



Roteiro para documentário: uma obra que não se fecha em si mesma¹

Alfredo Dias D'ALMEIDA²

Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, SP

Resumo

Este trabalho tem por objetivo discutir a questão da necessidade ou não de se fazer roteiros para documentários, uma dúvida recorrente entre alunos de cursos de audiovisual. A resposta é condicionada por uma série de variáveis, nas quais se inclui o que se entende por roteiro, o “tipo” de documentário que se deseja realizar, o assunto abordado, o método de produção e as condições de produção. Todo documentário pressupõe uma pesquisa prévia sobre o tema e os personagens e o estabelecimento de um caminho a ser seguido em sua realização. Durante o processo de produção, devido ao fato de o documentário estar sujeito a imprevisibilidades, o roteiro é sempre reconstruído, para surgir em sua versão final apenas durante a edição. Como complemento à argumentação, um passo a passo para a elaboração de um roteiro preliminar de documentário é apresentado.

Palavras-chave

Documentário (filme); Roteiro para documentário; Roteiro de não-ficção; Audiovisual de não-ficção; Produção de não-ficção.

Introdução

É comum se afirmar que os documentários prescindem de roteiro. Diversos pesquisadores e realizadores comungam dessa crença, defendendo reiteradamente em trabalhos ou entrevistas que documentários são comumente produzidos sem roteiro prévio, e que essa é uma característica intrínseca deles, que os diferencia da ficção. Ao sustentar tal afirmação, os autores acabam prestando um desserviço aos jovens, na medida que estes assumem que, tendo em mãos um tema, uma pauta e um rol de entrevistados, basta sair a campo para produzir um documentário – tal como a frase “um idéia na cabeça e uma câmera na mão”, descontextualizada, levou a acreditar que isso bastaria para se fazer um filme. O resultado dessa retórica da captação espontânea da realidade é uma sequência de falas e imagens justapostas, que pode até apresentar um

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Integração da América Latina (Comunicação e Cultura) pela Universidade de São Paulo (Prolam/USP); pesquisador do grupo “Aruanda – Laboratório de pesquisas e análises sobre métodos de produção audiovisual de não-ficção” (ECA/USP); professor da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP); diretor acadêmico da Faculdade do Povo (São Paulo, SP).
E-mail: dalmeida.alfredo@gmail.com



nexo discursivo, mas que está longe de ser um documentário, um produto que articula imagens e sons de forma a defender ou expor uma ideia ou um ponto de vista sobre um determinado tema ou personagem; e que tem no compromisso com o real seu princípio fundante.

Não são poucos aqueles que alardeiam a inexistência de roteiro. Num artigo em que critica a roteirização da vida e das relações sociais, o crítico e cineasta Jean-Louis Comolli (2001, p.104) afirma:

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.

Nem recalque, nem forclusão: afrontamento. Cinema como práxis. Longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade. Tanto quanto as realidades, os homens, que é levado a filmar, não dependem dele, mesmo se, ao filmá-los, ele os transforme.

E vai além. Para ele, “filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões”. Daí a “impossibilidade do roteiro” (p.105). No caso das ficções, “os roteiros [...] são frequentemente (cada vez mais) fóbicos”, pois “temem aquilo que provoca fissuras, que os corta, os subverte”, afastando de si o acidental e o aleatório. “Alimentados pelo controle, eles se curvam sobre si mesmos” (p.107).

Para Consuelo Lins (2007, p.45, grifo meu),

Os filmes de Eduardo Coutinho, Cao Guimarães, João Salles, Sandra Kogut e Kiko Goifman são distintos entre si e expressam diferentes concepções de cinema, maneiras singulares de filmar, específicas relações com o mundo e os personagens. No entanto, apesar das divergências, é possível identificar nos processos de trabalho desses cineastas ao menos uma prática em comum: eles **fazem filmes que prescindem da feitura de um roteiro** em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade preexistente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem.

