes como *Getúlio Vargas* (1974), de Ana Carolina, *Revolução de 30* (1980), de Sylvio Back, *Os anos JK* (1980), de Silvio Tendler, *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, dão prova da vitalidade do gênero dentro do documentário. Documentários de arquivo são fortemente apoiados em narração em voz *over*, com exceção de documentários que exploram mais a estética da imagem, e da montagem, como *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, que troca a voz *over* por intertítulos para contextualizar as imagens. Essa característica orienta as etapas de montagem do filme, feita muito mais em função do texto do que das imagens. Para Jean-Claude Bernardet, “O texto, nessa concepção de filme, é a muleta da imagem.”³⁴ Em documentários de arquivo, as imagens, quer sejam fotos ou filmes, entram como documentos de valor histórico, que darão sustentação a argumentação do narrador.

A organização da produção do documentário de arquivo é toda voltada para a pesquisa. O levantamento e seleção das imagens serão decisivos para a qualidade do filme. Não menos importante é a maneira como a montagem irá re-trabalhar essas imagens colocadas dentro de um novo contexto. Um simples corte sobre um plano já existente pode fornecer novo significado àquela imagem. O comentário de Jean-Claude sobre uma seqüência do documentário *Os anos JK*, em que vemos uma imagem que mostra um discurso de Getúlio Vargas, é pertinente:

“Em determinado momento, GV desvia o olho do texto que vinha lendo e dirige um olhar tenso em direção à câmera, como que por baixo do microfone. A imagem acaba com esse olhar. (...) O locutor não faz nenhuma referência a esse olhar; assim mesmo, a sua

significação está quase totalmente determinada pela significação global da seqüência em que foi montada. De fato, nessa posição, o que vemos é um GV cercado, encurralado no palanque, engolido pela situação, e seu olhar é interpretado como o de uma pessoa que se sente acuada, o que também pode ter sido reforçado pelo corte. A imagem original talvez se prolongasse após o olhar, diluindo-o no conjunto do plano; o corte logo após o olhar poderá lhe ter dado um realce maior.”³⁵

Revolução de 30, de Silvio Back, faz uma interessante mistura de filmes de ficção com documentos de época para recriar o clima daquele período histórico. A seleção não se limita a filmes brasileiros, mas se utiliza também de filmes americanos do Primeiro Cinema. Sobre o discurso da montagem, o diretor insere, na pista de áudio, comentários de destacados historiadores brasileiros (Boris Fausto, Paulo Sérgio Pinheiro e Edgar Carone), o que contribui para dar autenticidade às imagens que vemos.

Em documentários de arquivo, o documentarista abre mão de uma relação com o “outro” para estabelecer uma relação com um universo de imagens e sons. A captação de imagens para o filme se restringe ao registro de fotografias de arquivo. Ken Burns, documentarista americano conhecido por projetos ambiciosos como as séries *The civil war* (1990) e *Jazz, a history of america’s music* (2001), possui um método particular para o tratamento das fotos no contexto do filme. Diz ele:

“Eu posso filmar 15, 20 planos de uma única fotografia como a de Matthew Brady, em *Civil war*, examinando microscopicamente a paisagem, confiando sempre que essa imagem é o registro mais próximo de uma cena que um dia esteve muito viva. Além de olhar as imagens, eu as escuto enquanto as re-fotografo. Sei que pode parecer estranho, mas olhando para uma fotografia da guerra civil, eu ouço canhões disparando, tropas marchando pelo campo

de batalha, em *Jazz*, eu ouço o som do tilintar do gelo dentro dos copos em um bar, pessoas se movendo ao redor das mesas e instrumentos sendo afinados. Isso ajuda a criar uma boa dose de intimidade.”³⁶

Como reflexo desse esforço de escuta do cineasta, as fotos podem muito bem permanecer fixas no quadro por um longo período de tempo fazendo com que a trilha sonora pareça dar vida nova à imobilidade da foto.

Intertítulos

A utilização de cartelas de textos, ou intertítulos, é útil como recurso de síntese para o caso de algumas informações do documentário, principalmente quando utilizada de maneira econômica e bem localizada. O intertítulo é utilizado com frequência para substituir a narração em voz *over*, muito embora seja um recurso mais limitado, se comparado à narração, em relação à carga de informação possível de ser transmitida. Além de sua função informativa, os intertítulos servem para pontuar o documentário, marcar um ritmo para o filme e os inícios de blocos temáticos, além de propiciar a exploração de efeitos estéticos através da formatação do texto na tela. *Onde a terra acaba* (2001), documentário de Sérgio Machado sobre o cineasta Mário Peixoto, faz uso criativo do recurso. O documentário trás como marca de estilo uma montagem que valoriza o ritmo lento, cadenciado, reforçado pela escolha da trilha musical toda ela apoiada em compositores românticos como Claude Debussy, Maurice Ravel e Eric Satie. Os intertítulos entram como opção a uma narração ao informar parte substancial da história de vida do cineasta, como vemos na transcrição que segue:

1. Título:

Onde a terra acaba.

2. INTERTÍTULO (Branco sobre fundo preto):

Em 1930, com apenas 12 anos,

Mário Peixoto realizou um dos mais belos e inovadores

Filmes da história do cinema mudo.

TRILHA MUSICAL: *Gymnopédies*, Eric Satie

(acompanha toda a seqüência).

3. INTERTÍTULO:

Em 1998, críticos e cineastas

brasileiros apontaram *Limite*,

o seu primeiro filme, como a mais

importante obra cinematográfica

já produzida no país.

4. INTERTÍTULO:

Em 1992, Mário Peixoto

morreu aos 84 anos sem haver

realizado um segundo filme.

FUSÃO PARA:

5. PG: P&B Céu, nuvens que passam. Imagem

acelerada.

