

Introdução ao roteiro de documentário

Sérgio Puccini

Doutor em Cinema pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

sergpuccini@hotmail.com

Resumo: O artigo comenta sobre as etapas de organização da produção e do discurso de documentários, descrevendo o processo de maturação da idéia 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-chaves: cinema, documentário, roteiro.

Resumen: El artículo comenta las etapas de organización de la producción y el discurso de películas documentales, describiendo el proceso de maduración del concepto de la película desde el inicio, una breve presentación del proyecto, hasta la escritura del tratamiento, una descripción resumida de las secuencias principales de la película que permite visualizar la estructura discursiva.

Palabras clave: cine, documental, guión.

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.

Résumé: Notre article tente de mettre en évidence les étapes qui président à la production et au discours du documentaire, en décrivant le processus de maturation à partir de l'idée du film : de la proposition initiale, une brève présentation du projet, jusqu'à la rédaction du sujet (une description succincte des principales séquences du film), qui permettent de visualiser sa structure discursive.

Mots-clés: cinéma, documentaire, scénario.

Falar em Roteiro de Cinema normalmente significa falar em roteiro de filme de ficção. Todos os manuais de roteiro que encontramos disponíveis no mercado editorial tratam especificamente do roteiro de filme de ficção, com raras exceções como é o caso do manual de Dwight Swain, (*Film script writing, a practical manual*), publicado em 1976². Esse livro trás na sua primeira parte considerações sobre o roteiro de filme documentário (*fact film*), em que o autor adapta muitos dos conselhos utilizados para a prática do roteiro de filme de ficção (*feature film*).

Todos os critérios de escrita do roteiro de cinema foram fundados na prática do filme de ficção que se consolida como gênero de preferência do cinema industrial já na primeira década do século XX. A ligação do roteiro com a prática industrial está na própria origem dessa forma dramática, instrumento indispensável para a organização da produção do filme. No cinema industrial, essa organização da produção sempre visa uma maior economia dos custos de fabricação do produto “filme”, com o intuito de se aumentar a margem de lucro. Essa economia só é possível a partir de um planejamento prévio das necessidades de produção. A análise de um roteiro permite, entre outras coisas, dinamizar e encurtar o período de filmagem, ao permitir que as filmagens feitas em um determinado cenário, ou *set*, possam ser feitas de uma só vez, sem a obrigação de se seguir a ordem em que as cenas aparecem no roteiro. Como lembra Janet Staiger (Staiger *et al.*, 1985, p. 125-126): ‘os cineastas logo perceberam que se economizava dinheiro se todos os planos, a serem feitos em um determinado lugar ou *set*, fossem feitos de uma só vez, ao invés de serem feitos seguindo a ordem final do filme. (...) Para assegurar que uma ordem disjuntiva de planos suprisse todas as partes da história, era necessário um roteiro (*script*) de filmagem.’

Documentário e modos de produção

Não obstante as evidentes diferenças na articulação do discurso entre os gêneros de ficção e o documentário, não é tão raro quanto se imagina encontrarmos documentários feitos com roteiro seguindo o mesmo modelo de um filme de ficção. Uma rápida análise de alguns dos filmes produzidos por John Grierson (*Night Mail*, Harry Watt, Basil Wright

- 1936; *Fires Were Started*, Humphrey Jennings - 1943) é suficiente para constatar uma calculada construção dos planos de filmagem, articulados em função da montagem, cuidados só possíveis com uma prévia planificação do filme na forma de um detalhado roteiro cinematográfico. Em *Filme e Realidade*, Alberto Cavalcanti, ao fazer uma lista de recomendações para realizadores de documentários no Brasil, vai ao ponto:

‘NÃO negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.’ (Cavalcanti, 1977, p. 81)

Esse modelo de produção de documentário, apoiado em roteiro, também foi seguido à risca por Linduarte Noronha em *Aruanda*, de 1960, filme que, apesar de seu estilo clássico, influenciou a geração do cinema novo no Brasil. A escrita do roteiro contou com a participação de Vladimir Carvalho que recorda:

‘*Aruanda* tinha o que os russos chamariam de “roteiro de ferro”, uma agulha que cai no chão está contemplada naquelas colunas... A gente falava: “Vamos trabalhar hoje no livro caixa” porque tinham aquelas colunas: número do plano, ação do plano, enquadramento... e era um documentário!’ (Cinemais, n° 16, p. 14-15)

