

O roteiro aberto como caminho para as instruções documentarizantes em *Diários de motocicleta*¹

Sancler Ebert²

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

Resumo

Na busca de refletir sobre as imbricações entre documentário e ficção no filme *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) partimos do pressuposto de que o filme se realiza sob o “risco do real” com o uso de um “roteiro aberto” na concepção de Comolli (2008) e que o uso desse roteiro aberto tem relação direta com as instruções documentarizantes (Odin, 2012) presentes no filme.

Palavras-chave: cinema; roteiro aberto; leitura documentarizante; *Diários de motocicleta*, Walter Salles.

Introdução

Um homem de origem indígena dá um depoimento a dois jovens numa estrada rumo a Machu Picchu. O andarilho narra como foi expulso de suas terras e é questionado por seus interlocutores. A cena registrada com câmera na mão poderia fazer parte de um documentário sobre a questão indígena no continente americano. No entanto, compõe *Diários de motocicleta*, ficção dirigida por Walter Salles, que narra a viagem pela América Latina realizada por Ernesto Guevara e Alberto Granado em 1952. E esse é apenas um dos momentos em que o diretor brasileiro traz uma cena com caráter documental para sua ficção.

Essa opção está fortemente associada à formação do cineasta que iniciou sua carreira no cinema com *Krajcberg – O poeta dos vestígios* (1987), no qual documenta a vida do escultor polonês radicado no Brasil. A aproximação com o artista deu vida ao seu segundo documentário, *Socorro Nobre* (1995), no qual retrata a troca de cartas entre a presidiária que dá título à obra com o protagonista de seu primeiro filme. O encontro com a personagem encarcerada lhe renderia ainda a inspiração para seu primeiro grande sucesso no campo da ficção: *Central do Brasil* (1998). Como a história de Socorro Nobre com

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Imagem e Som do PPGIS/UFSCar, email: sanclerebert@yahoo.com.br

Krajcberg só existia por meio das cartas, o diretor se questionou sobre o que aconteceria se as cartas não chegassem aos seus destinatários. Era o mote para o nascimento de Dora (Fernanda Montenegro) e sua viagem junto a Josué (Vinicius de Oliveira).

Embora tenha ganhado notoriedade por meio da ficção, Salles nunca deixou totalmente o documentário, tentando aliá-lo aos seus universos ficcionais. Tanto que o próprio intitula-se documentarista, ao afirmar que “foi na escola do documentário que eu realmente aprendi o ofício de cineasta. Até hoje me considero antes de mais nada um documentarista, e ainda prefiro documentário à ficção”³. O que pode ser facilmente compreendido quando olhamos para a concepção da ficção *Linha de passe* (codirigida com Daniela Thomas, 2008), na qual o diretor utilizou dois documentários: *Futebol* (João Moreira Salles – irmão de Walter – e Arthur Fontes, 1998) e *Santa Cruz* (João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa, 1998) como inspiração e referência para as cenas com os jogadores e evangélicos. O documentário também foi o ponto de partida para *Na estrada* (2012), adaptação do livro *On the road* de Jack Kerouac. Antes de iniciar as filmagens, Salles produziu e dirigiu o documentário *Searching for On the road* (ainda não lançado), como forma de pesquisa para a realização da obra ficcional.

Mais do que inspiração, o documentário pode ser observado no material fílmico das ficções de Salles, como aponta Strecker (2010), ao afirmar que o brasileiro construiu suas obras ficcionais em um diálogo com o documental:

(...) [Salles] optou por uma maneira de filmar que deve muito ao Neorealismo e aos Cinemas Novos: deixar opções abertas no roteiro, na história e na narrativa, de forma que o ato de filmar em si mesmo permita a incorporação de novos elementos. Inspirou-se no documentário para recuperar o essencial do cinema: humanismo e emoções (STRECKER, 2010, p. 25).