Alguns dos documentaristas citados por Lins, como Eduardo Coutinho, reforçam essa idéia: “Não faço roteiro. Tenho hipótese, roteiro de pessoas, de filmagem. Tenho algumas perguntas, mas tudo depende do clima” (apud DIAS, 2006, p.70).³ Numa entrevista sobre os documentários *Notícias de uma guerra particular*, de 1999, e *Nelson*

³Antecedendo essa afirmação, a pesquisadora Verônica Ferreira Dias faz uma ressalva: “Embora não exista um roteiro tradicional, evidentemente existe uma pauta, um planejamento em forma de tópicos a serem abordados, dependendo da interação efetivamente estabelecida.” Mais adiante, discutirei essa ressalva.



Freire, de 2003, seu realizador, João Moreira Salles, afirma em entrevista a Neusa Barbosa (2003):

Como a maioria dos meus documentários, ele [*Nelson Freire*] 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.

O roteiro no documentário é visto pelos realizadores que afirmam que não o utilizam e pelos críticos de suas obras como uma “camisa de força”, que determina o que será realizado a cada uma das tomadas e como, impedindo que o imprevisível seja incorporado às filmagens. Ou é visto como uma tentativa de subjugar o real, inerentemente fadada ao fracasso. Segundo eles, muitas vezes, parte-se somente de uma ideia; o roteiro é construído somente durante o processo de realização ou durante a montagem. Ainda que sejam verdadeiras estas duas últimas afirmações, como será visto no decorrer deste artigo, a inexistência crônica de um roteiro prévio em documentários, ou a vantagem de não se partir de um roteiro, é relativamente questionável. A posição a assumir depende de uma série de variáveis, nas quais se inclui o que se entende por roteiro, o “tipo” de documentário que se deseja realizar, o assunto abordado, o método e as condições de produção. Como pano de fundo para o debate, sente-se a necessidade histórica de uma afirmação do documentário diante da ficção, como “gênero” independente. Começemos por essa afirmação da singularidade por contraste.

As idas e vindas do roteiro no documentário

Costuma-se situar o advento do documentário, como uma nova prática cinematográfica, diferenciada dos filmes de atualidades (ou cinejornais) e de ficção, a partir da obra de Robert Flaherty. *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, de 1922) e *Moana* (*Moana: A Romance of the Golden Age*, de 1926) são tidos como os pioneiros, por mostrar, poeticamente, a relação do homem com a natureza que o circunda, conciliando arte e documentação. Esses filmes têm por base um pré-roteiro, uma ideia estruturada, e os roteiros propriamente dito, nas palavras de diversos autores, entre eles, Jean Breschand (2004, p.13), foram construídos durante a própria filmagem.

Dziga Vertov, considerado por Jean Rouch (1985) como um outro pioneiro do documentário, preconizava o afastamento total da linguagem cinematográfica da do teatro ou da literatura, e contesta o “cine-drama”, realizado em estúdios, com cenários e



atores, em busca de um “cinema verdade”, uma verdade que vai ser revelada pela manipulação, pela montagem das imagens da “vida de improviso”, “não da tomada da vida de improviso, ‘pela tomada de improviso’, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera” (VERTOV, 1983, p.262). Para ele, a especificidade do cinema provém das tomadas, da maneira como são realizadas, e, principalmente, da montagem, um conceito que abrange desde a seleção de temas até a edição final.

Na década seguinte, o escocês John Grierson vai reunir em torno de si, primeiro no *Empire Marketing Board* (EMB) e depois no *General Post Office* (GPO), um grupo de jovens cineastas, Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt, Edgar Anstey e Arthur El, além de Fleherty e do brasileiro Alberto Cavalcanti, e iniciar uma produção sistematizada de documentários, que adquirem um estatuto próprio como forma de se fazer cinema, de caráter social e didático.

Claro que, com tal diversidade de cineastas, não há um padrão de produção, mas, de maneira geral, num primeiro momento, os temas abordados são sustentados pelas imagens, por meio de efeitos de montagem dramáticos; numa segunda fase, a história e o personagem passam a ser valorizados. O roteiro, neste período, torna-se imprescindível. Não haveria como destinar uma verba para a produção sem ter ideia do que se queria ver realizado.

