

Considerações sobre o roteiro de documentário¹

Sérgio Puccini²

Resumo: O artigo comenta sobre as etapas de organização da produção e do discurso de documentários, descrevendo o processo de maturação da ideia do filme desde a *proposta* inicial, uma breve apresentação do projeto, até a escrita do *tratamento*, uma descrição resumida das principais seqüências do filme que permite visualizar sua estrutura discursiva.

Palavras-chave: cinema; documentário; roteiro.

Abstract: The article comments on the stages of production and the discourse of documentary films, describing the process of concept development from the initial proposal: a brief presentation of the project, the writing of the treatment, a summarized description of the main sequences of the film that allows to visualize the discursive structure.

Keywords: cinema; documentary; screenplay.

Ao tratar do tema Roteiro de Documentário a primeira questão a ser enfrentada vem a ser: o que podemos chamar de um roteiro para documentário? Qualquer um que esteja habituado a assistir documentários sabe que, tanto na sua forma como em seu discurso, documentários diferem, em maior ou menor grau, de filmes de ficção. Muito embora documentários possam recorrer a expedientes que encontramos em filmes de ficção, como encenações com atores, por exemplo, é preciso insistir em uma distinção para termos claro nosso objeto de estudo. Documentários se valem de outros elementos que não apenas a de uma encenação dramática como elemento para a construção de uma narrativa. Entre os elementos de diferenciação pode-se citar a recorrência a uma voz *over*, entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, animações gráficas, recursos que no documentário são articulados por um discurso que fala algo sobre o mundo, e não sobre

¹ Este artigo é baseado no livro, do mesmo autor, *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papirus, 2009).

² Doutor e Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes/UNICAMP, é professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF-IAD). É autor do livro *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção*, Editora Papirus (2009) e *Amanhã. Aqui. Nesse mesmo lugar* (Contos Ficção, Javali, 2008).

um mundo, como no filme de ficção. Em seu aspecto formal, o documentário tende a dar menos importância às leis de continuidade que orientam os critérios de filmagem e montagem nos filmes de ficção. A presença ou predominância dos elementos listados acima pode variar de documentário para documentário, variações que estão atreladas a questões de estilo ou às exigências próprias do recorte temático.

As diferenças relacionadas ao modo de construção do discurso terão reflexos no modo de organização da produção do filme. Com raras exceções no panorama atual, a produção de um documentário não se apoia em um roteiro técnico fechado, que traria a descrição detalhada de todas as sequências e planos de filmagem. O fato de um documentário ser feito sem o auxílio de um roteiro, entendido na sua formatação tradicional do roteiro para filme de ficção, não significa exatamente que não possua outras formas de planejamento prévio. Por ser um gênero aberto às interferências que nascem do contato de uma equipe de filmagem com o mundo ao seu redor, pensar em um roteiro de documentário só tem sentido se trabalharmos com uma noção de um roteiro que seja receptivo às manifestações do mundo que muitas vezes não podem ser controladas. Portanto, estamos adotando um conceito mais amplo de roteiro ao falarmos de Roteiro de Documentário.

A ideia de roteiro, mesmo que tomada dentro de uma concepção aberta, traz embutida a necessidade de organização da produção de um filme que ainda está por vir. Esse trabalho de maturação da ideia, que no caso do documentário envolve invariavelmente uma etapa de pesquisa, se viabiliza a partir de uma posição de comprometimento assumida pelo documentarista para com seu universo de abordagem. Questões relacionadas à relevância do assunto, melhor maneira de se abordar o assunto, ponto de vista de abordagem, que invariavelmente esbarram em aspectos éticos, servirão como balizas a orientar o percurso da produção.

