

## **Sobre as situações de filmagem no documentário**

Sérgio Puccini<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo procura resgatar assunto tratado em livro do autor intitulado *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção* (Papyrus, 2009), em que examinamos as situações de filmagem no documentário. Partindo de um recorte classificatório marcado por dois grupos designados respectivamente por *eventos integrados* e *eventos autônomos*, o artigo se detém nas situações não controladas dos eventos autônomos dando ênfase a depoimentos de cineastas ligados à prática do documentário direto.

**Palavras-chave:** Cinema; Documentário; Documentário Direto

**Abstract:** This article deals with one of the issues discussed in the author's book entitled *Documentary screenplay: from pre-production to post-production* (*Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*, Papyrus, 2009), that is, shooting situations in documentary films. Based on a prior categorization of *integrated vis-à-vis autonomous events*, this study focuses on uncontrolled situations in *autonomous events* and includes testimonials from filmmakers associated with the practice of *cinema verite*.

**Keywords:** Cinema; Documentary; Cinema *Verite*

## **Sobre as situações de filmagem no documentário**

Sérgio Puccini

É certo que documentários não nascem do acaso, mas de embates mais ou menos negociados do cineasta, e sua equipe, com o real que o cerca. Em termos de arranjos de produção, a constituição temática do filme será decisiva na escolha das situações de filmagem a serem enfrentadas pelo documentarista. O espectro dessas situações pode variar de documentários baseados em registros de material de arquivo (fotografias, documentos, etc), cujas situações são bem mais

controladas, a documentários que aderem a um transcorrer do mundo em embate franco com a indeterminação do acontecimento, em que o cineasta se vê obrigado a ajustar seu trabalho de câmera às circunstâncias da tomada.

No livro *Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção*<sup>2</sup>, abordamos questões relacionadas às situações de filmagem no documentário trabalhando com um recorte classificatório marcado por dois grupos: filmagem de *eventos integrados* e filmagem de *eventos autônomos*. Chamamos de eventos integrados todos aqueles que ocorrem por força da produção do filme, só existem para o filme, são escalonados e organizados para atender as necessidades de produção de um documentário como entrevistas em estúdio, depoimentos, encenações, etc. Já os eventos autônomos são aqueles que fogem do controle da produção do filme, são os eventos do mundo que não se moldam aos critérios de uma filmagem como as grandes manifestações populares, acontecimentos da natureza, cerimônias oficiais, etc.

Quando falamos em controle da situação não estamos necessariamente nos referindo a um trabalho de filmagem feito a partir de uma roteirização prévia, que permita planejar, de maneira precisa, todo o conteúdo dos planos de filmagem. A filmagem de uma entrevista pode também reservar surpresas para o documentarista advindas tanto da forma de comportamento do entrevistador como do conteúdo de suas falas, o caso exemplar desse tipo de situação encontramos em *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, na seqüência da entrevista de Oscar Niemeyer em que este manifesta, de forma agressiva, seu incômodo ao ser questionado por um suposto massacre de trabalhadores pela Guarda Especial de Brasília ocorrido durante a construção da nova capital federal. Outros exemplos bem conhecidos de documentaristas que exploram o potencial de conflito nascido do embate entre estes e seus entrevistados, que nasce da manifestação de posições antagônicas e de questionamentos provocativos, encontramos nos documentários do americano Michael Moore –*Roger & me* (1989), *Tiros em Columbine* (2002), *SOS saúde*, (2007), etc.– e do inglês Nick Broomfield –*Kurt & Courtney* (1998), *Big & Tupac*, (2008) etc.

Aquilo que entendemos por controle das situações de filmagem está relacionado a critérios que orientam o trabalho de fotografia do filme, a uma preparação adequada do ambiente de filmagem em que as condições de iluminação possam ser moldadas pelo diretor de fotografia, da montagem e afinação da luz ao trabalho de câmera. A preparação do ambiente de filmagem cria obrigatoriamente uma certa formalidade em torno evento que pode interferir na espontaneidade de seus participantes. Esse grau de formalidade pode variar em função dos locais em que essa filmagem ocorre: de um ambiente de estúdio, todo dominado por um aparato técnico, aos ambientes de convívio dos participantes, em que esse aparato técnico se vê obrigado a se ajustar às condições do meio. A escolha desses locais de filmagem pode ser determinante para a configuração estilística do filme.