Dessa forma, interessa aqui refletir sobre a presença do documentário nas obras ficcionais do diretor, tendo como referencial a própria noção de Salles sobre o documentário, que está ligada ao uso de um roteiro aberto e improvisação. Para tanto, escolheu-se o filme *Diários de motocicleta* (2004), uma vez que, a obra é de significativa importância na cinematografia de Salles e principalmente porque o cineasta apontou em entrevistas sobre a produção que buscou trabalhar com um roteiro aberto, “tentando

³ Entrevista disponível em:
http://www1.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao24/entrevista_01.html

incorporar o inesperado, as imperfeições. Como um documentário, como se o que estamos registrando estivesse ocorrendo em nossa frente” (SALLES in STRECKER, 2010, p. 273).

O roteiro de *Diários de motocicleta* relaciona-se também com o documentário devido ao fato do mesmo originar-se da adaptação dos livros *De moto pela América do Sul* (escrito por Che Guevara, 1970) e *Com Che Guevara pela América do Sul* (escrito por Alberto Granado, 1978), uma vez que, pode-se entender como documentos os livros que inspiram a película. Os créditos finais corroboram esse tipo de leitura ao apresentar o nome dos livros que inspiraram a história e ao inserir fotografias de Che e Granado captadas durante a viagem realizada em 1952.

Assim sendo, busca-se por meio deste artigo refletir sobre o uso de um roteiro aberto no filme de ficção *Diários de motocicleta*, segundo a perspectiva de Comolli (2008), e como este se relaciona com a presença de instruções documentarizantes, de acordo com a concepção de Odin (2012), conceitos que auxiliam a refletir sobre as escolhas de Salles e que serão explorados ao longo do artigo.

Um roteiro aberto sobre a América Latina

Ao se analisar entrevistas do diretor Walter Salles na época de lançamento de *Diários de motocicleta* é possível encontrar uma recorrência em sua fala sobre o uso de um roteiro aberto à realidade da filmagem, algo que ele coloca ter feito antes, em filmes como *Terra Estrangeira* (1995) e *Central do Brasil*, mas que na obra sobre a juventude de Che Guevara parece mais forte e visível no material fílmico. “Esse é um filme (*Diários*) que se encontra entre o documentário e a ficção. Para aproximá-lo de um documentário, usamos muita improvisação”, revela o diretor⁴. Salles acrescenta: “dei de cara, por exemplo, em *Diários de Motocicleta*, com um número incrível de personagens que não estavam no livro, mas poderiam estar, estavam no espírito daquela jornada, e a gente trouxe esses personagens para dentro da história”⁵.

⁴ Entrevista disponível em:

http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?id=85&id_secao=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

⁵ Entrevista disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-07-14/walter-salles-sobre-na-estrada-e-a-busca-da-ultima-fronteira-americana.html>. Acesso em 01 de julho de 2014.

Um desses personagens é o menino Don Nestor que aparece quando Che (interpretado por Gael Garcia Bernal) e seu amigo Alberto Granado (interpretado por Rodrigo de la Serna) chegam à cidade de Cuzco. Como conta Salles: “o garoto que guia os dois na cidade, por exemplo, não estava no roteiro, foi completamente improvisado”⁶.



Figura 1: Don Nestor apresenta Cuzco a Che e Granado.

CENA 1 - Che: Eu me pergunto, qual destes muros é Inca? / Don Nestor: Este muro é Inca e aquele é espanhol. Nós, como piada, dizemos que é um muro dos Incas e o muro dos Incapazes, que são os espanhóis. CENA 2 - Don Nestor: Cuzco era a capital dos Incas, mas quando os espanhóis chegaram destruindo tudo, nomearam Lima como nova capital. / Che: Lima? / Don Nestor: Sim. CENA 3 - Che: Esta é a La Plaza? / Don Nestor: Sim.⁷

O diretor se refere novamente ao personagem em outra entrevista⁸, quando explica que “os encontros que tivemos em Cuzco e em Machu Picchu [Peru] foram incorporados à história. Não estavam no roteiro. A cerimônia de coca e os juvenzinhos foram encontros que a viagem nos proporcionou”. Logo após encontrarem Don Nestor e o menino apresentar a cidade aos dois jovens, o mesmo participa da cena em que Che e Granado conversam com um grupo de mulheres indígenas numa praça de Cuzco. É sobre essa cena que Salles está se referindo em sua declaração. Che questiona sobre a vida das peruanas e, por fim, participa de uma cerimônia da coca, na qual as senhoras ensinam como é o ritual.