Cavalcanti, em carta endereçada a jovens diretores dinamarqueses, em 1948, e depois publicada no livro *O filme documentário*, de 1953, arrola algumas normas que devem ser seguidas pelos documentaristas brasileiros, reforçando a importância de um roteiro ou “argumento”:

Não trate de assuntos generalizados: Você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta [...] 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 (CAVALCANTI, 1997, p.68).

Uma nova proposta sobre o fazer documentário vai surgir na década de 50, pelas mãos do etnólogo e cineasta Jean Rouch, combinando o método vertoviano de filmar a vida de improviso com os princípios da pesquisa de campo e a “mise-en-scène documental” de Flaherty. Nessa combinação, o roteiro dá lugar à ação de filmar:

Para ele [Rouch], trabalhando com pessoas que são “campeãs” da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do logos, a arte



da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto” (FREIRE, p.58).

Com o advento dos equipamentos sincrônicos portáteis, a idéia de filmar “sem roteiro, sem cenários e sem atores” se afirma, por meio de diferentes propostas de abordagem do real, como as adotadas pelo *free cinema* britânico (1956-1960), pelo *candid-eye* canadense (1958-1960), pelo cinema vivido dos canadenses Michel Brault e Pierre Perrault (1960-1961), pelo *living-camera* ou cinema-direto do grupo *Drew Associates* (1959-1963) e pelo cinema-verdade, de Rouch e Morin. O que se busca é provocar um “efeito de realidade” ou “credibilidade”, durante a tomada e, depois, mediante o uso dos dispositivos retóricos, na montagem.

A ideia é resumida pela seguinte afirmação do documentarista José Padilha (2003, tradução minha), compartilhada por diversos realizadores, e que fundamenta também uma diferenciação, sempre buscada, mas nunca alcançada, entre o cinema de ficção e o de não-ficção:

A principal diferença entre um diretor de um documentário e um diretor de um filme ficcional é que este último inicia as filmagens com uma história pronta, com um roteiro em mãos, enquanto o diretor de um documentário começa a descobrir sua história conforme as filmagens avançam (PADILHA, 2003, tradução minha).

Entretanto, defendo que, se é verdade que a história é construída no e pelo processo de filmagem, não é menos verdade que todos os cineastas citados partiram de uma pesquisa intensiva sobre o tema de seus documentários e as locações e os personagens que dele tomaram parte. E antes de ir a campo tiveram de fundamentar uma proposta de ação, a partir de uma estratégia fílmica pré-definida. Que estratégias são essas?

Roteiros e tipos de documentários

Ismail Xavier (1983, p.11) nos lembra de que “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações”. O modo como essa experiência é organizada por meio de um discurso nos documentários ganha importância pelo fato de essa experiência remeter à “realidade”, e o discurso, ao mundo histórico. Essa organização varia nos documentários em função das estratégias fílmicas ou métodos de filmagem adotados.



Ou seja, utilizando a terminologia estabelecida por Bill Nichols, ela varia de acordo com os “modos de representação da realidade” que se adota⁴.

Para Bill Nichols (1997, 65-106; 2005, p. 135-177), há seis modos de representação da realidade ou “subgêneros”: poético, expositivo, observativo ou observacional, interativo ou participativo, reflexivo e performático⁵.

O documentário poético⁶ é aquele em que a montagem é realizada por associações visuais e espaciais, qualidades tonais ou rítmicas, sacrificando as convenções da montagem em continuidade. Geralmente, o documentário poético enfatiza um estado de ânimo, ou um sentimento, em detrimento de demonstrações de conhecimento ou de ações persuasivas. Essa variedade é associada por Nichols ao modernismo, por “representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (NICHOLS, 2005, p. 140).

O modo expositivo é aquele que trata diretamente das questões do “mundo histórico”, agrupando seu fragmentos “numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética”, com legendas ou vozes que “propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história” (NICHOLS, 2005, p.142). Os documentários dependem de uma lógica informativa, transmitida por um narrador com voz *over* ou por legendas que expõem uma argumentação generalizante ou abrangente sobre um tema ou recontam uma história, com as imagens servindo de ilustração ou contraponto. A invisibilidade do narrador tem a função de conferir-lhe autoridade, e a objetividade de seu discurso, a de organizar a atenção do espectador, enfatizando alguns entre os muitos significados que as imagens podem suscitar.