O grau de controle das situações de filmagem interfere diretamente no trabalho de direção do documentário. Situações mais controladas favorecem um maior domínio do diretor nas decisões de filmagem. Já as situações de menor controle, típicas da filmagem de eventos autônomos, minimizam o papel do diretor



ao mesmo tempo em que aumentam a responsabilidade do *cameraman*, que muitas vezes assina a direção de fotografia, nas escolhas feitas durante as tomadas.

O que mais nos interessa nesse artigo vem a ser o exame das situações de filmagem que envolve os eventos autônomos, aqueles que não são controlados pela produção do filme, situação cara à tradição do documentário direto norte-americano. O imperativo para a filmagem de situações não controladas vem a ser *mobilidade*. Foi graças às leves câmeras de 16mm, e ao gravador de som magnético e portátil, que um novo método de se fazer documentário pode ser introduzido, ainda nos anos 1960, todo ele baseado nas relações que nascem do contato direto de uma reduzida equipe

de filmagem com o mundo que a cerca. Das estratégias de recuo do primeiro cinema direto norte-americano, às opções mais participativas do documentário verdade francês de recorte mais reflexivo, o trabalho de construção do filme passa a ter como um dos pilares centrais o decisivo papel do cinegrafista nas escolhas feitas durante as filmagens.

De Louis Marcorelles:

Você já tem que ir montando o filme ao mesmo tempo que o acontecimento se produz realmente. Você tem que decidir: é isto que eu quero ver e não isso, aquilo e aquilo outro. Nada de ficar lá sentado esperando ordens. Você mesmo é que tem de tomar a decisão, depois é impossível mudar. Sua habilidade torna-se bem menos importante do que o fato de saber se o assunto é interessante e se a concepção que você tem do assunto é interessante. Você não mostra o assunto integralmente, você seleciona e é a seleção que você faz que decide (MOURA, 1985: 56/57)

Ao contrário do que ocorre em situações controladas, em que toda a ação que se passa na frente da câmera tende a se conformar com as exigências do quadro cinematográfico, em situações de filmagem de eventos autônomos a ação tende a escapar dos limites do enquadramento da câmera, a correr por fora, fazendo com que o registro da câmera se torne muitas vezes incompleto, fragmentado. O enquadramento da câmera é dominado por uma força centrífuga que obriga o operador uma correção de quadro constante. A relação entre a ação e as conformidades do quadro são mais conflituosas. O espaço do mundo é soberano e a câmera, muitas vezes, apenas reage às manifestações que dele provém.

De Gilles Marsolais:

Atento às manifestações da vida e a seus imprevistos, a seu fluxo contínuo, o cineasta não mais organiza um tipo de *ballet* mecânico. Ele deve impreterivelmente reagir a cada instante em face da realidade e apreender a

riqueza de invenções da vida como ela assim se apresenta. (MARSOLAIS, 1974: 197/198)

Essa relação de submissão entre a câmera e o espaço de mundo influencia também o repertório expressivo de filmagem. A primeira consequência dessa situação de filmagem é valorização das tomadas de longa duração. Em uma tomada longa, feita em situação de mundo, as exigências da técnica de filmagem, como correção do foco, composição do quadro e iluminação, ficam submetidas às necessidades do registro, como atesta os depoimentos dos diretores de fotografia que transcrevemos a seguir.