A diversidade estilística e temática do campo do documentário também se reflete na diversidade de métodos de organização adotados pelos documentaristas. A máxima que diz que “cada filme é um filme” se encaixa com perfeição ao documentário. O repertório de imagens e sons à disposição do documentarista irá depender inicialmente, tanto na sua qualidade como em sua quantidade, da localização do assunto no tempo histórico. Um documentário que aborde um assunto localizado em passado distante - digamos: a vida de Machado de Assis no Rio de Janeiro do século XIX - irá exigir uma profunda pesquisa em materiais de arquivo na busca de fotografias, pinturas e documentos de época que possam servir como ilustrações visuais para o filme. Não menos raro nesses casos vem a ser a recorrência a reconstituições encenadas como forma de se trabalhar com sequências de imagens em movimento, muitas vezes usadas para cobrir

visualmente os depoimentos dos entrevistados ou uma narração em voz *over*. Essa mesma localização temporal do assunto também condiciona as situações de filmagem. Em um documentário de arquivo, como seria o caso do exemplo citado acima, as situações de filmagem são bem mais previsíveis e controladas do que em filmes que exploram um corpo a corpo com o real. Essas definições, feitas a *priori*, tanto no que diz respeito ao recorte temático do documentário como das opções de estilo ajudam ao documentarista a ter uma noção mais precisa dos tipos de problemas de produção que irá ter de enfrentar ajudando a definir o tipo ideal de roteiro para o filme.

Em termos práticos, o roteiro de um documentário pode assumir formatos diversos ao longo de sua produção. Da escrita no papel na forma de um argumento ou de um tratamento, em período anterior às filmagens, a uma escrita desmaterializada, ou invisível, que ocorre durante as filmagens, para um possível retorno ao papel na forma de um roteiro que auxilie a montagem, o longo processo de escrita e re-escrita só encontrará seu fim quando o filme estiver definitivamente pronto.

Da proposta ao tratamento

As bases da escrita de um roteiro para documentário se encontram em um trabalho de pesquisa que pode variar tanto na sua extensão como na sua forma de condução. Esse processo de pesquisa parte de um pressuposto básico, a necessidade de uma maior familiaridade do documentarista para com o seu assunto. Os dados colhidos na pesquisa servirão para a escrita de uma primeira apresentação textual do documentário conhecida por *proposta*, uma descrição resumida do documentário dirigida aos possíveis financiadores do filme, que informe tanto aspectos ligados a seu conteúdo – assunto abordado, formas de tratamento do assunto, personagens, estilo – como aspectos que lhe são externos – público alvo, justificativa, previsão orçamentária, circuito de exibição, etc. No Brasil, um típico modelo de *proposta* vem a ser o adotado pelo Doc-TV, programa de fomento ao documentário veiculado pelas televisões públicas brasileiras. O trabalho de pesquisa não se encerra necessariamente com a escrita da *proposta*, mas pode se estender por todo o processo de pré-produção e filmagem, trazendo sempre dados novos para o filme. Para Alan Rosenthal, o que conduz a pesquisa é a hipótese de trabalho, o que o documentarista pretende demonstrar com o documentário (ROSENTHAL, 1996, p. 37). Rosenthal lista quatro fontes de pesquisa:

1. Material impresso
2. Material de arquivo
3. Entrevistas
4. Pesquisas de campo nos possíveis locais de filmagem (ROSENTHAL, 1996, p. 37)

O acesso a esses materiais envolverá uma primeira negociação que invariavelmente irá esbarrar na burocracia de órgãos públicos e privados (bibliotecas, museus, cinematecas, imprensa, etc) e na colaboração de alguns para a abertura de coleções particulares ou acervos familiares. As entrevistas de pesquisa, também chamadas de pré-entrevistas, servem tanto para a coleta de informações como para o estudo dos possíveis personagens sociais do documentário. Já as pesquisas de campo ajudam ao documentarista a se familiarizar com os locais de filmagem, possibilitando uma análise mais acurada de aspectos relacionados à acessibilidade, iluminação, som ambiente, infraestrutura de apoio (instalações elétricas, alimentação, hospedagem). Esse conhecimento será decisivo também para o planejamento da filmagem, que envolve o trabalho de câmera, movimentação da equipe, número de profissionais envolvidos, definição dos equipamentos necessários, entre outras tantas necessidades da produção.