O modo observativo pressupõe a “não intervenção” do realizador naquilo que é filmado. A realidade é “só observada e registrada”; qualquer forma de controle por parte do cineasta e de sua equipe é reduzida ao mínimo necessário. Nos documentários observativos, não há comentários com voz *over*, nem músicas ou efeitos sonoros. As entrevistas são abolidas; e as tomadas são realizadas uma única vez, sem repetições ou encenações. Busca-se tratar o tema com objetividade e registrar a “vida como ela é”.

O documentário interativo privilegia a relação entre o realizador e as personagens, na forma de entrevistas ou depoimentos. Os pontos de vista em jogo, tanto os da subjetividade do cineasta quanto os das personagens, são explicitados na

⁴ “Representação” é entendida aqui como organização filmica.

⁵ As classificações poética e performática foram formuladas por Nichols somente em 1994.

⁶ Aproveito, neste parágrafo e nos seguintes, a descrição dos modos de representação da realidade de Nichols que usei na Introdução de minha tese de doutorado (D’ALMEIDA, 2008, p.33-35).



montagem, abrindo espaço para o uso de imagens de arquivo. Não existe a preocupação de tornar invisível a figura do realizador, que se transforma também numa personagem, embora uma personagem em situação superior à das demais, pois é alguém com um certo controle sobre os acontecimentos relativos ao documentário.

No modo reflexivo, o cineasta se concentra não em um tema ou numa personagem, mas na própria forma do documentário, questionando a idéia de representação e dialogando diretamente com o espectador. “Em lugar de ver o mundo **por intermédio** dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para **ver o documentário** pelo que ele é: um construto da representação” (NICHOLS, 2005, p.163, grifos do autor). Nesse tipo de documentário, as técnicas e convenções que regem o processo de representação são desafiadas e explicitadas.

Por fim, o modo performático enfatiza as relações subjetivas, afetivas e expressivas do cineasta em relação a um tema, à sua própria vida ou à de uma personagem. Os acontecimentos reais são amplificados pelo imaginário para sublinhar a complexidade do conhecimento sobre o mundo. Como no modo poético, há uma mistura livre de técnicas cinematográficas da ficção para dar textura e densidade dramática às imagens (retrocesso, congelamento da imagem) e ao plano sonoro (músicas, ruídos).

De todo modo, seja qual for a estratégia fílmica adotada, o documentário não é realizado sem um ponto de partida, nem pode ter se concretizado sem que tenha havido a definição de estrutura narrativa mínima para a sua produção. Como lembra Molina (2006, p.74-75, tradução minha), destacando as fases de produção e pós-produção:

Independentemente de afirmarmos a existência ou não da diretriz de um roteiro, durante a filmagem ou a montagem de um documentário, o certo é que nesse processo de registro e na revisão do material surgem ideias de como “apresentar” (ou representar) o documentário, o que implica a elaboração de uma estrutura (mais ou menos consciente) de organização do relato, que por mais flexível que pretenda ser, no processo se descartam muitos elementos ou se resgatam outros, segundo a aplicação de algum critério de seleção.

Tal estrutura preexiste à fase de produção e pode ser mais detalhada, de forma completa, como no caso do “observativo”, ou menos detalhada, como nos dos demais tipos de documentário. A variação é de grau, aproximando ou afastando o roteiro do documentário do modelo que comumente se costuma utilizar na produção dos ditos filmes de ficção. Numa tentativa simplista de categorização, já que os modos de representação podem se combinar entre si, poder-se-ia afirmar que a gradação parte do

poético – mais distante do roteiro de ficção – e passa pelo performático, pelo reflexivo, pelo observativo e pelo interativo, chegando até o expositivo – o mais próximo do roteiro de ficção.

Mas afinal... o que é roteiro para documentário?⁷

Para Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996, p.11), no cinema,

o roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira.