Embora mais associada ao estilo de documentário conhecido por Documentário Direto, que aparece no final dos anos 50 (nos EUA e Europa), a produção de documentário feita sem roteiro prévio também está presente na tradição clássica. Aliás, como lembra Cavalcanti (Cavalcanti, 1977, p. 69), foi utilizada pelo próprio John Grierson, em seu primeiro e único filme como diretor: *Drifters*, de 1928, filme totalmente resolvido na mesa de montagem. O nome mais conhecido, do período, que está ligado a essa prática de filmagem sem roteiro, vem a ser o do americano Robert Flaherty, diretor de *Nanook* (1922), *O Homem de Aran* (1934) e *A história de Louisiana* (1948). A metodologia prática de Flaherty motivou críticas como a do inglês Terence Marnier que, em seu manual de direção cinematográfica de 1972, diz:

‘Algumas pessoas defendem que o filme documentário não precisa de um argumento. Robert Flaherty é citado como precedente histórico. Pelo fato de ele ter consumido milhões de metros nos pouquíssimos filmes que nos deixou, não há qualquer razão para lhe seguir os passos.

Até porque hoje quase ninguém pode sonhar vir a ter as mesmas condições de rodagem, por ser impossível encontrar quem se responsabilize economicamente pelo consumo de tão enorme quantidade de película virgem.' (Marnier, sem data, p. 60)

A experiência de filmagem de Robert Flaherty também é comentada por Richard Leacock, fotógrafo de *A História de Louisiana*, que depois se tornou um dos principais nomes do documentário direto:

'Esse é um modo insano de se fazer um filme. O que acontece se você não conseguir nada? (...) Flaherty, em Louisiana, gastou seis meses filmando malditos crocodilos! Eu pensava, 'o que nós estamos fazendo'? Filmando malditos crocodilos! Quem se interessa por isso? Como a gente vai conseguir fazer um filme disso? É terrível...'(O'Connell, 1992, p. 145)

O contato com Flaherty será decisivo para Leacock em seu trabalho posterior com o diretor, e produtor, Robert Drew que resultou em filmes como *Primary* (1960) e *Crisis* (1963), marcos do Documentário Direto americano.

Muito embora a prática instaurada pelo Documentário Direto não tenha se tornado dominante ao longo dos anos - longe disso, o modelo clássico, devidamente renovado pelas evoluções técnicas do meio, ainda é majoritário no grosso da produção de documentário feita para o cinema e a TV - o estilo é facilmente associado à ampla difusão do mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor. Sobre a popularidade do Documentário Direto entre os jovens realizadores, Alan Rosenthal comenta:

'Suspeito que exista uma outra razão para a sua popularidade; esse documentário parece exigir menos trabalho do que formas mais antigas do gênero. Aparentemente, você não precisa fazer nenhuma pesquisa. Você não precisa escrever aqueles roteiros chatos e narrações tediosas. Você não precisa se preocupar com nenhum pré-planejamento; você apenas sai e filma.'(Rosenthal, 1996, p. 224)

Esse equívoco na concepção do processo de construção do filme documentário, sustentado pela falsa idéia de que o gênero exige menos preparação ou menos da intervenção criativa do cineasta, vem sendo constantemente refutado por documentaristas e teóricos verdadeiramente

te envolvidos com a prática¹. Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por um discurso.

Roteiro de documentário

A impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, podem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo já não ocorre se a abordagem do assunto exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo-a-corpo com o real, aspecto que define a estilística do Documentário Direto. Dwight Swain, afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: ‘se existe uma coisa que você precisa em seu *kit* de sobrevivência, essa coisa é flexibilidade’, diz Swain (Swain, 1976, p. 10).

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

No princípio de toda vontade de produção está a necessidade de se conseguir o suporte financeiro que a viabilize. Com raras exceções, documentários nascem da parceria entre documentarista (realizador)

¹ Sobre isso, ver: Alan Rosenthal, *Writing, directing, and producing documentary films and videos*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996, p.10; Michael Rabiger, *Directing the documentary*. Boston: Focal Press, 1998, p.113; Barry Hampe, *Making documentary films and reality videos*. New York: Henry Holt and Company, 1997, p.3.

e produtor (patrocinador). Documentários podem ter origem em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados assuntos presentes em nossa história e sociedade, mas também se originam de projetos institucionais, de iniciativa de empresas, órgãos públicos e não-governamentais, instituições filantrópicas, etc. Frequentemente, a expressão autoral se vê obrigada a fazer concessões às exigências da mensagem institucional. Não menos frequentes são os casos em que a mensagem institucional se vale da expressão autoral como estratégia de comunicação.