⁶ Entrevista disponível em:

http://www.delfos.jor.br/conteudos/index_interna.php?id=85&id_secao=1&id_subsecao=3. Acesso em 01 de julho de 2014.

⁷ Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com Don Nestor do filme *Diários de motocicleta*.

⁸ Entrevista disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43985.shtml>. Acesso em 01 de julho de 2014.



Figura 2: Mulher indígena conversa com Che e Granado em praça de Cuzco.

Mulher indígena jovem: Ela disse que nunca conheceu escola nem colégio porque sempre viveu ao lado do gado e por isso não sabe falar castelhano, somente Quéchuá. Penso que antes havia bastante dinheiro para tudo, mas agora há pouco dinheiro e não há nenhum trabalho e isto está nos afetando cada vez mais. Desde pequena tenho trabalhado com artesanato e por isso vivo tão mal, estou assim... regular.⁹

As cenas tem um teor bastante documental e não estão presentes no roteiro original desenvolvido por José Rivera¹⁰. Fica claro o uso de um roteiro aberto quando se contrapõe o roteiro utilizado nas filmagens e o resultado final na tela. Momentos como os referidos anteriormente não estão descritos no texto de Rivera, há referências às cenas anteriores e posteriores no roteiro, comprovando a inclusão dos mesmos durante a captação das imagens. O que reforça a ideia de Salles sobre roteirização: “Em português a palavra ‘roteiro’ tem a ver com rota. É o que o roteiro deveria ser, a indicação de um caminho. Não deveria encerrar oportunidades, mas ampliá-las” (SALLES in STRECKER, 2010, p. 244).

Essa ideia remete ao que Comolli discute em um dos capítulos do livro *Ver e poder* (2008, p. 169-178), quando reflete sobre os filmes que se realizam “sob o risco do real” com um roteiro aberto à realidade das filmagens. Para o autor, seria no documentário que o cinema encontraria uma forma de resistência aos roteiros totalizantes. Isso porque, Comolli acredita que a roteirização não se restringe mais apenas ao cinema de ficção, telefilmes,

⁹ Transcrição do diálogo da mulher indígena do filme *Diários de motocicleta*.

¹⁰ Disponível na Cinemateca Brasileira.

videogames, mas extrapola para o campo das relações sociais de nossa sociedade, que estariam cada vez mais roteirizadas.

Nossas fantasias e nossos desejos são estruturados como roteiros. Uma mão invisível alinha os processos que supostamente nos conduzem. As sociedades deslizam vagarosamente da época das representações – teatro das instituições, comédias ou tragédia dos poderes, espetáculo das relações de força – para aquela das programações: da cena ao roteiro. (Ibidem, p. 169)

Além disso, a generalização e enrijecimento do roteiro estariam intrinsicamente ligados ao “triunfo da sociedade do espetáculo”, porque “assim como o mercado, o espetáculo incita a estandardização” (COMOLLI, 2008, p. 174). Tanto que o autor nomeia como totalizantes os roteiros que estão em todos os lugares para agir e pensar em nosso lugar.

A sociedade do espetáculo triunfa, mas uma parcela obscura do espetáculo mina o espetáculo generalizado. Chamemos essa parte de ‘a parte da arte’. Cabe a ela, hoje mais do que nunca, representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que a ficção à nossa volta nos esconde escrupulosamente: que estamos no período posterior à destruição dos conjuntos fechados, que a cena é aberta, fendida, rompida, e é a esse preço que ela ainda pode pretender historicamente [grifo do autor] representar tudo o que neste mundo não é virtual (COMOLLI, 2008, p. 178).