De Adrian Cooper:

A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra as sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme. (apud PUCCINI, 2009: 79)

De Aloysio Raulino:

Pelo menos em princípio a ficção tem uma imagem mais controlada, mais planejada previamente, inclusive. Você pode planejar previamente um documentário, evidentemente, mas nem sempre isso é possível. Quer dizer, não devemos ficar perseguindo os mesmos acontecimentos e as variáveis são muito maiores, pois há variações de situações e de locais onde elas acontecem. (...) Mas de qualquer maneira, tirar partido dessa situação significa (...) você estar muito atento a essas possibilidades, você ter uma elasticidade bastante grande com relação aos acontecimentos que você está ali filmando, e você ter um conhecimento o mais aprofundado possível das possibilidades técnicas de captação da imagem. (*apud* PUCCINI, 2009: 79-80)

No momento da filmagem de eventos autônomos, feita sem nenhum roteiro, o diretor de um documentário, e seu operador de câmera, freqüentemente é obrigado a enfrentar situações que os diretores de filmes de ficção se esforçam para evitar: as situações nascidas do acaso. Essas situações, invariavelmente, obrigam ao cinegrafista improvisar seu trabalho de câmera confiando apenas na sua sensibilidade em lidar com um problema que lhe é imposto por circunstâncias que fogem do controle da equipe de realização. A experiência de se enfrentar situações nascidas do acaso e a possibilidade de se filmar em aberto, sem um roteiro técnico previamente definido, atrai boa parte dos documentaristas. Adrian Cooper, diretor de fotografia de *ABC da greve*, comenta sobre um momento específico da filmagem do documentário de Leon Hirzman:

O acaso era nosso guia. Em um dos momentos mais reveladores do filme, tínhamos acabado de filmar clandestinamente dentro de uma fábrica, falando com os operários sobre a greve, e saímos para a calçada. Nesse momento chegava um jovem executivo, muito agressivo, exigindo explicações da equipe e querendo nos mandar embora dali. Aproveitando a deixa, Leon imediatamente convidou-o a fazer uma declaração sobre a greve. Foi incrível, porque de repente toda aquela arrogância do empresário – que na verdade era também um coitado, um empregado que estava do lado dos patrões – toda arrogância dele caiu por terra, e

ele percebeu que tinha que responder por suas atitudes e palavras. E ele então se cala, não sabe mais o que dizer. Essa capacidade de aproveitar o momento, de saber lidar com o acaso, deu ao filme momentos muito fortes, resgatados da realidade pela sensibilidade de Leon. (...) O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso. Na verdade, só o acaso é importante, o acaso é o que você filma. (*apud* PUCCINI, 2009: 80)

Cooper faz de sua experiência de filmagem em *ABC da greve* uma experiência paradigmática: “O documentário é, por excelência, um meio que se serve do acaso.” Em seu relato, Cooper destaca dois aspectos que estão presentes no processo de filmagem de um evento autônomo: o risco do real, aqui representado pela intervenção do empresário, pondo em risco o material obtido no interior da fábrica; e a necessária sensibilidade do cineasta em saber incorporar, dentro do conjunto de exigências do filme, situações que batem de frente com o quadro de expectativas deste cineasta para com o universo filmado: aquilo que a princípio representava risco para o filme, acaba sendo incorporado pelo filme.

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



A realidade é sempre maior do que você. Se você acha que ela se esgotou, ela dá uma reviravolta e te surpreende. Ela, a realidade, por mais que você se prepare de todas as formas, através do conhecimento do que você vai filmar, através dos equipamentos que você vai utilizar, é sempre surpreendente; e quando você chega para captar [a realidade], ela dá a volta por cima, é maior do que você imaginava, e você não tinha previsto aquilo. O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer. (*apud* PUCCINI, 2009: 81)

O risco do real, daquilo que é maior que o filme, que nem sempre se conforma com as necessidades do filme, seguindo as palavras de Walter

Carvalho, está intimamente associado ao risco da inviabilidade financeira do filme. Toda filmagem implica em gastos de produção: câmera, filme, equipe, etc. Limitações orçamentárias refletem em limitações de suporte de registro, filme virgem ou fitas de vídeo. As limitações de suporte de registro, obriga ao cinegrafista e ao diretor fazer escolhas de filmagem: o que filmar? A experiência de Patricio Guzmán nas filmagens de *A batalha do Chile* (1973-1979) é reveladora:

Percebi que precisava ter um plano dramático prévio, inventar um dispositivo narrativo, ou vários, e não sair para filmar imediatamente. Não tanto por razões de qualidade e sim por razões práticas. Saindo para filmar espontaneamente, em uma semana, duas, no máximo um mês, teríamos esgotado toda a película virgem, porque você quer filmar tudo. Fizemos um plano com o que era importante, secundário, anedótico, substantivo. Esse roteiro-esquema salvou nossa vida. (...) Tínhamos uma média de uma bobina por dia. O que não é nada, são dez minutos (de filme). Assim, íamos aos lugares, ficávamos três dias sem filmar e depois tínhamos cinco (bobinas) para algo bom. (*apud* PUCCINI, 2009: 81)

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

que esses eventos eram cobertos era precária. A escassez de negativo virgem limitava as opções de tomadas valorizando sobremaneira o tempo de cada tomada e as escolhas quanto a o que filmar.

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

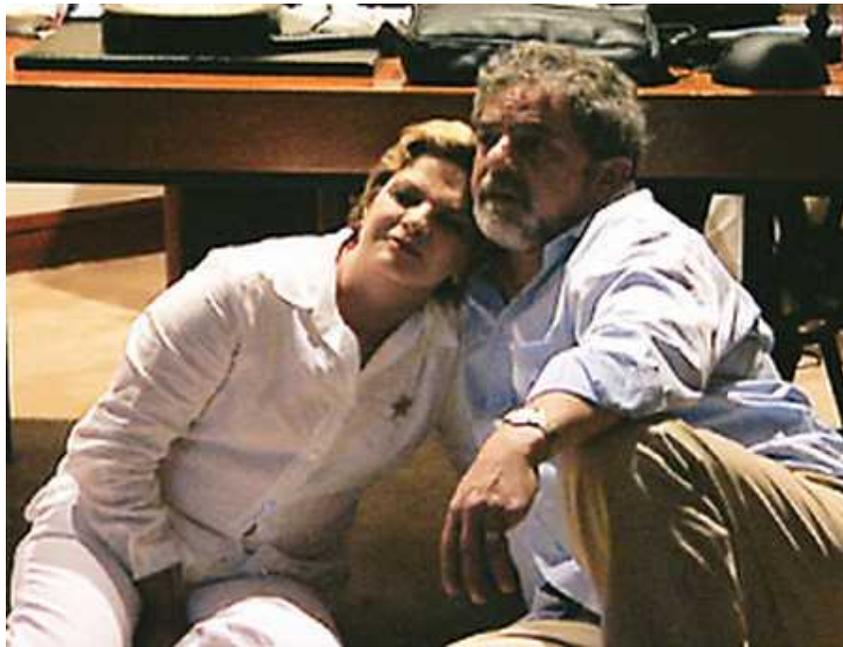
Situações imprevistas nem sempre representam riscos ao filme. Em alguns casos essas surpresas acabam dando corpo e consistência nova ao filme. A experiência relatada por João Moreira Salles sobre a produção de *Nelson Freire* (2003) é um bom exemplo desse tipo de processo:

Como a maioria dos meus documentários, ele é um documentário que, se tudo correr bem, você volta para casa com um filme que você não supôs que pudesse fazer. Não porque ele é melhor ou pior, mas porque você não podia imaginá-lo de antemão. Você não sai com o roteiro, você não tenta adestrar o mundo. O mundo ocorre e você o aceita do jeito que ele acontece. O que é uma maneira de você trabalhar. Existem outras. (*apud* PUCCINI, 2009: 82)

Vale ressaltar que documentaristas experientes possuem métodos próprios de trabalho que faz com que, ao se defrontarem com uma realidade que é maior do que eles, não fiquem absolutamente paralisados, incapazes de lidar com a massa de informação visual e sonora que está defrente deles. Esses métodos de trabalho podem variar de acordo com a situação de filmagem, o assunto ou os personagens envolvidos. Saber lidar com situações imprevistas e ter coragem de enfrentá-las é condição obrigatória para qualquer um que queira se dedicar a direção de filmes documentários. O desafio do documentarista é o de saber fazer

uso dessas situações sem que isso inviabilize seu projeto, especialmente no caso de projetos de cunho mais autoral, feitos com fontes de financiamento independentes cujos percalços de produção podem ser infinitamente maiores, com duração bem mais demorada, que de um filme de ficção. Persistência talvez seja a palavra chave no trabalho do documentário.