A definição vale tanto para a ficção quanto para a não-ficção. Nenhum roteiro é o produto final. Nas palavras de Simón Feldman (2008, p.14, tradução minha), ele “é a descrição, o mais detalhada possível, de uma obra que vai ser realizada [...], mas não é a obra em si mesma”. Trata-se de:

um instrumento de trabalho cuja maior ou menor precisão, cujos alcances e limites são estabelecidos tanto por razões pessoais, como por imperativos industriais ou pelas necessidades criativas e, inclusive, pelo tipo de filme que será realizado. É um texto escrito, mas seus valores não são literários, já que se trata de uma descrição de algo que vai existir mais tarde, uma vez realizado, seja no cinema ou na televisão (FELDMAN, 2008, p.23, tradução minha).

No caso do documentário, o roteiro servirá para que o diretor possa estabelecer pontos-chave do processo de filmagem; definir os personagens que serão entrevistados ou os fatos ou acontecimentos que serão filmados, onde e de que maneira isso será realizado; elaborar os projetos narrativo e estético que darão significado ao produto acabado; e, no caso de produções financiadas por terceiros, definir custos e prazos.

Ou, como afirma mais categoricamente o documentarista – ou “produtor, realizador e roteirista de documentários”, como se anuncia em seu site oficial – Patricio Guzmán (2002)⁸:

[...] o filme documentário precisa sem dúvida de um roteiro – com desenvolvimento e resolução [de um conflito] – com protagonistas e antagonistas, com cenários predeterminados, uma iluminação preavaliada, diálogos mais ou menos previstos e alguns movimentos de câmera fixados de antemão. Trata-se de um exercício tão aberto e arriscado quanto necessário; é como a partitura para um concerto de jazz; é quase como o comum acordo entre “o geral e o particular”; é uma pauta que pressupõe toda uma sorte de mudanças. Mas segue sendo um roteiro.

⁷ Um empréstimo, em forma de paráfrase, do título do livro de Fernão Ramos (2008).

⁸ Não consegui confirmar a autoria do artigo. Há um com o mesmo título, de Guzmán, publicado na Revista Viridiana, n.17, de setembro de 1997 (Madri), ao qual não tive acesso. Confiei na fonte da versão aqui utilizada: o blog do documentarista argentino Ernesto Ardito.



No jazz, a partitura não elimina a criatividade do momento da execução musical. Ela fornece a linha de uma canção que serve de tema, uma sequência de acordes, alguns intervalos melódicos, uma tonalidade, sobre as quais se improvisa no exato momento em que se está tocando. Paralelamente, no caso do documentário, o roteiro oferece um eixo narrativo, um ponto de vista a ser defendido, uma argumentação a ser delineada, mas não deve fechar-se em si mesmo. No caso do documentário interativo, por exemplo, não deve ser fechado a ponto de anular a surpresa do encontro entre realizador e entrevistado, nem a espontaneidade do momento da tomada. Também não pode ser aberto a ponto de provocar dispersão. “Entre os dois, o diretor está obrigado a encontrar um ponto de equilíbrio”, salienta Guzmán (2002).

Esse ponto de equilíbrio só pode ser alcançado por meio de uma investigação temática exaustiva, documental e visual, de uma “exploração” de gestos e emoções dos personagens e do próprio lugar do encontro; além de por uma percepção narrativa e estética por parte do realizador na montagem. Isso quer dizer que é necessário, sim, contar com um roteiro inicial, e também que ele será “reescrito” no momento mesmo de cada entrevista, face às condições de produção; e que, mais tarde, sofrerá novas transmutações, na ilha de edição.

O desenho de um roteiro prévio⁹

Para chegar ao roteiro, alguns passos devem ser tomados. A seguir, apresento, de modo simplificado, cada um desses passos, lembrando que, dependendo do tema ou do tipo de documentário que se pretende realizar, pode ser mais conveniente elaborar o roteiro prévio após a pesquisa ou somente após a definição dos personagens e das locações.