NARRAÇÃO: *A realidade para mim não tem*

consistência. Que se há de fazer. Não há dúvida

que a vejo, mas só.

FUSÃO PARA:

6. PG. P&B Árvore inclinada ocupando o canto

direito da tela.

E se me refiro a ela, é num tom ou num

pensamento em que a gente se refere a coisas

que não constam nem impedem...

FUSÃO PARA:

7. PG Céu. Pássaro voando.

Porque não afetam.

(pausa)

FUSÃO PARA:

8. GPG P&B Mar aberto com pássaros voando bem ao fundo.

FUSÃO PARA:

9. STILL. P&B Retrato em desenho de Mário Peixoto.

A realidade para mim não tem importância, não me modifica. A imaginação sim, substitui tudo e convence.

FUSÃO PARA:

10. Plano mais fechado, mar revolto, P&B.

Aliás, é só o que existe para mim, porque é verdadeiramente o que me faz vibrar. Crio e apago ao meu feitio, como um halo, um sopro. Eu sofro uma dor física mas isso não me impede que eu viva fora da realidade porque, além do mais, ela é feia, barulhenta, desarmoniosa, exaustiva.

11. INTERTÍTULO (CANTO SUPERIOR DA TELA):

Mário Peixoto afirmava ter nascido
em 1908, em Bruxelas, Bélgica.

FADE IN TEXTO (CANTO INFERIOR DA TELA):

Há também evidências de que possa
ter nascido na Tijuca, Rio de Janeiro.

12. STILL: P&B FOTO Mário Peixoto quando criança

recortada sobre fundo preto corta a tela da direita para a esquerda.

13. INTERTÍTULO:

Em 1927, foi enviado
pela família para uma temporada
de estudos na Inglaterra.

14. STILL: FOTO P&B Mário Peixoto quando adolescente
(como em 12).

15. INTERTÍTULO:

Nas páginas do diário
escrito durante a viagem estão
angústias e questionamentos
que o acompanharam
durante toda a sua vida.

Dos quinze planos de imagens aqui selecionados, seis são compostos por intertítulos contendo informações biográficas de Mário Peixoto. A narração em voz *over* é feita em primeira pessoa dando voz aos escritos do cineasta. Trata, pelo que informa o plano 15, de trechos de diários escritos por Peixoto na sua juventude. O ritmo cadenciado, marcado por transições entre planos feitas através do uso de fusões, e também pelo aparecimento gradual das imagens (*Fades in e out*), favorecem a leitura do texto escrito. Pode-se dizer que o próprio texto condiciona o ritmo da montagem já que exige tempo de leitura. Escritos em 3º pessoa, os intertítulos dão voz a um narrador onisciente que se contrapõe à voz de Mário Peixoto personificada pelo ator Matheus Nachtergaele. O diretor subverte procedimento padrão de delegar a uma voz distanciada e

impessoal o relato da história. O estilo da fonte escolhida para a composição do texto na tela recupera o traço leve de uma escrita à mão, marca de uma preocupação estética que repercute por todo o documentário.

Montagem sem roteiro: o problema do documentário direto

Encontrar o filme na montagem, como exige a forma de produção de documentários feitos sem nenhum roteiro prévio, principalmente aqueles que se encaixam no modelo do documentário direto, implica em um projeto de risco. Documentários filmados sem roteiro normalmente tendem a gastar mais material de filmagem. Em muitos casos, esse aumento de consumo de filme virgem, ou de fitas de vídeo, está relacionado ao tema do documentário que pode exigir um tempo maior para a captação de imagens e, como consequência, um tempo maior de montagem. Esse é o caso dos documentários *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, e *Vocação do poder* (2005), de Eduardo Scorel e José Joffily, dois documentários inspirados no filme de Robert Drew, *Primary* (1960), que registra uma das eleições primárias para lançar o candidato do Partido Democrata à presidência da república, em que John Kennedy se sagra vitorioso.

Em *Entreatos*, João Moreira Salles acompanhou de perto o então candidato Lula por três meses de campanha, registrando não só os momentos públicos, mas principalmente as situações privadas de Lula, em torno das quais o filme se estruturou. Em *Vocação do poder*, Scorel e Joffily acompanharam não um, mais seis candidatos a vereador da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, desde as convenções partidárias realizadas três meses antes das eleições municipais. O projeto de ambos trás um interesse que nasce já do assunto escolhido, o que vem a ser uma das estratégias do documentário direto desde seus primeiros filmes ainda nos anos 60, a de buscar assuntos que por si só já apresentem um mínimo de interesse para o público, quer seja no campo da política, quer

seja no campo do *showbusiness*, turnês de astros de rock ou de estrelas de cinema, por exemplo. A expectativa de vitória ou derrota dos candidatos cria uma curva de tensão que terá, no dia da eleição, seu clímax final. No caso de Lula, todas as pesquisas apontavam seu favoritismo, o que certamente pesou na escolha do diretor de se concentrar seu registro em um único candidato. A justificativa estava no ineditismo que a provável vitória de Lula traria para a política brasileira, já que representaria a vitória de um antigo operário e líder sindical. No caso do projeto de *Vocação do poder*, o interesse estava em acompanhar àqueles que se candidatavam pela primeira vez a um cargo político e a escolha dos seis nomes serviu para abrir o leque das opções partidárias e desfazer qualquer vínculo ideológico que porventura pudesse ser estabelecido entre os realizadores e os personagens escolhidos. Em contraste com a campanha de Lula, o documentário de Escorel e Jofilly registra momentos menos espetaculares da política, como a dia-a-dia de um candidato a distribuir santinhos pelas ruas do Rio de Janeiro, o que trás para o filme momentos de menor interesse.