### A experiência da filmagem



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

de filmagem, na relação entre câmera e personagem.

Em *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, o plano-sequência final foi todo construído no momento da filmagem por iniciativa do fotógrafo Walter Carvalho. No plano, o cinegrafista acompanha Lula desde a porta do quarto do hotel até chegar ao saguão de entrada onde este se dirigirá à imprensa pela primeira vez depois de ser confirmada sua eleição para presidente. O plano do elevador foi um “achado” de Walter Carvalho conforme ele mesmo relata:

O que eu fiz? Uma intuição, um ímpeto, na hora, me fez colocar o pé, estirei o pé na hora que a porta foi fechar. Eu estirei o pé, a porta bateu no meu pé e voltou a abrir. Quando ela abriu, eu entrei dentro do elevador. Eu fui com o plano enquadrando o Lula até embaixo, no elevador, onde, me lembro bem, ele aconselha o Suplicy a não ir pra onde ele estava indo, que era lá na Avenida Paulista, encarar a multidão, porque o Suplicy tinha feito uma cirurgia, então precisava ir pra casa descansar. (*apud* PUCCINI, 2009: 84)

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

O plano-sequência se encerra com um recuo da câmera de Walter Carvalho, que se inicia assim que Lula bate de frente com o batalhão de fotógrafos, cinegrafistas e repórteres, no saguão do hotel. Em um gesto de desprendimento, o cinegrafista abandona seu personagem, junto ao qual procurou

se manter colado a maior parte do tempo tendo que, para isso, enfrentar situações de desconforto como a do interior do elevador abarrotado de gente. O momento em que o personagem Lula encontra a imprensa, já falando como novo presidente eleito, marca o fim da etapa de campanha, etapa que interessava ao filme. Não interessa ao filme a nova etapa do Lula presidente. Fruto de uma decisão ocorrida no aqui-agora da filmagem, a imagem obtida pelo recuo da câmera carrega uma intenção explícita, a de pontuar, na imagem, o fim do filme. Além disso, a imagem possui alto valor simbólico, Lula engolido por uma centena de profissionais da imprensa que lhe serve como obstáculo ao seu caminho, e preconiza as relações turbulentas, do presidente com a imprensa, que marcaram todo o seu primeiro mandato.

Os métodos próprios de trabalho dos cinegrafistas ajudam a situá-los diante do mundo, a assumir posições e escolhas diante da várias opções de filmagem. As decisões de filmagem, feitas no decorrer da tomada, já estão contaminadas por uma idéia de filme que trazem “na cabeça” e que orienta as composições dos planos. O fotógrafo americano Don Lenzer chama de “intuição educada” seu processo de trabalho em situações de filmagens não controladas, em que escolhas intuitivas também são resultado de um treinamento anterior.

Acho extremamente importante que você treine bastante para encontrar o sentido de uma cena, para ler a cena, para definir ponto de vista e perspectiva. Em um sentido amplo, é isso é que significa treino e educação. Quanto mais você se educa (de forma prática ou teórica) mais intuitivo seu trabalho poderá ser.<sup>3</sup>