O primeiro passo é definir o tema de que se vai tratar, ou a história que se pretende contar. Pode ser a vida, ou um momento da vida, de um personagem ou de uma comunidade; um acontecimento ou um fato cultural, político ou histórico; um processo subjetivo de busca pessoal; ou até o perfil de uma empresa ou um processo de produção qualquer; o importante é que esse tema-história seja passível de ser vislumbrado na forma de um relato audiovisual e que desperte o interesse de um determinado tipo de público (**para quem se quer dizer/mostrar algo**). Se não se consegue visualizar o que se quer dizer/mostrar, ou se o assunto não interessa a

⁹ Com base em Guzmán (2002); Mecenato – Manual de instruções (2004); Feldman (2005); e DOCTV BRASIL IV (2007).



ninguém, somente ao realizador, não surgirá um filme; poder descrever o tema-história em palavras ou obter um produto final que satisfaça a quem o idealizou não bastam. Esse questionamento, de como o tema-história se traduz em imagens e de a quem poderia interessar, além de ao realizador, deve nortear todas as etapas da realização do documentário.

O tema-história deve ser desdobrado nos objetivos, geral e específicos, que se pretendem alcançar. O objetivo geral sintetiza o tema-história que se pretende abordar: informa **o que se quer dizer/mostrar**; os específicos delimitam o assunto no tempo e no espaço – não é possível dizer/mostrar tudo sobre algo – e indicam o tipo de documentário a ser realizado: se observativo ou interativo, se com narrador em off ou não ; se serão utilizadas imagens de arquivo ou não. Tudo isso pode ser modificado no decorrer do processo, mas é preciso partir de alguma concepção. Os objetivos condicionam e determinam a maneira **como o roteiro será elaborado e o documentário, realizado**: cada cena do roteiro, ou cada cena filmada, deve encerrar um objetivo determinado, parcial, mas que não pode contradizer o objetivo geral.

Diferentes objetivos conduzem a diferentes métodos de trabalho e a diferentes maneiras de se tratar um assunto. Realizar um documentário institucional é diferente de documentar uma festa popular ou a história de vida de uma personagem anônima. No primeiro, a elaboração de um roteiro prévio detalhado é condição necessária para a produção; no segundo, o roteiro permite prever determinadas ações; já o roteiro do último deve estar bastante mais aberto aos imprevistos.

Uma profunda pesquisa documental e iconográfica – fotografias, imagens de arquivo etc. – sobre o tema-história deve ser realizada previamente, orientada pelos objetivos. Quanto mais completa e profunda for essa pesquisa, o que pode implicar consulta a especialistas, maior segurança o realizador terá para improvisar e superar desafios durante as filmagens. Porém, deve-se atentar para o fato de que essa pesquisa deve conduzir a uma estrutura narrativa audiovisual, a um roteiro de um documentário, e não à ampliação dos conhecimentos pessoais do realizador; deve ser evitado o acúmulo desnecessário de dados. Uma forma de evitar a dispersão de informações é dividir os dados apurados em subtemas, de modo a permitir ordenar os argumentos e a facilitar a posterior elaboração do roteiro.

É nessa fase que se verifica a viabilidade do projeto: condições adversas podem indicar a necessidade de reelaboração dos objetivos ou de redefinição dos métodos de trabalho; quando as adversidades forem insuperáveis, o documentário não poderá ser



realizado. Vale a pena assistir a documentários ou a reportagens sobre o tema escolhido ou sobre temas correlatos, para analisar o tipo de abordagem, a narrativa e a estética adotadas.

Durante a pesquisa, também tem início a definição dos personagens e das locações. É importante indicar por que e para que determinados personagem e locais ou produtos materiais ou imateriais da ação humana devem ser entrevistados ou registrados. Tudo da forma mais completa possível. São os personagens que, na maioria dos documentários, articulam a narrativa, por meio das suas falas, dando concretude ao tema-história escolhido.

Quando possível, a realização de pré-entrevistas é indicada (com a presença da câmera ou não), por contribuir tanto para desinibir o entrevistado como para fornecer elementos essenciais para a elaboração do roteiro prévio. Esse encontro com a realidade serve também para confirmar se o que foi apurado na pesquisa pode ser superado, negado ou transformado.