O material colhido em pesquisa, que possibilitará ao documentarista um maior conhecimento sobre o seu assunto, permite uma escrita mais acurada de um argumento, ou um resumo textual do filme, que, por sua vez, pode servir de base para a escrita de um tratamento que traga um resumo das principais seqüências do documentário. Trata-se de um mapeamento inicial importante para uma melhor concepção do filme antes do início das filmagens. A escrita de um argumento, por mais resumida que seja, exige de imediato alguns posicionamentos do documentarista diante de seu assunto: o que de fato interessa desse assunto e qual a melhor maneira de se abordá-lo? No cerne dessas questões está a escolha de personagens.

Em sendo uma forma narrativa, documentários também se valem de personagens, mesmo que estes sejam produtos de uma ação puramente retórica típica das situações de entrevista. Essa noção de personagem é importante para estabelecer uma distinção entre aquele que participa do documentário, tornando-se assim personagem de um filme, e aquele outro, do qual se origina o personagem, que ocupa um lugar no mundo e tem existência para além do documentário. Mais uma vez vem à frente o papel da construção do discurso no documentário.

Os manuais de língua inglesa sobre produção de documentários, como os de Michael Rabiger (*Directing the documentary*) e Alan Rosenthal (*Writing, directing and producing documentary films and videos*), costumam dar muita ênfase a um modelo de personagem próximo ao modelo clássico do personagem de ficção: personagens orientados por uma meta, que enfrentem obstáculos geradores de conflito. Esse modelo de personagem trabalhado em situação de conflito nasce inicialmente do contexto histórico em que se encontra, mas é também, e fundamentalmente, resultado de uma seleção de eventos potencialmente dramáticos que ocorre durante a etapa de montagem do filme. Dentro da tradição do documentário, esse modelo de personagem encontra um amplo leque de referências que vai desde o documentário clássico de Robert Flaherty (*Nanook* - 1922, *Man of Aran* - 1934) ao documentário moderno de Robert Drew (*Primary* - 1960, *Crisis* - 1962).

A descrição de personagens na escrita do argumento é baseada em um quadro de expectativas, geradas por contatos estabelecidos em etapa de pesquisa. O modelo de personagem em conflito pode ser determinante na própria definição do assunto do documentário. Novamente a recorrência a Robert Drew, e sua *crisis structure*, é pertinente. Ciente dos riscos latentes no bojo de sua proposta de documentário direto, Drew estabeleceu um critério básico para a escolha de seus assuntos: a abordagem de situações mergulhadas em um momento de crise, geradoras de conflito. Em Drew, normalmente essas situações envolvem uma disputa iminente entre duas ou mais forças antagônicas. O personagem de John Kennedy em *Crisis* (Robert Drew, 1962) será aquele que nasce da ação que se configura no embate com o Governador do Alabama, George Wallace, na tentativa de garantir o ingresso de dois estudantes negros à universidade local, mantendo em pauta sua política contra a segregação racial no país. Para 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 [em *Primary*]? Irá Eddie Sachs vencer a corrida [em *On the Pole*]? Irá Paul Crump escapar da cadeira elétrica [em *The Chair*, 1962]?” diz Mamber. (*apud* O’CONNELL, 1992, p. 130)

O campo de ação e manifestação de personagens inclui também um momento de atuação bastante particular do documentário: a situação de entrevista. Além de propiciar conteúdo informativo, a situação de entrevista é também momento de revelação de personagem que tem origem em uma exposição oral motivada pela interação com o

entrevistador em situação de filmagem. Esse vem a ser o recurso preferencial no documentário de Eduardo Coutinho, chegando a definir o recorte temático de muitos de seus filmes centrados na exploração desse momento de encontro. Para Ismail Xavier, no filmes de Coutinho,

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. (*apud* PUCCINI, 2009, p. 43)