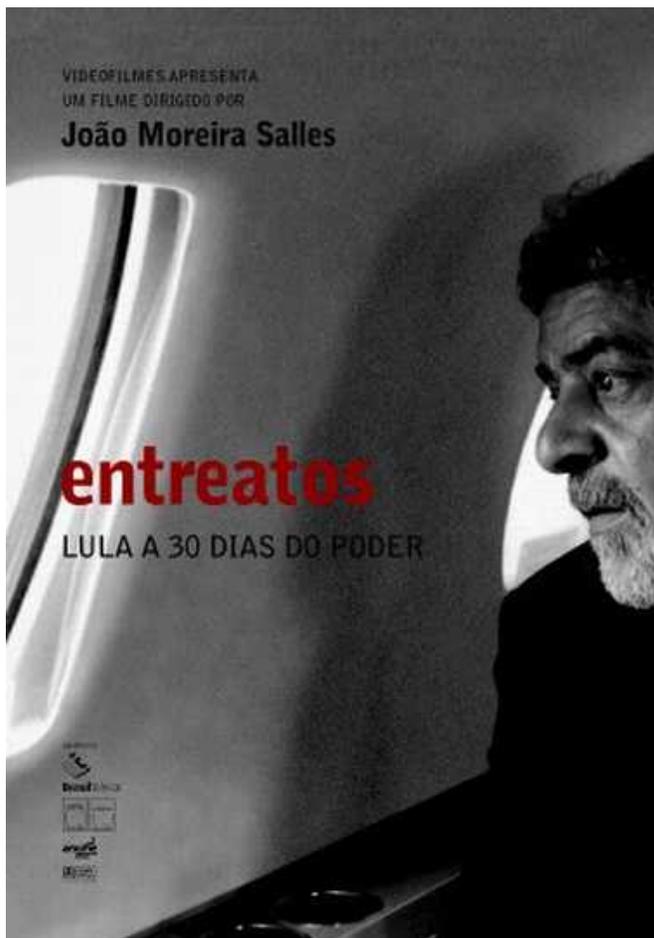
Tomadas feitas com câmera na mão também exigem muito da condição física do cinegrafista e da sua interação com o equipamento. O fotógrafo Mário Carneiro faz uma observação interessante sobre seu método de trabalho:

Eu tenho um ombro mais alto do que o outro, uma perna mais comprida que a outra, a câmera tinha uma tendência a ficar meio do alto pra baixo, que é um enquadramento meio chato, meio pretensioso, reduz as pessoas. Então eu fiz

muitos planos com a câmera assim, com a câmera debaixo do braço... (*balança o braço pra baixo, como se carregando a câmera*) Uma câmera meio cega... Então, com a câmera assim eu fiz vários enquadramentos meio aleatórios, pegava a câmera e levantava, comecei a fazer várias coisas um pouco acima, pra poder compensar essa minha altura excessiva... (CAETANO, LINHART e MAROJA)

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

Masson, colaborador de Klein, de quem extraímos a citação abaixo:



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

## **Circunstância da tomada**

A circunstância da tomada de eventos autônomos no documentário difere radicalmente da tomada de filmes de ficção. Para o cinegrafista, não existe mais a necessidade de defender um cenário, através do controle do enquadramento, de invasões externas de pessoas e objetos que são estranhos ao universo de ficção que ele abarca, ou seja, equipe e parafernália técnica. Para Fernão Ramos,

Parcela significativa das imagens documentárias tem sua origem em situações de mundo onde existe uma homogeneidade espacial (e circunstancial) entre o campo da imagem e a circunstância de mundo que a circunda. Na imagem ficcional dominante há uma radical heterogeneidade entre o espaço dentro e fora de campo, o que pode ser exemplificado, entre outros elementos, pelo que chamamos de “cenário”. Estilos diversos tornam essa distinção relativa, embora não diminuam sua operacionalidade. (*apud* PUCCINI, 2009: 87)

O diretor de fotografia Edgar Moura faz distinção semelhante:

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

Assim, sua escolha no enquadramento de uma imagem é comandada por seus sentidos e não pela necessidade de esconder a realidade fora do quadro. (*apud* PUCCINI, 2009: 87-88)

Essa homogeneidade entre o universo contido no enquadramento e aquilo que está fora do quadro, no caso do documentário, dá maior liberdade ao cinegrafista no trabalho com a câmera. Tudo o que está ao redor do cinegrafista pode vir a atrair seu interesse. O olhar da câmera interage com o universo ao seu redor.