O próximo passo é definir as estratégias de ação ou de abordagem, explicitando como o realizador se relacionará com cada um dos elementos – personagens, imagens, locações, produtos materiais e imateriais da ação humana, materiais de arquivo etc. – que comporão o audiovisual. Nessa fase, define-se tudo o que diz respeito ao projeto estético, desde o modo como as imagens serão captadas até o modo como a paisagem sonora será construída. Com relação às entrevistas, por exemplo, deve-se decidir então se as perguntas do entrevistador farão parte da montagem final, mesmo que, mais tarde, isso venha a ser modificado. Se for decidido aí que as perguntas não farão parte da versão final, a entrevista deve ser conduzida de maneira tal a que o entrevistado possa responder às indagações de forma completa. Quando necessário, o entrevistado pode ser orientado a agir dessa forma.

A partir daí, monta-se a estrutura da base narrativa do documentário, ou seja, ordena-se esquematicamente os elementos narrativos essenciais que comporão o audiovisual, para, então, dar início à elaboração acabada do roteiro prévio. Várias técnicas podem ser aqui utilizadas. A mais básica, adotada tanto pela literatura quanto pelo cinema, é a que aproveita o modelo dos três atos de Aristóteles: apresentação (dos personagens principais, da situação inicial e o núcleo de tensão do tema-história), confrontação (em que se coloca o personagem em ação, aumentando a tensão entre personagem e o tema-história); e resolução (em que se amarra a trama, o que não implica a solução do problema apresentado; a solução pode ficar a cargo de quem



assiste). Cada um dos três atos deve ser subdividido, e às partes subordinadas correspondem um discurso, um conjunto de imagens e uma paisagem sonora (som ambiente, ruídos, trilha musical). Com base nessa estrutura, escreve-se o roteiro.

No roteiro prévio – que pode adotar o formato básico do roteiro para televisão, dividido em duas colunas, uma para as imagens, outra para o áudio – devem ser descritas todas as cenas previsíveis – quem fala, o que fala, onde fala, quanto tempo fala, que imagens sustentam a fala – e, o melhor que se possa, as cenas imprevisíveis. Se o produto final for destinado à veiculação na televisão¹⁰, o roteirista-realizador deve prever a entrada de *breaks* comerciais; daí a necessidade de o roteiro ser dividido em blocos, cada um deles com começo, meio e fim.

Nesse ponto, já é possível elaborar um plano de ação, e o cronograma de produção. O roteiro prévio servirá para **direcionar** essas duas etapas e, posteriormente, a produção mesma do documentário, com todas as imprevisibilidades que esse produto audiovisual agrega. Por isso é importante, durante a produção, estar aberto para a improvisação e o exercício da criatividade, bem como para novos personagens, caminhos e direções que possam surgir. Nada aqui é definitivo.

Com todo o material em mão, elabora-se, por escrito, um primeiro roteiro de edição, indicando as imagens que correspondem a cada cena. Esse trabalho é facilitado se, durante a produção, todas as entrevistas forem transcritas na íntegra e minutadas; e uma pré-seleção de falas e imagens for realizada. O roteiro é elaborado a partir de uma ordenação das falas e das imagens selecionadas, segundo a estrutura narrativa pré-determinada. A seguir, edita-se um primeiro copião do documentário, que, depois de analisado, pode ser modificado e gerar uma segunda ou uma terceira versão. É a partir da “última” versão, da mais recente, que, de volta à ilha de edição, o roteiro final na realização de um documentário, audiovisualmente, é elaborado.

Considerações finais

O documentário é um produto autoral, em que o processo de realização é determinado pelo embate entre o olhar do realizador, o assunto e as condições de produção, além de pela busca de um equilíbrio entre os conceitos e métodos pré-estabelecidos e aqueles estruturados diretamente na prática.

¹⁰ A entrada e a duração dos breaks variam de emissora para emissora. Num documentário de uma hora, em média, os breaks somam 12 minutos.