Pensar nos personagens do documentário, ainda na etapa de escrita de um argumento, ajuda também a pensar em uma possível estrutura para o filme já que será em torno deles que a ação irá se organizar. O modelo clássico, que prega a condução da narrativa centrada em um protagonista, não ocupa lugar majoritário no documentário. Ao contrário, é comum vermos filmes que adotam grupos de personagens para a abordagem de seu assunto. A adoção desse tipo de procedimento vem sendo bastante comum na produção atual do documentário brasileiro: *O cárcere e a rua* (2006), de Liliana Sulzbach, acompanha o cotidiano de três presidiárias da Penitenciária Madre Pelletier, em Porto Alegre; *Meninas* (2005), de Sandra Werneck, acompanha a vida de quatro jovens e adolescentes grávidas; *Morro da Conceição* (2005), de Cristiana Grumbach, está centrado no depoimento de oito moradores de uma antiga vila carioca; *Vocação do poder* (2005), de Eduardo Scorel e José Joffily, acompanha a trajetória de seis candidatos a vereador para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, todos eles estreantes na política. Nos exemplos citados acima, a ligação entre os personagens pode ocorrer a partir do contexto geográfico (*Morro da Conceição*, *O cárcere e a rua*), de objetivos comuns (*Vocação do poder*) ou de problemas pessoais comuns que remetem a questões sociais (*Meninas*). O processo de escolha dos personagens tem como base um critério de amostragem, a parte como representativa de um todo maior, o que implica na eliminação gradual de outros tantos possíveis candidatos, feita desde o período de pesquisa até a etapa de montagem.

Um outro tipo possível de personagem em documentário, cuja presença vem a ser bastante sentida no documentário contemporâneo, é aquele que nasce da participação do próprio documentarista no filme, quer seja na forma de uma interação com outros personagens, quer seja ele mesmo o personagem central, caso típico dos documentários autobiográficos como *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2002), de

Sandra Kogut, filmes que motivaram um bom número de estudos por parte da crítica e academia brasileira.

O argumento de um documentário ajuda a localizar aquelas que serão suas linhas de força principais, quer estejam elas baseadas no perfil de determinado personagem, na exploração de uma, ou várias ações ou na sustentação de uma argumentação. As categorias temáticas são amplas e muitas vezes se misturam. A dicotomia entre ação e personagem, comentada por Michel Chion em seu livro *O roteiro de cinema* (CHION, pp. 114-117) também pode ser empregada no documentário como critério de distinção. De um lado estariam os documentários que se detêm em acontecimentos, em que os personagens seriam mais esquemáticos, com menos densidade psicológica, estando submetidos à ação, de outro estariam os documentários biográficos, em que há um aprofundamento maior na definição de traços característicos do personagem abordado. *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, aborda a rotina do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro centrado em seus personagens principais: juízes, réus, promotores e defensores públicos. A escolha desses personagens leva em conta não seu perfil psicológico mas o papel que cada um deles representa dentro do quadro social. Já *Santiago*, de João Moreira Salles, apresenta um primoroso estudo de personagem, que se vale de uma cuidadosa análise do material bruto de um antigo projeto de filme que havia sido abortado pelo documentarista. Utilizando-se de um texto lido por uma voz *over*, o personagem do documentarista se coloca em cena ao comentar sua relação com Santiago, mordomo da família Moreira Salles, dando ao filme um caráter fortemente autobiográfico.

Seguindo as etapas de elaboração de um roteiro, o próximo passo, após o argumento, seria a escrita do tratamento. O tratamento apresenta o resumo das sequências do filme o que possibilita uma visão distanciada de sua estrutura discursiva. Mais uma vez, a descrição dos resumos é feita de forma genérica, deixando sempre uma abertura aos imprevistos que podem vir das situações de filmagem. Ao escrever de maneira resumida as sequências do documentário, o documentarista estará fazendo também um levantamento do repertório de imagens e sons a serem utilizados. Trata-se de definir quais os elementos que comporão suas partes principais em um amplo leque de possibilidades que vai desde a utilização de material de arquivo, a recorrência a eventos encenados, a filmagem de entrevistas, ou ao registro de eventos autônomos que fogem do controle da produção.

As situações de filmagem

A definição das partes principais do filme, contida no resumo das sequências, ajuda a estabelecer as situações de filmagem a serem enfrentadas pela produção. Grosso modo, podemos classificar essas situações de filmagem em dois grupos:

1. As situações que envolvem *eventos autônomos*;
2. As situações que envolvem *eventos integrados*.

Por eventos autônomos entende-se todo e qualquer evento que ocorre de forma independente à vontade de produção do filme; que não pode ser controlado pelo filme. Nesse grupo estão as grandes manifestações populares, festas, comícios, cerimônias oficiais, manifestações da natureza, grandes espetáculos e eventos esportivos, etc.