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

Para Barry Hampe, autor de um desses guias de produção de documentários: 'A proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção' (Hampe, 1997, p. 126). Hampe recomenda ao realizador:

1. que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme),
2. que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão,
3. que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto (Hampe, 1997, p. 126).

Afirmção semelhante encontramos em *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal:

‘A proposta é, primeiramente e acima de tudo, um instrumento para vender o filme. (...) Ela irá mostrar sua hipótese de trabalho, sua linha de investigação, seu ponto de vista sobre o assunto e todas as suas possibilidades dramáticas. Mas sua finalidade principal é convencer alguém, ou alguma instituição, que você tem uma boa idéia, que você sabe o que quer fazer, que você é uma pessoa eficiente, profissional, criativa, e que você merece, dessa forma, o suporte financeiro para o filme, a despeito de qualquer outra concorrência.’ (Rosenthal, 1996, p. 25)

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

1. Declaração inicial trazendo o título e assunto do filme, sua duração aproximada (formato do filme), em duas ou três linhas.

2. Breve apresentação do assunto, para introduzir o leitor da proposta ao tema do projeto, com justificativa, para fazê-lo perceber a importância de se fazer o filme. A extensão dessa apresentação dependerá da quantidade de informações pertinentes sobre o assunto.

3. Estratégias de abordagem, estrutura e estilo. Qual a maneira, ou quais as maneiras mais adequadas para se abordar o assunto? Qual o ponto de vista, ou quais os pontos de vista contemplados no filme? Haverá conflito entre os depoimentos? Como o filme será estruturado, quais serão principais seqüências e como elas estarão alinhadas? Qual o estilo de tratamento de som e imagem? Rosenthal sugere que as respostas a essas questões sejam apenas esboçadas, prevendo eventuais mudanças no decorrer da produção.

4. Cronograma de filmagem. Rosenthal coloca o tópico como opcional, somente especificar quando exista um determinado evento com data marcada para ocorrer ou que quando determinada época do ano for mais conveniente para as filmagens.

5. Orçamento. A sugestão é que se inclua um orçamento aproximado.

6. Público alvo, estratégias de marketing e distribuição. Outro tópico opcional.

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

8. Anexos. Fotos, vídeos, desenhos mapas, qualquer coisa que enriqueça a proposta e ajude a vender o projeto (Rosenthal, 1996, p. 26).

Demonstrar, na proposta de filme, conhecimento do universo a ser abordado é uma das considerações feitas por Michael Rabiger em seu livro *Directing the documentary*.

‘Contrário à impressão de criação instantânea, dirigir um documentário é resultado menos de um processo de investigação espontânea do que de uma investigação guiada por conclusões preliminares obtidas durante o período de pesquisa. Em outras palavras, a filmagem deverá ser preferencialmente a coleta de “evidências” para relações e suposições básicas identificadas anteriormente.’ (Rabiger, 1998, p. 113)

Seguindo a linha dos manuais de roteiro de ficção, Rabiger chama a atenção ainda para a necessidade de se trabalhar, no texto da proposta, ações e personagens, uma boa exposição com o tempo certo, tensões e conflitos entre forças oponentes, suspense dramático, clímax e resolução (Rabiger, 1998, p. 114-115).

A Pesquisa

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

A segunda etapa de pesquisa, que se inicia após a aprovação da proposta, deverá ser guiada pela seleção estabelecida na primeira etapa de pesquisa que serviu para definir as principais hipóteses para o documentário. 'O que conduz sua pesquisa é sua hipótese de trabalho', diz Rosenthal. 'Dentro dos limites de seu assunto, você deve tentar descobrir tudo aquilo que for dramático, atraente e interessante' (Rosenthal, 1996, p. 37). Rosenthal lista quatro fontes de pesquisa:

1. Material impresso
2. Material de arquivo (filmes, fotos arquivos de som)
3. Entrevistas
4. Pesquisa de campo nas locações de filmagem (Rosenthal, 1996, p. 37)

Seguindo estas quatro etapas, o documentarista deverá ler tudo aquilo que for possível, dentro dos limites de tempo disponíveis para a produção, referente ao assunto escolhido; fazer um exaustivo levantamento de material de arquivo, entre fotos, filmes e arquivos sonoros, buscando garantir permissão para uso; fazer pré-entrevistas com todas as pessoas que possam estar envolvidas com o tema; além de visitar os locais de filmagem para se familiarizar com o espaço físico e com as pessoas que o habitam. Muitas dessas fontes já podem ter sido levantadas e identificadas na primeira etapa de pesquisa.