Em ambos os casos citados acima, o assunto já impõe uma estrutura para o documentário, no caso uma estrutura cronológica cujo ápice vem a ser o dia da eleição, o que orienta o processo de montagem. A opção pela ordem cronológica dos eventos vem a ser uma das constantes no documentário direto, com algumas exceções como a de *Gimme Shelter*, já citado nesse capítulo. O problema maior da opção pelo documentário feito sem nenhum planejamento prévio nasce quando o assunto escolhido esbarra menos no espetacular e mais na banalidade. Sobre o processo de produção do documentário direto, diz Alan Rosenthal:

“Alguns cineastas mergulham na filmagem sem a menor pista sobre qual vai ser o assunto do filme. Eles apenas seguem um palpite: se você filma bastante, alguma coisa interessante irá acontecer. Eu imagino que o mesmo raciocínio serve para sustentar a idéia de que se

“você deixar um macaco um bom tempo na frente de uma máquina de escrever ele irá escrever *Hamlet*.”³⁷

Caixeiro-viajante (*Salesman*, 1968), documentário já citado nesse capítulo, dos irmãos Maysels que dividem a autoria com a montadora Charlotte Zwerin, foi um dos filmes que sofreram com um longo processo de montagem. O relato da própria Charlotte dá a dimensão desse lento processo:

“David e eu começamos a estruturar a história sobre os quatro vendedores na ordem em que as coisas foram filmadas. Nós começamos com os quatro vendedores e isso consumiu um bom tempo porque nós começamos na direção errada. Nós passamos quatro meses tentando montar a história sobre as quatro pessoas e nós não tínhamos material para isso. Aos poucos nós percebemos que nós estávamos lidando com a história de Paul e que as outras pessoas eram personagens menores nessa história. Então a primeira coisa foi concentrar em Paul e procurar as cenas que tinham mais a dizer sobre ele. Isso automaticamente eliminou um monte de outras coisas com as quais nós estávamos trabalhando até então.”³⁸

Caixeiro-viajante é um exemplo de um documentário direto que aborda personagens que não são exatamente celebridades. É um registro de histórias de pessoas comuns em que nada de muito espetacular ocorre; são quatro vendedores buscando algum sucesso profissional e financeiro. Desses quatro, Paul é o mais cético de todos, o personagem que vive um conflito pessoal com sua atividade profissional. Desde a primeira cena do filme, já transcrita nesse capítulo, vemos o personagem enfrentando situações de frustração ao não conquistar seu objetivo de venda. Através

das escolhas feitas na montagem, o documentário irá priorizar esse aspecto na vida de Paul mostrando um personagem permanentemente insatisfeito. O documentário irá encontrar seu final em um momento em que Paul arruma as malas para deixar uma cidade, sugerindo, não só pela ação mas pelas últimas falas, que Paul está desistindo também de sua profissão. A seqüência se encerra com a imagem de Paul olhando pela janela com um olhar perdido que traduz as incertezas de seu futuro. Essa sugestão é apenas uma estratégia do filme de encontrar seu final. Na vida de Paul, o dia seguinte foi mais ou menos igual a todos os outros dias dedicados a vender Bíblias.

NOTAS

1. Entrevista com Paulo Sacramento em *A montagem no cinema*, catálogo de mostra promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2006.
2. LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2005, p.24.
3. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.242.
4. REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1978, p.123.
5. Idem.
6. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.242.
7. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p.166.
8. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.131 e 134.
9. ESCOREL, Eduardo. *(Des)importância da montagem*. Em *A montagem no cinema*, catálogo de mostra promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil em 2006.
10. CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996, p.36.

11. REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1978, p.235-236.
12. MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.104-105.
13. PUDOVKIN, V.I.. *Film technique and film acting*. New York: Grove Press, 1976, p.84.
14. REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1978, p.228.
15. Christian Science Monitor, 11.08.1973. Louise Sweeney entrevista John Huston, conforme citado em MURCH, Walter. *Num piscar de olhos, a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.64-65.
16. MURCH, Walter. *Num piscar de olhos, a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.67-68.
17. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996,8p.173.
18. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.245-248.
19. Ibid., p.250.
20. CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.189.
21. Em: *Conversa com João Moreira Salles, novembro de 2004*. Encarte DVD *Entreatos*, videofilmes, novembro 2006.
22. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.181.
23. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.276-277.
24. SWAIN, Dwight V.. *Film script writing, a practical manual*. New York: Hastings House Publishers, 1976, p.72.
25. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.182.
26. WATTS, Harris. *Direção de câmera*. São Paulo: Summus Editorial, 1999, p.61.
27. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.174.
28. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.282.

29. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.191.

30. RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.283.

31. Tradução do diálogo: PAUL: *O livro mais vendido no mundo é a bíblia, por uma razão, é a maior obra literária de todos os tempos. É uma maravilha, não é? (Pausa) Ai estão os pastores e os três Reis Magos. A fuga para o Egito. A infância de Jesus. A volta de Maria a Nazaré. Maria encontra Jesus no templo... Dá para ver como a bíblia seria uma inspiração em um lar. (Para a criança) Você gostou? Qual é o seu nome?*

MULHER: *Christine.*

PAUL: *Tão inteligente e tão bonita quanto a mãe, não é?(para a criança): Christine, sabe qual é o meu nome? Adivinhe. (Pausa) Paul. É Paul, sabe?*

MULHER (para a criança): *Você tem um primo chamado Paul, não é, Chris?*

PAUL: *Você pode ver como é bem acabada. A bíblia custa apenas \$ 49,95. Temos três planos de compra: à vista, pelo cartão ou em prestações pelo Plano de Honra Católico.Qual das opções seria a melhor para a senhora? A, B ou C?*

MULHER: *Na verdade, eu não estou interessada. Preciso falar com o meu marido.*

PAUL: *Está bem, está bem. Não gostaria de lhe fazer uma surpresa? O aniversário dele não está próximo? Seria um lindo presente.*

MULHER: *É verdade.*

PAUL: *Damos uma grande ênfase... A bíblia ainda é o livro mais vendido no mundo, logo...*

MULHER: *A gente está sem dinheiro agora. Estamos atolados em... contas médicas.*

(Seguimos aqui, com algumas poucas alterações, a tradução que consta da versão brasileira do DVD *Caixeiro-Viajante*, Coleção Videofilmes 11, Videofilmes, novembro 2006.)

32. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus Editora, 2005, p.56.

33. *Ibid.*, p.58.

34. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.248.

35. *Ibid.*, p.249-250.

36. Entrevista com Ken Burns em: GOLDSMITH, David A.. *The documentary makers, interviews with 15 of the best in the business*. Hove, East Sussex: Rotovision, 2003, p.14.

37. ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.225.

38. ROSENTHAL, Alan. *The new documentary in action*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1971, conforme citado em ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, p.226.

12. CONCLUSÃO

Ao abordar o assunto “roteiro de documentário”, essa pesquisa escolheu concentrar sua atenção aos aspectos ligados à prática da produção do documentário, partindo do princípio que o processo de roteirização do documentário, entendido como processo de organização do discurso que serve aos propósitos da organização da produção do filme, não está localizado em apenas uma das três fases de produção. Se no filme de ficção a escrita do roteiro ocorre integralmente no período da pré-produção do filme, no documentário essa escrita muitas vezes se manifesta de maneira diferente; trata-se de uma escrita em aberto, que se estende por todo o processo de realização do filme. Com isso o roteiro, como peça escrita, se desmaterializa assumindo formatos múltiplos, só encontrando sua forma final com o filme pronto¹. Foi com base nessa constatação, várias vezes exposta aqui, que foi pensada a estrutura dessa tese, que inclui, em suas quatro partes, considerações sobre as três etapas de produção do filme: pré-produção, filmagem e pós-produção².

Uma das metodologias possíveis para a abordagem do assunto seria a de se concentrar a pesquisa apenas aos documentários que possuem roteiros fechados, escritos cena a cena tal qual um roteiro de ficção. Nesse caso seria possível a análise da “peça-roteiro” seguindo o mesmo padrão que encontramos na análise de roteiros de filmes de ficção³. A recusa a se seguir esse

caminho encontra sua justificativa no fato de que o interesse maior dessa pesquisa está em entender aquelas que são as diferenças no processo de produção e construção do discurso do gênero documentário em relação ao gênero ficção e trabalhar com os problemas que nascem dessas diferenças, principalmente no que diz respeito à prática dos realizadores. Muitos dos depoimentos transcritos aqui tratam dessas diferenças. Entre os modelos de produção dos filmes de ficção e dos documentários a diferença principal está justamente na possibilidade que este último abre a um trabalho de filmagem feito sem nenhum roteiro técnico prévio, apoiado apenas em intenções preliminares elaboradas na forma de um argumento. A filmagem feita sem o apoio de um roteiro técnico implica em um trabalho de câmera improvisado, ditado pelo que está em torno do cinegrafista, o evento que está sendo filmado. Inverte-se assim a relação de comando entre decisões de filmagem e evento filmado: as decisões de filmagem ficam inteiramente submetidas ao evento filmado.

O documentário contra o roteiro: a crítica de Comolli

Filmar o aqui-agora de eventos autônomos, que fogem do controle da produção é estar aberto para situações reais, ditadas pelo acaso, que recriam a concepção e refazem a trajetória do documentário. O filme passa a se alimentar de surpresas que derrubam qualquer previsão que poderia ser esboçada anteriormente por um roteiro. Tanto para os documentaristas como para teóricos, esse aspecto de liberdade em relação a rigidez do roteiro vem a ser um ponto de defesa do documentário diante da padronização das narrativas do filme de ficção.

O crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli escreveu um artigo intitulado *Sob o risco do real*, em que combate uma tendência à padronização das narrativas de ficção intermediada pela ferramenta roteiro. “Passando e repassando pelas dobras, sempre mais lisas no caso da ficção, o

cinema perdeu, em parte, seu pé sobre o mundo. Programático, o cinema não se anuncia mais como o profeta do desconhecido de um mundo a vir, mas ele o ajusta sobretudo como uma repetição do conhecido.”⁴ Diz Comolli. Na visão do cineasta, o roteiro serviria como um molde, pré-fabricado, dentro do qual o mundo é obrigado a se encaixar. Diante desse caminho cada vez mais sem volta trilhado pela produção dominante do cinema de ficção, o documentário se opõe como gênero de resistência já que, para Comolli, o real se recusa a se deixar moldar pela fôrma de um roteiro. “Nada se assemelha ao cinema documentário. Nenhum roteiro que o sustente. O projeto documentário se forja a cada passo, se debate frente a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar.”⁵

Diante dessa perspectiva o documentário se impõe com todas as suas falhas no modo de apreensão do mundo, repleto de vazios e surpresas, que obrigam o documentarista a se engajar em um processo de invenção constante sempre pautado por novas descobertas: “Ao mesmo tempo em que se dá, a matéria do cinema documentário lhe escapa. É por isso que ele (*o documentarista*) deve inventar formas que possibilitem tomadas daquilo que ainda não é cinematograficamente tomado.”⁶

Da possibilidade de recriação das formas e de subversão dos modelos padronizados, essa abertura para o mundo faz-se obrigatória ao documentarista. O documentário passa a adquirir um caráter de experimentação constante:

“Mesmo que se quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela já possuiria pronto. Melhor: ela não pode se impedir de desejar, para ir ao fim desta lógica de aprendizagem, ver seu dispositivo chacoalhado pela irrupção de dados inéditos – que não seriam aqueles através dos quais o mundo já se oferece a nós. Eis porque os dispositivos do documentário são antes de tudo precários, instáveis, frágeis. Eles

são úteis apenas para permitir a exploração do que ainda não é de todo conhecido. Os roteiros de ficção são freqüentemente (cada vez mais) fóbicos: eles temem aquilo que os provoca fissuras, os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre eles mesmos. Fechados.”⁷

A opção pela prática de um cinema que se abre para o mundo e que, por essa razão se colocaria em franca contraposição ao modelo dominante de produção, não exclui, no entanto, o cinema de ficção. Aqui é necessário lembrar de projetos que propõem uma *mise en scène* atravessada pelo mundo, para usar a expressão de Comolli. *Iracema, uma transa Amazônia* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna vem a ser o caso mais conhecido na filmografia brasileira; filme que bebe na fonte do francês Jean Rouch de *Jaguar* (1967) e *Cocorico, monsieur Poulet* (1974), só para citar alguns exemplos, na ampla cinematografia do cineasta, de filmes que dialogam tanto com a ficção como com o documentário.

Está claro que a crítica de Comolli está direcionada àquilo que poderíamos definir como a “Instituição Roteiro”. Instituição formada por roteiristas profissionais, manuais de roteiro, consultores de roteiro, *workshops* de roteiro, escolas de roteiro, todos a serviço da preparação de profissionais que atuem na elaboração de narrativas cinematográficas que atendam às expectativas comerciais do produto filme. Comolli não trata de aspectos práticos que o processo de roteirização trás ao filme, tanto em termos de financiamento como em termos de organização da produção. Ao minimizar a necessidade de financiamento para o filme (“A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente do bem querer – da boa graça – de quem ou o quê escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos.”⁸) Comolli talvez faça referência direta ao contexto de produção de seus filmes, França, Europa, cuja dinâmica de produção difere radicalmente da que encontramos no

Brasil, bem como ao seu atual *status* de cineasta adquirido com vários anos de trabalho. No Brasil, para quem quer se iniciar no documentário é muito difícil conseguir equipamento e equipe técnica sem ter um mínimo de apoio de fontes de financiamento, sejam elas alternativas ou não. Para ter acesso a essas fontes, é sempre necessária uma apresentação escrita que esboce um planejamento mínimo para o filme.

Vários dos depoimentos de documentaristas transcritos nessa pesquisa sustentam a defesa de Comolli em nome de um documentário que seja receptivo às interferências do real, que se alimente das surpresas do mundo como maneira a se desprogramar expectativas preestabelecidas. É sempre bom lembrar que todos os documentários nascem de projetos que delineiam intenções do documentarista. Dentro desse quadro de intenções e expectativas que são testadas durante todo o momento de pesquisa e filmagem o documentarista estabelece seus métodos de trabalho, sua maneira de organizar o material colhido com o objetivo de se fazer o filme. Esses métodos podem variar de filme para filme ou seguir alguns procedimentos padrão dependendo do documentarista e do tipo de documentário. O objetivo dessa pesquisa foi justamente esclarecer alguns desses métodos partindo dessa constatação de que nada nasce do acaso. Ligar uma câmera e ver o que ela registra não garante filme. Sobre esse assunto vale citar uma observação feita por Richard Leacock durante uma conferência em Sun Valley, EUA: “Lápis e canetas existem há bastante tempo. O papel é muito barato. Quantos livros foram escritos por causa disso? Muito poucos livros são escritos em comparação ao número de pessoas que possuem lápis e canetas.”⁹

Experimentação e expressão autoral

A dramaturgia do real, com suas falas não controladas, a diversas camadas discursivas, não apenas aquelas fundadas na cena dramática, que se interagem na construção do discurso do filme, as

possibilidades criativas de uma montagem que não necessita ficar presa as regras de continuidade espaço-temporal, propiciam um campo fértil para uma experimentação de linguagem. A possibilidade de experimentação sempre esteve presente ao longo da história do cinema documentário, basta lembrar as sinfonias de Vertov, Ruttmann e Cavalcanti, e continuam a ser exploradas por um cinema de artista que faz do documentário seu gênero de preferência para a montagem de instalações de vídeo em ambientes de galerias e museus de arte¹⁰. As possibilidades de experimentação se manifestam em escolhas de estilo que marcam a expressão individual do documentarista.

A aposta radical que Eduardo Coutinho faz no documentário de entrevista, indo contra todos os conselhos que encontramos nos manuais de produção e roteiro, que buscam sempre valorizar a imagem em lugar da palavra, foi um dos exemplos amplamente comentado durante essa pesquisa. A experimentação de Coutinho é marcada por um enxugamento da forma, em busca da valorização do evento da entrevista em detrimento de efeitos de edição e fotografia. Em um outro extremo poderíamos citar documentários que valorizam uma expressão poética, do autor, expressa nas escolhas do texto e na composição das imagens. Nessa linha se encontra documentários como *Janela da alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, já comentado aqui. Mais recente, *Estamira* (2006), de Marcos Prado, faz uma longa apresentação de sua personagem através da recorrência a um discurso poético que se serve dos depoimentos de Estamira sobrepostos a imagens captadas no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho. Com o intuito de valorizar a dimensão poética da fala da personagem, as imagens, muito bem fotografadas, recebem ainda um tratamento, possibilitado por um recurso da edição, que altera seu padrão de cor, passando a um P&B granuloso. Graças a esse efeito de edição, as imagens ganham nova dimensão, se ajustando mais não ao mundo real do Aterro, mais ao mundo imaginário descrito por Estamira.