Já os eventos integrados ocorrem por força da produção do filme, são organizados para serem integrados ao filme, em que as situações de filmagem são mais controladas principalmente em relação às questões que envolvem a composição de planos, iluminação e som. Incluem nesse grupo as entrevistas e depoimentos, *clips* musicais feitos para o filme e eventos encenados como as reconstituições de época, atividades feitas para câmera para serem usadas como planos de cobertura e as encenações dramáticas.

Em termos estilísticos, o documentário direto se caracteriza por trabalhar com situações autônomas, como as que vemos em *Dont look back* (1966), de D.A. Pennebaker, que traz registros dos bastidores da turnê britânica de Bob Dylan em 1965. A câmera registra vários momentos do cantor, como suas passagens pelos quartos de hotéis, entrevistas coletivas e preparativos para as apresentações, sempre de maneira distanciada, às vezes até em situações adversas de luz. Já o mesmo Bob Dylan merecerá uma abordagem em estilo diferente em *No direction home* (2005), de Martin Scorsese; filme de caráter mais clássico feito a partir de situações integradas ao filme compostas pelos vários depoimentos dados para o filme de Scorsese, que são intercalados as sequências de imagens de arquivo.

Todo o critério de planejamento das filmagens depende do levantamento dessas situações. Os métodos de trabalho podem variar, desde o trabalho com um roteiro técnico fechado, caso do registro de eventos encenados para a câmera, à uma filmagem sem roteiro definido, caso dos eventos autônomos. As filmagens de entrevistas, previamente agendadas, normalmente obedecem a um planejamento padrão no que diz

respeito ao trabalho de câmera. A preparação de um roteiro para esse tipo de situação irá se limitar à elaboração de uma lista de perguntas a serem feitas ao entrevistado.

Muito embora a marca estilística do documentário direto exerça forte influência no panorama do documentário contemporâneo, as situações de filmagem do que estamos chamando aqui de eventos integrados, em que existe um controle maior da produção, são bastante comuns no documentário contemporâneo. Hoje em dia existe uma tendência a olhar o recurso da encenação apenas como um recurso típico de um documentário de caráter mais reflexivo, em que seu processo de construção é posto à mostra. Para além do recorte reflexivo, a encenação pode ser bastante útil também para suprir lacunas, no quadro do repertório das imagens, que nascem da dificuldade de acesso do filme a todas as situações de mundo vividas pelos personagens. No documentário, essas dificuldades de acesso não só estão relacionadas a questões práticas, mas também a questões éticas. Existe sempre um momento em que uma porta se fecha e a equipe acaba ficando de fora, situação que está muito presente em *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles. As sequências encenadas de Cartola quando criança, que vemos no início do documentário *Cartola, música para os olhos* (2007), de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda, funcionam como um contraponto visual aos depoimentos que narram o início da trajetória do compositor carioca. Já o documentarista americano Errol Morris se uma referência importante no documentário justamente por explorar, em filmes como *A tênue linha da morte* (*The thin blue line*, 1988), as potencialidades estéticas propiciadas pelas encenações, possíveis graças a um calculado trabalho de direção.

No âmbito das filmagens sem roteiro, o conhecimento prévio dos locais de filmagem e de seus respectivos participantes ajuda a esboçar alguns critérios básicos para o trabalho de câmera. O mais importante elemento de orientação para a filmagem está na hipótese de trabalho do documentário, em suas linhas de interesse, que ajudam ao documentarista e sua equipe a se posicionar diante daquilo que está diante dele. Diz Alan Rosenthal (ROSENTHAL, 1996, p. 135):

Como diretor, você deve estar absolutamente certo de qual vem a ser o seu objetivo e de como você irá atingi-lo. Você deve saber claramente o que você quer que o filme expresse. Em resumo, você deve estar certo de qual vem a ser o seu foco. Se você não tiver nenhum foco o seu filme poderá ter problemas futuros.