No caminho oposto ao que Comolli (2008, p. 169) chama de “ficção totalizante do todo” estaria o documentário, que não teria “outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real”. Em outras palavras, se ocupar das fissuras do mundo, da desordem da vida, dos acasos, das incompletudes. Ao analisar o roteiro de *Diários de motocicleta* em contraposição ao que é visto na tela, é possível identificar uma consonância com o que pensa Comolli, quando aponta para esse uso do imprevisto. Embora o autor esteja aqui pensando em documentários, os quais acredita que “(...) não são somente abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (ibid.), Comolli não descarta totalmente as ficções, mas considera aquelas que são renovadas pelo contato com o documentário, o que parece ser o caso do filme de Walter Salles. Isso porque, na visão de Comolli, os roteiros de ficção são “(...) frequentemente (cada vez mais), fóbicos: eles temem aquilo que lhes provoca fissuras, que os corta, os subverte. Eles afastam o acidental, o aleatório. Alimentados pelo controle, eles se fecham sobre si mesmos” (COMOLLI, 2008, p. 177). O que não acontece em *Diários de motocicleta*, que agrega os encontros realizados durante a viagem, como os já citados anteriormente.

Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (Ibidem, p. 176)

Além das cenas em Cuzco, há um encontro numa estrada no Peru rumo a Machu Picchu, no qual os jovens interpelam um andarilho (cena descrita anteriormente no início do artigo) e o questionam sobre sua caminhada e o fato de ter sido expulso de suas terras, tema que é recorrente no filme:



Figura 3: Andarilho conta sua história a Che e Granado.

Andarilho: Quando estava trabalhando o dono me expulsou do terreno. Estava produzindo os produtos e me expulsou. / Che: O expulsou? Como? Chamou a Polícia? / Andarilho: Sim, chamou a Polícia. Ele é um homem poderoso, tem muito dinheiro. Quer que eu deixe seu terreno. / Granado: Deixá-lo, mas já estava produzindo? / Andarilho: Sim, produzia trigo, milho, batatas, feijões e queria manter uma parte disso. Mas não fico para trás, tenho de seguir em frente. Trabalhando, buscando dinheiro para educar meus filhos. / Che: Quantos filhos você tem? / Andarilho: Tenho cinco filhos. / Che: Você tem se organizado com outros camponeses da zona para fazer algo? / Andarilho: Sim, a comunidade é organizada, nos ajudamos uns aos outros.¹¹

É possível notar uma repetição de estilo nas cenas que foram adicionadas pelo uso do roteiro aberto. Em todas elas, Che e Granado aparecem questionando os personagens, de um modo que nos remete a forma usada por diretores-documentaristas quando entrevistam seus documentados. Salles explica o método utilizado durante as filmagens:

Em locações como Cuzco ou Machu Picchu, por exemplo, incentivamos os atores a misturarem-se com as pessoas que encontravam em seu caminho, como fizeram

¹¹ Transcrição dos diálogos entre Che e Granado com o andarilho do filme *Diários de motocicleta*.

Alberto e Ernesto há cinquenta anos. Esse material puramente improvisado se fundiu logo com o roteiro mais estruturado de José Rivera¹².

Essas cenas inclusas devido ao uso do roteiro aberto se relacionam com o que Comolli (2008, p. 171) intitula “dialética da dúvida e da crença”, na qual o lugar do espectador é definido como algo móvel e incerto. Isso porque “ironicamente aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma realidade da inscrição” (COMOLLI, 2008, p. 170). Dessa forma, o espectador fica confuso em relação ao que está diante de si ao assistir um documentário ou ficção, não encontrando assim um lugar fixo, pelo contrário, criando uma situação que o leva a duvidar ou acreditar na cena, mas tendo como parâmetro um referente real. Ou seja, ao assistir uma cena, o espectador ficaria em dúvida se aquilo que estaria assistindo seria ficção ou documentário, o que demonstra ser o caso do filme de Salles, que ao usar um roteiro aberto, cria momentos ambíguos.