Às necessidades de uma expressão autoral, soma-se as necessidades de informação inerente a todo o documentário. O conteúdo informativo de um documentário faz uso de elementos

recorrentes como voz *over*, intertítulos, encenações, entrevistas e depoimentos. A frequência em que se manifesta cada um desses elementos pode variar de acordo com o período em que o filme é produzido, estando ligada a tendências estilísticas da época e ao aparato tecnológico de que o filme é feito. Com o crescente domínio dos suportes digitais na captação e edição do filme, verifica-se um aumento da velocidade do ciclo de produção. A maior facilidade que os documentaristas encontram na captação e edição do filme (mas nem sempre na sua distribuição), faz com que, em alguns casos, por sua rapidez, o processo de finalização do filme passe a frente do processo de sua maturação conceitual. Mais uma vez a necessidade de organização do discurso se impõem.

Os aspectos levantados até aqui – a maior abertura para a experimentação de novos recursos expressivos, a maior abertura para eventos que nasçam do contato com o real, e a maior facilidade encontrada nos meios de produção do filme – podem dificultar uma tomada de posição, do documentarista, diante das várias opções que se colocam a sua frente. O que filmar, como filmar, por que filmar? Documentários nascem de um compromisso assumido pelo documentarista para com o universo abordado. A questão ética passa a frente de questões estilísticas. Saber como negociar com o outro exige uma capacidade de se moldar às mais diferentes situações além de um preparo em saber enfrentar imprevistos, recusas, ameaças e expectativas geradas pelo poder de persuasão da câmera. Colocar o outro no filme e fazer uso de sua performance, mesmo esta sendo autorizada, é uma questão sempre delicada no documentário.

A experiência de filmagem, a dificuldade da montagem

Outro ponto importante a se ressaltar em relação à prática do documentário diz respeito às situações de filmagem de eventos autônomos. Vimos, pelos depoimentos, que o contato com o real em situação de filmagem muitas vezes trás surpresas ao realizador. A filmagem de eventos não

controlados exige que o cinegrafista esteja sempre tendo que se adaptar às condições de filmagem impostas por tudo aquilo que o cerca. Essas condições, que muitas vezes se mostram adversas, exige um domínio maior do aparato cinematográfico bem como uma experiência em lidar com esses fatores por parte do cinegrafista. A filmagem de um evento autônomo sobrecarrega o cinegrafista que, em nome de sua mobilidade, é obrigado a ficar atento a vários detalhes da composição de imagem como correção de foco, diafragma, filtro, procurando corrigir tudo ao mesmo tempo em que acompanha quem está sendo filmado.

De Walter Carvalho:

“Por exemplo, em *Entreatos*, que é um documentário sobre a eleição do Lula, do João Moreira Salles, eu fiz 180 horas de captação de imagem, com a câmera no ombro. Jamais ela foi no tripé e jamais eu acendi um refletor, a iluminação, eu entrava e saía de dentro do carro com o Lula, Lula metalúrgico, e entrava num hotel para uma reunião com empresários por exemplo. Eu ia atrás com a câmera, e ele passava na portaria do hotel para pegar o elevador, entrava no elevador, e eu ia modificando, adaptando a câmera à luz daquele momento, corrigindo diafragma, mudando o filtro e batendo o branco, tudo simultaneamente sem cortar, porque tudo poderia acontecer naquele momento, naquele percurso que eu estava indo com ele. Então eu não tinha nenhum, mas absolutamente nenhum controle sobre essa realidade.”¹¹

Após ter percorrido o período de filmagem, período que muitas vezes pode ser turbulento, repleto de imprevistos que até podem colocar a viabilidade do filme em risco, o documentarista é obrigado a enfrentar longas horas de montagem em função da grande quantidade de material filmado. Qual o caminho a seguir? Por onde iniciar? Como desenvolver o assunto? Qual será a

resolução do documentário? Mais uma vez faz-se necessário uma organização da montagem feita no papel. Tal como acontece com a direção de fotografia, o papel do montador ganha destaque, passando a ter participação fundamental na criação do filme.

Por todas as considerações feitas aqui, percebe-se que o documentário é um gênero bem mais exigente que o gênero da ficção tanto no que diz respeito a questões de ordem técnicas como também em relação ao envolvimento do realizador para com o assunto abordado. Essas dificuldades acabam se refletindo na construção do discurso do filme. Durante todo o processo de produção o documentarista está sempre a repensar seus conceitos iniciais, testando suas hipóteses e a viabilidade artística de seu projeto. Como já foi dito antes, há que tem persistência para que o projeto encontre sua conclusão.

Pelo grau de exigência e preparo, estratégias de organização ajudam ao documentarista a obter domínio sobre a produção do filme, principalmente no caso de um documentarista iniciante. O conceito de roteirização foi estendido aqui a todo e qualquer modo de organização da produção e do discurso que encontramos no documentário. Tudo o que vemos no filme é resultado de escolhas feitas na busca da construção de um sentido para o filme: escolhas feitas na pré-produção (proposta de filmagem, argumento, tratamento), escolhas que orientam as decisões de filmagem (enquadramento, trabalho de câmera, duração das tomadas) e escolhas que orientam as decisões de montagem (corte e recomposição dos planos, intertítulos, narração, efeitos de edição, ritmo e estrutura). Entre a primeira idéia e o filme pronto, temos um caminho marcado pelo afinilamento das escolhas feito para que um conteúdo de mundo se ajuste aos critérios de um discurso. Todas essas escolhas estão implicadas na construção de um roteiro. “Na prática, não existe filme sem roteiro e esse roteiro pode ser manifesto de formas diversas”¹², lembra Eduardo Leone.