A ideia de improviso está muito associada a um trabalho feito sob um arranjo de base que vem a ser o conceito do filme pensado ainda na fase da escrita do argumento. Em primeiro lugar exige um preparo prévio da equipe quer seja no domínio de seu aparato técnico – câmera, gravadores, microfones – quer seja na forma de relacionamento com o ambiente ao redor. Ao contrário do que ocorre em uma situação controlada, em que o trabalho de câmera centraliza as decisões de filmagem, as situações de filmagem não controladas, no documentário, exigem mais da sensibilidade do cinegrafista que se vê a toda hora obrigado a corrigir seu trabalho de câmera, tendo de reagir às manifestações que nascem em seu entorno. A ação tende a escapar dos limites do enquadramento da câmera, a não se sujeitar às conformidades do quadro. Nessas situações, o principal recurso do cinegrafista vem a ser a adoção de tomadas longas que resultam em longos planos-sequência. Um dos problemas relacionados a esse trabalho de improviso é falta de controle da iluminação, o que com frequência implica em uma perda da qualidade da imagem, como relata o fotógrafo 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. (*apud* PUCCINI, 2009, p. 79)

Decisões de filmagem feitas de improviso podem resultar em tomadas essenciais para o filme, como é o exemplo relatado pelo fotógrafo Walter Carvalho ocorrido durante a filmagem de *Entreatos* que resultou no longo plano-sequência que encerra o filme. No plano, o cinegrafista acompanha Lula desde a porta do quarto do hotel até chegar ao saguão de entrada onde este se dirigirá à imprensa pela primeira vez depois de ser confirmada sua eleição para presidente. O plano do elevador foi um “achado” de Walter Carvalho conforme ele mesmo relata:

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. (*apud* PUCCINI, 2009, p. 84)

Entramos na fase do que chamamos de uma escrita invisível do roteiro. Cinegrafistas experientes possuem métodos próprios de trabalho que ajudam a situá-los diante do mundo. As decisões de filmagem, feitas no decorrer da tomada, já estão contaminadas por uma ideia de filme que trazem “na cabeça” e que orienta as composições dos planos.

O campo teórico se detém pouco sobre questões relacionadas à técnica de filmagem, não apenas ao aparato técnico, mas ao manuseio desse aparato. Tomadas feitas com câmera na mão exigem muito da condição física do cinegrafista e da sua interação com o equipamento. O fotógrafo Mário Carneiro faz uma observação interessante sobre seu método de trabalho:

Eu tenho um ombro mais alto do que o outro, uma perna mais comprida que a outra, a câmera tinha uma tendência a ficar meio do alto pra baixo, que é um enquadramento meio chato, meio pretensioso, reduz as pessoas. Então eu fiz muitos planos com a câmera assim, com a câmera debaixo do braço... (*balança o braço pra baixo, como se carregando a câmera*) Uma câmera meio cega... Então, com a câmera assim eu fiz vários enquadramentos meio aleatórios, pegava a câmera e levantava, comecei a fazer várias coisas um pouco acima, pra poder compensar essa minha altura excessiva... (CAETANO, LINHART e MAROJA)

Diferentes tipos de interação entre câmera e mundo condicionam diferentes tipos de reação por parte daqueles que são filmados. O documentário direto americano do primeiro período teve por característica a opção por uma postura de recuo, em que a câmera se tornava “invisível” ao manter uma distância segura do evento filmado fazendo pleno uso dos efeitos de aproximação da lente *zoom*. Essa técnica de recuo que vemos, por exemplo, em *Caixeiro-Viajante (Salesman, 1968)*, filme de Albert e David Maysles, é completamente refutada por cineastas como William Klein, americano radicado na França, e pelo fotógrafo francês Yann La Masson, colaborador de Klein, de quem extraímos a citação abaixo:

Não gosto nem um pouco da técnica que consiste em fazer um zoom num rosto. Eu prefiro eu mesmo me aproximar. (...) O fato de nos aproximarmos fisicamente de um personagem, ou de alguma coisa que está acontecendo, modifica nosso comportamento. Quando estamos bem lá no nosso cantinho e nos aproximamos artificialmente, não fazemos os mesmos enquadramentos, não nos comportamos da mesma maneira, e isto se sente na tela... (MOURA, 1985, p. 89)