Material de arquivo

A utilização de material de arquivo é recurso freqüente adotado pelos documentaristas como forma de ilustração visual de eventos passados. A busca desse tipo de material normalmente envolve burocracia e negociação com órgão públicos e privados que porventura possuam acervo. Órgãos de imprensa, bibliotecas, museus, cinematecas, universidades, coleções particulares, núcleos familiares, são algumas das fontes possíveis.

Pré-entrevistas

Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentá-

rio. São úteis tanto para fornecer informações, ou mesmo aprofundar informações já coletadas, como para servir de teste para se avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante da câmera (no caso de pré-entrevistas gravadas em vídeo) e a articulação verbal do entrevistado. Alguns problemas freqüentes relacionados à pré-entrevista são: possíveis situações de constrangimento, resistência, ou mesmo recusa, por parte do entrevistado em conceder a entrevista (o que depende muito do assunto a ser abordado), e, em um outro extremo, expectativa do entrevistado quanto a possível participação no documentário (estar dentro do filme). Como forma de contornar esses problemas, Rosenthal sugere que se faça uma primeira abordagem de maneira cautelosa. Para evitar possíveis constrangimentos, a estratégia, para Rosenthal, é fazer o registro da entrevista se valendo apenas de anotações à mão ou no máximo de um gravador de áudio, isso caso o entrevistado concorde em ser gravado. Como forma de não alimentar expectativa de participação no filme aconselha a não prometer nada antecipadamente ao entrevistado e não adiantar muito do tratamento do documentário (Rosenthal, 1996, p.39-40).

Em sua prática de documentarista, Rosenthal prefere um cara-a-cara com o entrevistado, isto é, fazer ele mesmo a pré-entrevista para que assim possa iniciar um vínculo com seus personagens (Rosenthal, 1996, p. 39). Essa estratégia cria dois momentos de entrevista envolvendo documentarista e entrevistado: a entrevista da pesquisa e a entrevista da filmagem. Muitos dos assuntos abordados na entrevista da pesquisa acabam sendo repetidos na entrevista da filmagem o que pode induzir a uma espécie de entrevista encenada conduzida por um *script* elaborado na primeira entrevista. Outra consequência dessa estratégia é que, já na primeira entrevista, cria-se um código de comunicação entre documentarista e entrevistado que, apesar de servir aos propósitos da pré-produção não está necessariamente vinculado ao momento da filmagem, é o caso típico do “como eu já havia te dito antes...”, em que o entrevistado faz referência a essa primeira conversa se esquecendo que também está falando para os futuros espectadores do filme que ainda não possuem conhecimento do teor dessa conversa. É interessante comparar o método adotado e sugerido por Rosenthal com procedimento inverso adotado por Eduardo Coutinho, que prefere dei-

xar a pré-entrevista para sua equipe de pesquisadores, com o intuito de poder explorar, na filmagem, o registro de um primeiro encontro. No caso de Coutinho, essa situação de encontro entre documentarista e entrevistado define a própria constituição temática de muitos de seus documentários.

Pesquisa dos locais de filmagem

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

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

O argumento

No entender de alguns autores (Comparato, 1992), o argumento muitas vezes equivale a sinopse, outros preferem fazer do argumento uma

sinopse mais elaborada, já trazendo alguns diálogos (Chion, 1989, Rodrigues, 2002). Nos dois casos, trata-se de um resumo da história com início, desenvolvimento e resolução. No argumento ficam estabelecidos personagens principais, ação dramática, tempo e lugar dessa ação e os eventos principais que irão compor essa história. Um rápido levantamento de filmes documentários é suficiente para constataremos que apesar do fato de alguns desses filmes valorizar situações imprevistas provenientes do choque com o real (e, em alguns casos, até mesmo torcerem por elas), grande parte do conteúdo desses filmes pode, e deve, ser previsto ainda na fase de pré-produção, o que faz com que a escrita do argumento não seja exatamente um tiro no escuro. Mesmo nos casos de documentaristas que preferem explorar as relações nascidas do embate com o real (como no caso dos filmes do Documentário Direto²), todo filme é resultado de uma ação planejada. Documentaristas experientes possuem estratégias próprias de abordagem, estratégias já testadas que funcionam como um guia de conduta. Essas estratégias se balizam, também, por um conjunto de expectativas a cerca do universo a ser investigado que estão baseadas em contatos e informações levantadas na pesquisa.