Para encerrar, cabe uma citação de Christian Metz a respeito do modo improvisado adotado por Jean-Luc Godard na construção de seus filmes:

“Num filme de Godard, *há sempre uma estória*. Quer seja “quebrada” ou insólita, ao invés de caricaturalmente linear, em nada altera a situação, e Godard é um dos nossos mais fecundos roteiristas (o que permanece verdadeiro, inclusive se o roteiro, nele, nasce no meio das filmagens e é, de certo modo, a consequência do filme).”¹³

NOTAS

1. Uma consequência dessa desmaterialização do roteiro de um filme documentário pode ser verificada no mercado editorial. Os poucos “roteiros” de documentários que vemos publicados são na verdade transcrições do filme feitas após sua finalização (caso recente de: MOORE, Michael. *O livro oficial do filme Fahrenheit - 11 de Setembro*. São Paulo: Editora Francis, 2005.), ou transcrições do conteúdo de suas entrevistas (LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987; TENDLER, Silvio; DIAS, Maurício. *Jango*. Porto Alegre, LP&M Editores, 1984).
2. Lembrando que o fato do processo de roteirização do documentário ser um processo em aberto não implica em uma prática improvisada, durante toda a pesquisa se procurou ressaltar a importância de uma organização textual do filme quer seja na forma de uma proposta de filmagem, argumento ou roteiro.
3. O roteiro do filme de ficção foi objeto de pesquisa de mestrado do autor. Ver: SOARES, Sérgio. *Cães de aluguel: uma análise de um roteiro de Quentin Tarantino*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, IA-UNICAMP, Janeiro, 2001.
4. COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Catálogo Forumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.104.
5. Idem.
6. Ibid., p.106.
7. Ibid., p.107.
8. Ibid., p.99.

9. em *Os pioneiros*. Extra DVD *Primary*, Videofilmes, junho 2006. (Tradução do autor).
10. Sobre esse assunto ver por exemplo: RENOV, Michael; SUDERBURG, Érika (ed.). *Resolutions: contemporary video practices*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.
11. *A fotografia no documentário: uma entrevista com cinco fotógrafos brasileiros*. Catálogo Forumdoc.bh.2005, 9º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, p.149.
12. LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p.24.
13. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p.191.

13. BIBLIOGRAFIA

ARMES, Roy. *On video*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável, cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2003.

BALÁZS, Bela. *El film, evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

BARBARO, Humberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

BARNOUW, Erik. *Documentary, a history of the non-fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.

BARSAM, Richard M.. *Nonfiction film: a critical history*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992.

BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus Editora, 1997.

- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____, *O caso dos irmãos Naves, roteiro original*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- _____, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema, film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1985.
- _____, THOMPSON, Kristin. *Film art, an introduction*. New York, McGraw-Hill, 2001.
- BRADY, Ben; LEE, Lance. *The understructure of writing for film and television*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1988.
- BRADY, John. *The craft of the screenwriter*. New York: Simon and Schuster, 1981.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995 – 2005, ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, Revista Contracampo, 2005.
- CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade, alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- _____. *Cineastas latino-americanos, entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.
- _____, BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo:

- JSN Editora, 1996.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.
- CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COLE Jr, Hillis R.; HAAG, Judith H.. *The complete guide to standart script formats, part I screenplays*. North Hollywood, California: CMC Publishing, 1988.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Em catálogo *Forumdoc.bh.2001, 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992.
- DANCYNGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing*. New York: Simon & Schuster, 1972.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- FURTADO, Jorge. *Um astronauta no Chipre*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1992.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique, système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck,

1989.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose*. São Paulo: Fapesp, Annablume, 2002.

GOIFMAN, Kiko. *Valetes em slow motion*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

GOLDSMITH, David A.. *The documentary makers, interviews with 15 of the best in the business*.

Hove, East Sussex: Rotovision, 2003.

HAAG, Judith H.. *The complete guide to standart script formats, part II taped formats for television*. North Hollywood, California, CMC Publishing, 1988.

HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997.

HERMAN, Lewis. *A practical manual of screenwriting for theater and television films*. New York: Meridian Book, New American Library, 1952.

HOWARD, David. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Editora Globo, 1996.

JAMES, David (ed.). *To free the cinema, Jonas Mekas & the New York underground*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

JOST, François. *L'oeil – câmera, entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Editora Francis, 2006.

_____. *É tudo verdade; reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Editora Francis, 2005.

_____. *O olho da revolução, o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Editora Iluminuras, sem data.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LAFFAY, Albert. *Lógica Del cine: creación y espectáculo*. Barcelona: Editorial Labor, 1966.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora:

- UFMG, 2005.
- _____ ; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. *Cinema digital: um novo cinema?*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- KULECHOV, Léon. *Tratado de la realizacion cinematografica*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, sem data.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MARSOLAIS, Gilles. *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers, 1974.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Maurice Capovilla, a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MAURO, Humberto. *Sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1978.
- _____. *Jorge Bodanzky, o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MCKEE, Robert. *Story, substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, New York: Regan Books, 1997.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.
- MOURA, Edgar. *Câmera na mão, som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- _____. *50 anos, luz câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos, a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada, depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NEVES, David E.. *Telégrafo visual, crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- _____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.
- O'CONNELL, P.J.. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus Editora, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PIERSON, John. *Spike Mike slackers & dykes, a guided tour across a decade of independent american cinema*. London: Faber and Faber, 1995.
- PLANTINGA, Carl R.. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- PUDOVKIN, V.I.. *Film technique and film acting*. New York: Grove Press, 1976.