Se compararmos o trabalho de um *cameraman*, filmando para um diretor, com o de um diretor-*cameraman*, compreendemos melhor em que consiste o trabalho de câmera num documentário: a escolha das imagens é determinada pela realidade. diz Edgar Moura (MOURA, 1985: 35-36)

A maior mobilidade da câmera faz com que a presença da câmera e daquele que a opera seja bem mais perceptível para o espectador. Não se trata mais de um olhar múltiplo e impessoal que ocupa um espaço ideal e hipotético da cena, como em um filme de ficção, mas um olhar que trás uma marca pessoal de quem sustenta a câmera e atua em uma circunstância de mundo. Essa percepção da presença do cinegrafista interagindo nesse espaço do mundo é bem mais sentida em tomadas longas com a câmera em movimento. O movimento da câmera, mudanças bruscas no enquadramento, e as correções da imagem (foco e luz) advindas do modo de operar a câmera são marcas de escolhas instantâneas nascidas no momento de filmagem que resultam de reações ao universo em redor do cinegrafista.

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

De Adrian Cooper:

O fotógrafo quase sempre é o principal responsável pelas imagens que compõem um documentário, podendo ser considerado, nesse caso, praticamente o co-autor

do filme. Frequentemente o diretor assume a função de “coordenador” ou “produtor” (na televisão inglesa, o diretor é, de fato, intitulado produtor). As imagens que o fotógrafo produz, com sua própria “visão” (tempo, duração, ângulo, aproximação ou distância, movimento e, sobretudo, seleção do que é importante), são, essencialmente, o conteúdo do filme. (*apud* PUCCINI, 2009: 88)

De Louis Malle: Não há mais, nesse tipo de cinema, um diretor: são filmes de *cameraman* e engenheiro de som (*apud* PUCCINI, 2009: 89).

De Pierre Lhomme, sobre as filmagens de *Le Joli mai*, (1963), de Chris Marker:

A gente se metia freqüentemente em situações de improvisação total. No caminho, indo encontrar alguém, aproveitava para discutir com Chris Marker; ele me dizia as razões pelas quais queria encontrar tal pessoa ou ir a tal lugar, o que é que esperava daquilo, sabendo muito bem que talvez a gente encontrasse uma coisa que não tinha nada a ver com o esperado, uma outra coisa completamente diferente. E quando a gente começava a trabalhar naquele ambiente que ele tinha escolhido, ele teleguiava as coisas, mas era eu que fazia. Pela própria natureza das coisas neste tipo de trabalho, o *cameraman* tem uma participação total, ele está tão envolvido que, ou ele se entende muito bem com o diretor e existe um trabalho integrado e dá certo, ou então não existe integração no trabalho e aí o *cameraman* faz seu filme; um filme que não tem nada a ver com o que o diretor faria, se ele soubesse usar uma câmera. (*apud* PUCCINI, 2009: 89)

Essa relação de co-autoria muitas vezes é assumida pelo próprio diretor do filme, como foi o caso de *Arraial do Cabo* (1960), marco do documentário brasileiro, dirigido por Paulo César Saraceni, co-dirigido por Mário Carneiro, fotógrafo do documentário.

Las imágenes son de *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1990) y *Entreatos* (Joao

Moreira Salles, 2004).

### Referências Bibliográficas

Caetano, Daniel; Linhart, Clara; Maroja, Camila. *Entrevista com Mário Carneiro*. Contracampo, revista de cinema, #42. <http://www.contracampo.com.br/42/entrevistamariocarneiro.htm>; acesso 01/02/2007.

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

Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinema direct*. Paris: Éditions Seghers, 1974.

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

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

Puccini, Sérgio (2009). *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Editora Papyrus.

Rabiger, Michael (1998). *Directing the documentary*. Boston: Focal Press.

Ramos, Fernão Pessoa (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora SENAC.

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

---

<sup>1</sup> Sérgio Puccini: Doutor e Mestre em Cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias, Instituto de Artes/UNICAMP, professor do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. É autor do livro *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção*, Editora Papyrus (2009) e *Amanhã. Aqui. Nesse mesmo lugar* (Contos Ficção, Javali, 2008).

<sup>2</sup> PUCCINI, Sérgio (2008). *Roteiro de documentário, da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus Editora.

<sup>3</sup> Disponível em:

---

[http://www.filmmakermagazine.com/issues/fall2003/line\\_items/shooting\\_zone.php](http://www.filmmakermagazine.com/issues/fall2003/line_items/shooting_zone.php) Acceso: 30/04/10.