O tratamento

A escrita do tratamento serve para organizar as idéias contidas no argumento. O tratamento cuida da estrutura do documentário ao permitir a visualização da ordem em que as seqüências do filme irão aparecer. O conteúdo dessas seqüências é descrito, no tratamento, de maneira resumida, o que sinaliza uma abertura maior do documentarista àquilo que está por vir quando se iniciar as filmagens.

‘Parte do processo de planificação do documentário vem a ser o tratamento, que desenvolve a idéia do filme de maneira bastante compreensiva mas também com bastante flexibilidade para permitir eventu-

² Parte significativa dos temas do Documentário Direto traz embutida na escolha do assunto uma garantia mínima de interesse para o filme quer esteja o assunto relacionado à cultura *pop*, como *Dont look back* (D. A. Pennebaker, 1966), *Gimme Shelter* (Albert e David Maysels, 1969), ou à política, como *Primary* (Robert Drew, 1959), *Crisis* (Robert Drew, 1962), *Yanki No!* (Robert Drew, 1960).

ais mudanças, intervenções do acaso e lampejos ocasionais de criatividade.’ (Hampe, 1997, p. 127) Diz Barry Hampe.

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

- Reestruturá-la em uma apresentação seqüência por seqüência, um parágrafo para cada seqüência.

- Escrever, como uma narrativa feita no modo verbal do presente, somente aquilo que será visto e ouvido na tela.

- Escrever de maneira viva e expressiva para que o leitor consiga visualizar o filme que você tem em mente.

- Sempre que possível fornecer informações sobre seus personagens, utilizando as palavras dos próprios, como citações breves e bem-humoradas.

- Não escrever nada que não possa ser produzido. (Rabiger, 1998, p. 119)

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

Como a história do documentário irá desenvolver sua tese e conflito

As seqüências principais

Quais são seus personagens principais

As situações em que eles estão envolvidos

As ações que eles empreendem e os resultados dessas para eles ou para a sociedade

O foco de interesse no início e no final

Os principais momentos de ações, confrontações e resoluções

Uma noção de toda a construção dramática e ritmo (Rosenthal, 1996, p. 98)

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

A seqüência e os elementos do documentário

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

Imagem

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

imagens obtidas através de *registros originais*;

imagens obtidas em *material de arquivo*;

imagens obtidas através de *recursos gráficos*, de incidência menor, mas nem por isso menos marcante;

1. Registros originais

Identificamos por registros originais todo e qualquer registro de imagens obtido pelo próprio documentarista para a construção de seu filme. Esses registros podem, por sua vez, ser divididos em dois tipos:

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

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

Os *eventos integrados*, por sua vez, são aqueles que ocorrem por força da produção do filme, são organizados e integrados ao filme, ocorrem exclusivamente para o filme. Incluem entre os eventos integrados, entrevistas, imagens de cobertura para ambientação do documentário, apresentações musicais feitas para o filme, encenação. Os dois grupos de eventos, autônomos e integrados, podem ser previstos e escalonados no período de pré-produção do filme. Apenas os eventos integrados obedecerão ao controle do realizador.

2. Material de arquivo

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

3. Gráficos

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

Som

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

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

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

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

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

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

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

O tratamento é a descrição mais próxima e detalhada daquilo que se tornará o documentário, a menos, é claro, que se trate de um documentário totalmente encenado e que, portanto, possa ter seu conteúdo totalmente planejado na pré-produção. O conteúdo das seqüências deve ser descrito de maneira objetiva procurando transmitir, de maneira clara e concisa, a idéia expressa por cada uma das seqüências. O espaço reservado para as entrevistas pode conter um breve perfil do entrevistado e do assunto que deverá ser tratado, não mais do que isso. O tratamento é um roteiro em aberto. Suas várias lacunas deixam espaço para conteúdos obtidos durante a filmagem.

Conclusão

Por ser um formato aberto, que está sempre sujeito a interferências advindas do ambiente externo, o documentário é um gênero que exige bastante preparo 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 freqüentemente 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.

O presente artigo apresenta um resumo adaptado de capítulo de livro do autor intitulado *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2009).

Referências bibliográficas

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1985.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.

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

CINEMAIS, revista de cinema e outras questões audiovisuais, n.16, janeiro/fevereiro, 1999.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Lisboa: Editora Pergaminho, 1992.

HAMPE, Barry. *Making documentary films and reality vídeos*. New York: Owl Book, 1997.

MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, sem data.

O'CONNELL, P.J.. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*.

Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

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

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, FAPERJ, 2002.

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

SWAIN, Dwight V.. *Film scriptwriting*. New York: Hastings House, Publishers, 1976.