O roteiro aberto e as instruções documentarizantes

Focando nas três cenas anteriormente destacadas como exemplos do uso do roteiro aberto pode-se notar que há em comum entre elas, além do estilo questionador dos personagens de Che e Granado, um caráter documental. Ao assistir tais cenas, o espectador pode se questionar se aqueles personagens são reais ou atores figurantes, se aquele momento é documental ou ficcional. Isso porque, histórias que se baseiam no trabalho de não-atores, como muitos dos filmes neorrealistas italianos, frequentemente ocupam parte do terreno indistinto entre ficção e não-ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social (NICHOLS, 2005).

Nos filmes de ficção, os artistas estabelecem relações contratuais para atuar no filme e, assim, o diretor tem o direito e o comprometimento de obter uma *performance* adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela sua fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. Tanto o ator quanto o cineasta detêm certos

¹² Tradução da declaração: “En sitios como Cuzco o Machu Picchu, por ejemplo, incentivamos a los actores a mezclarse con las personas que encontraban en su camino, como lo hubieran hecho Alberto y Ernesto hace cincuenta años. Este material puramente improvisado se fusionó luego con el guión más estructurado de José Rivera”. Disponível em http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_walter_salles.htm, acessado em 01 de julho de 2014.

direitos, recebem determinada remuneração e trabalham para atender a certas expectativas (NICHOLS, 2005).

No caso da não-ficção, a resposta não é assim tão simples. As pessoas são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidades habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades dos cineastas. (NICHOLS, 2005, p. 31)

Esse pensamento de Nichols (2005) pode ser relacionado com o que Santeiro (1974) chama de “dramaturgia natural”:

A maneira de o entrevistado dizer o seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto de entrevistador, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural. (...) A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa passar, em vez do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social, que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito (SANTEIRO, 1978, p. 81).

Pensando nas cenas com os atores sociais, pode-se notar que as mesmas suscitam “instruções documentarizantes”, segundo a concepção de ODIN (2012). Para o autor, o grau de referência à realidade do filme pode ser considerado como uma das possíveis oposições entre ficção e documentário¹³. Dessa forma, o que diferenciaria um do outro seria o tipo de leitura realizada pelo espectador. Se o espectador construir uma imagem do enunciador como sendo real, há uma “leitura documentarizante”. Se pelo contrário, a imagem construída pelo espectador considere a origem do enunciador como inexistente ou fictícia, será feita uma “leitura fictivizante”. Em resumo, o que estabelece a leitura documentarizante “é a realidade pressuposta do Enunciador, e não a realidade do representado” (ODIN, 2012, p. 18).

¹³ Aqui entendidos como dois grandes conjuntos que trazem consigo os respectivos gêneros, uma vez que, “(...) a noção de gênero nos parece ser de um nível inferior ao da distinção que nós tentamos colocar aqui: com efeito, assim como existem gêneros no conjunto de filmes de ficção (western, policial, comédia musical etc.), também existem gêneros no conjunto documentário (filmes etnográficos, filmes industriais, filmes científicos etc.)” (ODIN, 2012, p. 23).

Dentro dessa perspectiva, mesmo que o espectador assista a um filme de ficção, poderá empreender uma leitura documentarizante, lendo o que está diante da câmera (atores, cenários, paisagens) como um enunciador real, assim como outras possibilidades (o cinegrafista, o estúdio produtor, o diretor do filme). Ou seja, no caso de *Diários de motocicleta*, por exemplo, mais do que a realidade dos atores sociais, o que leva o espectador a uma instrução de leitura documentarizante é ler os atores sociais como enunciadores reais.

É importante destacar que um filme pode orientar a leitura do espectador, dando-lhe instruções para uma leitura mais ou menos fictivizante ou documentarizante. Isso porque Odin entende que a leitura documentarizante pode tanto dizer respeito ao filme como um todo ou apenas a alguns de seus segmentos, como parece ser o caso de *Diários de motocicleta*. O filme em sua maior parte instrui pelo seu sistema estilístico uma leitura fictivizante, no entanto, conforme avança e principalmente durante as cenas em Cuzco e Machu Picchu, citadas como exemplos anteriormente, instrui o espectador a leituras documentarizantes. No filme isso é sugerido pela forma como Salles filma as cenas (sistema estilístico) e pela falta de referência aos atores sociais nos créditos finais, indicando que os mesmos não eram atores profissionais, nem estavam interpretando personagens pré-concebidos.