Roteiro e montagem

Os efeitos desses roteiros prévios, sob suas mais variadas formas visíveis ou invisíveis, só poderão ser avaliados na etapa de montagem do filme. Será na montagem que tudo será posto à prova. A ideia de que no documentário tudo se resolve na montagem é ardilosa. Como bem lembra o documentarista chileno Patricio Guzmán: “A montagem de um documentário não é milagrosa. Planos ruins darão como resultado uma montagem mediana. Raras vezes a montagem de um documentário altera a substância primitiva do material”. (GUZMÁN, 1997)

Toda a preparação feita ao longo da pré-produção e filmagem, na definição das hipóteses de trabalho e das principais linhas de interesse do filme, irá permitir uma dinamização do processo de montagem poupando o documentarista de muitas horas de angústia na análise de seu material bruto. Não obstante, o fato de se trabalhar com um roteiro aberto faz com que a montagem ganhe maior participação no trabalho de criação do filme. Não se trata apenas de dar forma final a uma estrutura que já vem definida em detalhes desde a etapa de pré-produção. Esta última fase de escrita do roteiro pode se valer de estratégias diversas: de um roteiro no papel apoiado nas transcrições das entrevistas ou em cartelas que descrevam de maneira resumida o conteúdo das principais sequências do material bruto, a uma montagem baseada no contato direto com os planos de imagens e sons. É o momento em que o roteiro toma finalmente a forma de filme, sua forma final.

Conclusão

Por estar aberto às interferências advindas do ambiente externo, o documentário exige um preparo cuidadoso para sua realização. Ao iniciar um projeto, o documentarista deve ter em mente todas as possíveis reviravoltas do filme que ocorrem no período de filmagem e se preparar para isso. O período de pesquisa, se bem conduzido e aprofundado, ajuda ao documentarista a ter noção precisa da validade de seu projeto mesmo que, no decorrer do filme, este sofra alterações que não foram previstas na pré-produção.

Da mesma forma, a organização inicial, feita sob a forma textual do argumento e do tratamento, permite ao realizador melhor uso de seu estoque de filme ou vídeo ao definir seu foco de interesse principal. Saber antecipadamente o que interessa filmar, e

como filmar, impede que o documentarista desperdice tempo de filmagem com tomadas aleatórias de eventos que mais tarde, durante a montagem, se revelarão de nenhum interesse para o filme. O resultado de uma boa filmagem ajudará também na condução da montagem. Vale lembrar que um montador de documentário frequentemente é obrigado a encarar uma grande quantidade de material bruto com proporções que podem facilmente passar de 50 para 1, o que faz com que a montagem se prolongue por períodos consideravelmente longos. Por mais que situações nascidas do acaso sejam incorporadas ao filme, é sempre bom ter em mente que um documentário é resultado de escolhas feitas pelo diretor na articulação de seu discurso, o filme.

A maior abertura do documentário para a experimentação de novos recursos expressivos e sua diversidade tanto em relação a modelos estilísticos e formas de produção, pode 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 à 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.

Saber organizar a produção de um documentário significa, antes de tudo, pensar *o filme*; elaborar conceitos e ideias que darão sustentação a uma prática artística. Aquilo que vemos no documentário é resultado de um processo de escolhas feitas na busca da construção de um sentido para o filme. Entre a primeira ideia e o filme pronto, temos um caminho marcado pelo afunilamento 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”, lembra Eduardo Leone (LEONE, 2005, p.24).

Referências Bibliográficas

CAETANO, Daniel; LINHART, Clara; MAROJA, Camila. *Entrevista com Mário Carneiro*. Contracampo, revista de cinema, #42. www.contracampo.com.br/42/entrevistamariocarneiro.htm; acesso 01/02/2007.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GUZMÁN, Patricio. El guión en el cine documental, In; *Revista Viridiana*, nº 17, setembro, 1997.

MOURA, Edgar. *Câmera na mão, som direto e informação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

O'CONNELL, P.J.. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Editora Papirus, 2009.

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

ROSENTHAL, Alan. *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.