É a partir dessa definição que se preconiza abolir afirmações peremptórias como a de que “documentário não tem roteiro”. Na fase de pré-produção, há sim um roteiro – umas vezes mais aberto, em outras mais fechado –, para estabelecer diretrizes de trabalho, alicerçadas em objetivos claros previamente definidos, que se desdobrarão num plano de ação para a fase seguinte, o momento do “embate”: o da captação das imagens e entrevistas. Como diz Maíra de Brito Carlos (2005, p.118-119), “toda essa preparação pode funcionar. Contudo, o que geralmente acontece é uma série de adequações. Pode ser mesmo que todo o planejamento desande e o filme saia bem diferente do que se projetou lá no começo.”

O roteiro, no documentário, é uma obra que deve permanecer aberta por todo o processo. Os passos descritos neste artigo serão redefinidos e reelaborados durante todo o processo de realização. A realidade sempre se impõe sobre o que é planejado, até em nossas vidas. Daí o resultado final sair sempre diferente do que foi proposto no projeto inicial. Essa diferença entre plano e produto é intrínseca ao documentário. E talvez seja por isso que esse tipo de filme atrai, hoje, cada vez mais jovens realizadores. Mas, de quanto mais adiante se parte, mais longe se pode chegar. Não há conflito entre criatividade e preparação. Mas é muito difícil tirar coelhos da cartola, quando não se tem nem ideia do que se deseja fazer.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Neusa. João Moreira Salles filma o Brasil delicado em “Nelson Freire”. 30 abr. 2003. **Cineweb**. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=219>. Acesso em: 13 maio 2006.

BRESCHAND, Jean. **El documental. La otra cara del cine**. Traducción de Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2004.

D’ALMEIDA, Alfredo Dias. **A construção do outro nos documentários de Geraldo Sarno e Jorge Prelorán**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2008.

CARLOS, Maíra de Brito. **Pactos Documentários: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. 2005. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acesso em: 22 abr. 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude; e BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Trad. Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CAVALCANTI, Alberto. Não: quatorze maneiras de dizer sim ao documentário. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais. n.8. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, 1997. p.67-69.



COMOLLI, Jean Louis. Sob o risco do real. In: **5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico**: catálogo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.

DOCTV BRASIL IV. Oficina de formatação de projetos. Manual didático. Brasília / São Paulo: Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura, TV Brasil, Fundação Padre Anchieta / TV Cultura, Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (Abepec), 2007.

ELDMAN, Simon. **Guión argumental. Guión documental**. Espanha: Gedisa, 2005.

GUZMÁN, Patricio. El guión en el cine documental. Asociación de Documentalistas de Chile. Taller de Comunicación No. 5, 2002. In: **Ardito documental**. Blog del documentalista argentino Ernesto Ardito. Disponível em: <arditodocumental.kinoki.es/el-guion-en-el-cine-documental>. Acesso em: 23 maio 2008.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: AVELAR, José Carlos; BAUER, Érika; et al. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MECENATO – Manual de instruções. Brasília: Gerência de Integração e Orientação de Projetos / Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura, 2004.

MOLINA HOLMES, Guillermo Alejandro. **¿Documental etnográfico o etnografía audiovisual?** Un caso de etnografía audiovisual reflexiva. Tesis (Graduación en Antropología Social) – Escuela de Antropología, Universidad Bolivariana, Chile, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. Traducción de Josexto Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.

PADILHA, José. Cinco notas sobre el documental y la ficción. **El Ojo que Piensa** – Revista Virtual de Cine Iberoamericano. Número 4, agosto 2003, Guadalajara, Jalisco, México. Disponível em: <http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/veryana/02_documental.html>. Acesso em: 21 jul. 2005

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

ROUCH, Jean. ¿El cine del futuro? [1962]. In: COLOMBRES, Adolfo (comp. y prólogo). **Cine, antropológia y colonialismo**. Buenos Aires: Ediciones del sol/CLACSO, 1985, p. 69-78.

VERTOV, Dziga. Manifestos. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal / Embrafilmes, 1983, p. 245-266.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983