A partir dessa ideia, pode-se pensar na existência de uma escala documentária e níveis de *documentaridade*, “avaliáveis em termos do número de níveis convocados para a construção do Enunciador real: dito de outra forma, há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (Idem, p. 27). Ou no caso de *Diários de motocicleta*, que há ficções que são menos ficções que outras.

Para além da leitura empreendida pelo espectador, os créditos e o sistema estilístico podem nos oferecer instruções para o tipo de leitura a ser feita sobre o filme. Por exemplo, ao iniciar o longa-metragem com um trecho do diário de viagem de Che em forma de crédito e referendar que o mesmo foi escrito por Che, um personagem real, o filme está oferecendo desde seu início uma instrução documentarizante da obra. “Este não é um relato de façanhas impressionantes. É um pedaço de duas vidas tomadas em um momento que

cursaram juntas um determinado trecho, com identidade de aspirações e sonhos. Ernesto Guevara de la Serna, 1952”¹⁴, indica o letreiro.

Sobre o sistema estilístico, além do uso da câmera Super 16mm, normalmente usada no documentário, devido a mobilidade de filmar com a câmera na mão e pelo seu custo menor, Salles opta por finalizar o filme com diversas cenas nas quais os atores sociais olham diretamente para câmera como se estivessem sendo fotografados, em preto e branco, numa estética que remete ao fotógrafo Walker Evans, referência usada por Salles (STRECKER, 2010, p. 59), reforçando o caráter documental da obra. Também dentro do sistema estilístico, a forma como o diretor filma o encontro de Che e Granado com os atores sociais serve de instrução documentarizante e está fortemente vinculado ao uso do roteiro aberto.

Diários de motocicleta pode ser considerado um filme híbrido, segundo a concepção de Odin (2012), filmes “na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura (...)” (*Ibid*, p. 27), uma vez que, o filme alterna entre instruções documentarizantes e fictivizantes.

Conclusão

Partindo do questionamento sobre as interações entre ficção e documentário em *Diários de motocicleta*, é possível observar uma relação entre o uso de um roteiro aberto durante as filmagens e as instruções documentarizantes no filme. As cenas que não estavam descritas no roteiro de José Rivera e foram acrescentadas durante a captação de imagens a partir do encontro da equipe com atores sociais são as mesmas que sugerem instruções documentarizantes aos espectadores. O registro da conversa com as mulheres indígenas na praça em Cuzco não estava planejado, nasceu da viagem pelo Peru, dos encontros possibilitados pela filmagem em locação. Como não eram figurantes com um texto a ser decorado e interpretado, as mulheres foram questionadas e responderam sobre suas realidades, o que agregou um caráter documental à cena. Ao invés de Che, no caso, Gael Garcia Bernal, questionando, poderia ser um documentarista que estaria buscando revelar a realidade dos indígenas do Peru.

¹⁴ Tradução do letreiro em espanhol: “No es este el relato de hazañas impresionantes. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cursaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de ensueños. Ernesto Guevara de la Serna, 1952”.

É importante salientar essa relação, porque indica um caminho para se entender a presença do documentário na ficção. Um roteiro fechado, que não permitisse a inclusão de situações encontradas nas filmagens, talvez não gerasse cenas com instruções documentarizantes, uma vez que, para realizar as cenas previstas no roteiro seriam usados atores profissionais que seguiriam o texto. E mesmo que o diretor optasse por atores não-profissionais, a decisão de seguir apenas o que estaria escrito no roteiro engessaria a interpretação, impedindo assim uma “dramaturgia natural” que seria responsável pelo caráter documental das cenas. Deve-se deixar claro que a leitura do espectador pode ser documentarizante mesmo num filme de roteiro fechado, uma vez que, “todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se conectar à leitura documentarizante” (ODIN, 2012, p. 21) . O que se destaca aqui são as instruções documentarizantes, ou seja, aquelas que são dadas pelo próprio material fílmico e estão fortemente relacionadas ao sistema estilístico do filme. No caso de *Diários de motocicleta* é possível perceber que as mesmas estão ligadas ao uso do roteiro aberto. Isso porque a escolha de filmar as cenas com a câmera na mão (recurso estilístico fortemente ligado ao documentário), enquadrando os personagens como entrevistados de filmes de reportagens (considerados por Odin como um dos subconjuntos do documentário), com o uso de atores sociais instrui o espectador a ler tais cenas como documentarizantes e tais cenas só se configuraram de tal forma pelos encontros não previstos no roteiro.