- RABIGER, Michael. *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema (vol. I e vol. II)*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- _____. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- _____; MIRANDA, Luiz Felipe (organizadores). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, EMBRAFILME, 1978.
- RENOV, Michael (ed.). *Theorizing documentary*. New York, London, Routledge, 1993.
- RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Faperj, DP&A editora, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, EDUSP, Editora da UNICAMP, 1993.
- ROSENTHAL, Alan. *New challenges for documentary*. Los Angeles, London, University of California Press, Berkeley, 1988.
- _____. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.
- ROTHMAN, William. *Documentary film classic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALEM, Helena. *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- SARAIVA, Leandro; CANITO, Newton. *Manual de roteiro*. São Paulo: Conrad Livros, 2004.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

- SWAIN, Dwight V.. *Film script writing, a practical manual*. New York: Hastings House Publishers, 1976.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TENDLER, Silvio; DIAS, Maurício. *Jango*. Porto Alegre, LP&M Editores, 1984.
- VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1987.
- WATTS, Harris. *Direção de câmera, um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.
- _____. *On câmera, o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. São Paulo: Summus Editorial, 1984.
- WINSTON, Brian. *Claiming the real: the documentary film revisited*. London: British Film Institute, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ZIMMER, Christian. *Le retour de la fiction*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1984.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagem*. Madrid: Catreda/Universidade Del Pais Vasco, 1998.

Periódicos

- BRAVO. São Paulo: Abril, ano 8, n°91, abril 2005.
- CAHIERS DU CINEMA. Paris, hors-série, novembre 2000. ISSN 0008-011X.
- CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Objetivo subjetivo, especial:

Documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, número 36, outubro/dezembro 2003. ISSN 1413-7135.

CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, número 8, setembro/outubro 1997. ISSN 1413-7135.

CINEMAIS: revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, número 16. ISSN 1413-7135.

CINÉMAS: revue d'études cinématographiques. Quebec, Canadá. Printemps 1999, spring, 1999.

L'AVANT-SCÈNE. Paris, numero 6, 15 juillet 1961.

SINOPSE: revista de cinema. São Paulo: ECA-USP, anoVI, nº 10, dezembro 2004.

SINOPSE: revista de cinema. São Paulo: Editora UNESP, ano II, nº 5, junho 2000.

SINOPSE: revista de cinema. São Paulo: Hedra, ano I, nº 3, dezembro 1999.

Catálogos

É TUDO VERDADE, IT'S ALL TRUE, 2001, 6º festival internacional de Documentários. São Paulo: KINOFORUM, abril 2001.

É TUDO VERDADE, IT'S ALL TRUE, 2002, 7º festival internacional de Documentários. São Paulo: KINOFORUM, abril 2002.

É TUDO VERDADE, IT'S ALL TRUE, 2005, 10º festival internacional de Documentários. São Paulo: KINOFORUM, março/abril 2005.

É TUDO VERDADE, IT'S ALL TRUE, 2006, 11º festival internacional de Documentários. São Paulo: KINOFORUM, março/abril 2006.

É TUDO VERDADE, IT'S ALL TRUE, 2007, 12º festival internacional de Documentários. São Paulo: KINOFORUM, março/abril 2007.

FORUMDOC.BH.1999, 3º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, dezembro 1999.

FORUMDOC.BH.2000, 4º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, novembro 2000.

FORUMDOC.BH.2001, 5º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, novembro 2001.

FORUMDOC.BH.2002, 6º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, dezembro 2002.

FORUMDOC.BH.2003, 7º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, novembro/dezembro 2003.

FORUMDOC.BH.2004, 8º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, dezembro 2004.

FORUMDOC.BH.2005, 9º festival do filme documentário e etnográfico, fórum de antropologia, cinema e vídeo. Belo Horizonte, Filmes de Quintal, UFMG, novembro 2005.

GRUPO DZIGA VERTOV. Centro Cultural Banco do Brasil. ALMEIDA, Jane de (org.). São Paulo: Witz Edições, 2005.

LEON HIRSMAN: ABC da greve, documentário inédito. São Paulo: CINEMATECA BRASILEIRA, 1991.

Sites da INTERNET

Aruanda, produção e pesquisa em documentário: <http://mnemocine.com.br/aruanda>

Cahiers du Cinema: <http://www.cahiersducinema.com/>

Casa de Cinema de Porto Alegre: <http://www.casacinepoa.com.br>

Cineaste: <http://www.cineaste.com>

Doc Waves: documentary making in the UK: <http://www.filmwaves.co.uk>

Dox: journal of the European Documentary Network: <http://www.dox.dk>

Drew Associates: <http://drewassociates.net>

Film Comment: <http://www.filmlinc.com>

Film Quarterly: <http://www.filmquarterly.org>

International Documentary: magazine of the international Documentary Association:

<http://www.documentary.org>

Maysles Films: <http://www.mayslesfilms.com/>

Revista Cena por Cena: <http://www.cenaporcena.com.br/>

Revista Cinema em Cena: <http://www.cinemaemcena.com.br>

Revista Cinemando: <http://www.cinemando.com.br>

Revista Cineweb: <http://cineweb.com.br>

Revista Coisa de Cinema: <http://www.coisadecinema.com.br>

Revista Contracampo: <http://www.contracampo.com.br>

Revista Críticos: <http://www.criticos.com.br>

Revista de Cinema: <http://www.revistadecinema.com.br>

Revista Senses of Cinema: <http://www.sensesofcinema.com>

Revista Site de Cinema: <http://www.sitedecinam.com.br>

Revista Verbo 21, cultura e literatura: <http://www.verbo21.com.br>

Roteiro de Cinema: <http://roteirodecinema.com.br>

Screen Writers Utopia: <http://www.screenwritersutopia.com>

Screentalk: <http://www.screentalk.biz>

Script Crawler: <http://www.scriptcrawler.net>

Simply Scripts: <http://www.simplyscripts.com>

The Film Journal: <http://www.thefilmjournal.com>

The Museum of Broadcast Communication: <http://www.museum.tv>

Web Writers: <http://webwritersbrasil.com.br>