Pelas falas do diretor em entrevistas é possível perceber que a utilização de um roteiro aberto foi escolhida devido a um desejo de trazer imagens documentais para o filme de ficção e tem relação com o fato de *Diários de motocicleta* ser um *road movie*, gênero o qual Salles acredita exigir o uso de um roteiro aberto.

É útil poder reinventar o filme a cada dia. Porque as condições que você encontra, especialmente se está rodando *road movies*, serão constantemente alteradas. A realidade vai transformar o filme, sua textura, diariamente. Se você não é permeável a isso, o filme vai certamente perder a espontaneidade. (SALLES in STRECKER, 2010, p. 245)

Essa afinidade entre o *road movie* e o roteiro aberto merece uma pesquisa mais aprofundada, mas já aparece em estudos como os de PAIVA e SOUZA (2014) e está relacionado para Campello (2007) como algo característico do *road movie* latino-americano, uma vez que,

No road movie latino-americano, que pode ser considerado uma expressão do road movie pós-moderno ou road movie do futuro, ocorre um deslocamento sobre a imagem, eliminando a separação entre o espaço da ação e o da percepção. A imagem assume agora uma mistura entre documentário e ficção, real e imaginário, fragmento e contexto. (CAMPELLO, 2007, p. 67)

Deve-se salientar que o uso do roteiro aberto e as instruções documentarizantes não se restringem a *Diários de motocicleta* na cinematografia de Walter Salles. Filmes como *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil* e *Linha de Passe* foram construídos numa interação entre documentário e ficção, sendo os dois primeiros *road movies* e o último, um filme fortemente marcado pelo deslocamento físico dos personagens. O que aponta o uso do roteiro aberto na ficção como uma marca do cinema de Walter Salles.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- CAMPELLO, Alexandre de Assis. **A percepção da imagem no road movie latino-americano**. *Mediação*. Belo Horizonte, no. 61, 1º. Semestre de 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida** – cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubem Caixeta. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. **A cinema without walls: movies and culture after Vietnam**. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- EBERT, Sancler. *Diários de motocicleta: O Roteiro Aberto no cinema de Walter Salles*. **RUA – Revista Universitária do Audiovisual**. Edição no 72, mai.2014. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=19125>. Acesso em: 07 jun 2014
- GRANADO, Alberto. **Com Che Guevara pela América do Sul**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GUEVARA, Ernesto Che. **De Moto pela América do Sul** – Diário de Viagem. São Paulo: Sá/Rosari, 2011.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005. 270 p.
- ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. *Significação – revista de cultura audiovisual*, ano 39, no. 37, 2012, p. 10-30.
- PAIVA, Samuel, SOUZA, Gustavo. **Roteiros abertos em filmes de busca**. *Revista Intercom – RBCC*. São Paulo, v.37, n. 1, p.175-191, jan./jun. 2014.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. *Revista Significação*. Nº36. 2011. pp. 35-53.

_____. **Dimensões transculturais do gênero audiovisual.** Argumentos para uma pesquisa sobre o Filme de Estrada. São Paulo: Compós. 2008

_____. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Rumores**, edição 6, setembro-dezembro, 2009. Disponível em <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=167> Acesso em 14-11-2011.

SANTEIRO, Sérgio. Conceito de dramaturgia natural. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 30, ago. 1978, p.80-85.

STRECKER, Marcos. **Na estrada.** O cinema de Walter Salles. São Paulo: Publifolha 2010.