

Sumário

Introdução, 7

1. O que é documentário: conceitos e definição, 9
 2. A linguagem do documentário, 19
 3. Trabalhando ideias, 31
 4. Sinopse e argumento, 35
 5. O roteiro, 39
 6. A entrevista no documentário, 57
 7. Trabalhando com a câmera, 63
 8. Planos e enquadramentos, 71
 9. Som direto e imagem digital: novas realidades, 79
 10. A imagem digital, 87
 11. A edição, 97
 12. O ponto de vista e o pixel, 107
 13. Divulgando seu vídeo na internet, 115
 14. *Postscriptum*: a linguagem do documentário invade a ficção, 117
- Referências bibliográficas, 125

Introdução

Este livro é um grande tutorial, um passo a passo que procura explicar todo o processo de produção de um documentário, da concepção da ideia ao roteiro, das filmagens à edição. É a reprodução do que venho ensinando em sala de aula nos últimos anos nas universidades São Marcos-SP e Estácio-SP e em alguns cursos e oficinas. Apresentado em forma de livro pela necessidade crescente de informações a respeito desse assunto, que tem atraído tanto interesse e envolvido cada vez mais pessoas de todas as áreas – estudantes, membros de organizações do terceiro setor e de cineclubes, jornalistas, videomakers, profissionais liberais. Trabalhar com elementos audiovisuais é uma febre saudável, que ganhou destaque nestes tempos de YouTubes e blogues, em que o texto escrito tem sido mais e mais substituído pela informação audiovisual.

Fazer documentários, ou melhor, trabalhar com o audiovisual, é uma terapia, uma forma de nos relacionarmos bem com o mundo, uma maneira de compreendê-lo e de entender nossa relação com ele. Uma catarse, às vezes. A partir do momento em que começamos o trabalho com imagens – e passamos a apreciar esse trabalho –, tudo ganha novo sentido, adquirimos uma nova forma de escrita, uma maneira diferente de nos comunicar com o ambiente que nos cerca. A câmera passa a substituir a caneta, com sua

escrita particular que incorpora todas as escritas, unindo palavra, som e imagem. As imagens captadas compõem um novo abecedário, que manejamos de modo racional, mas que também nos toca sensorial e emocionalmente, quando colhemos pedaços de informação que em determinado momento se juntam e dão origem a um trabalho interessante.

Construir uma obra de ficção é algo que exige que recuperemos nosso conhecimento a respeito do mundo, que exacerba nossa criatividade, que requer a escrita e o registro de algo que queremos expressar e compartilhar. Fazer documentários envolve tudo isso, mas também nos leva a criar considerações sobre alguma coisa que nos é muito próxima – ou que queremos descobrir –, obriga-nos de certa maneira a elaborar um discurso sobre determinado objeto, alguma pessoa, uma comunidade, o mundo.

Assim, com o objetivo de esclarecer o processo, este livro pretende oferecer uma visão panorâmica sobre a produção audiovisual. É claro que o assunto é amplo, exigindo complementação por meio da prática com as câmeras e os softwares de edição, mas se você seguir todas as dicas aqui apresentadas, conseguirá produzir seu documentário ou curta-metragem. E, para que o mundo possa conhecer o seu trabalho, atente para o Capítulo 13, que trata da divulgação de vídeos na internet. Afinal, em tempos de Web 2.0, quem fica de fora da rede global praticamente inexistente. Participe também desse mundo!

Boa leitura!

O autor

1. O que é documentário: conceitos e definição

Documentar com uma câmera é o primeiro ato cinematográfico, presente nos registros iniciais dessa arte, feitos pelos irmãos Lumière. A linguagem cinematográfica nasceu com aspecto documental, com a aplicação dos princípios da câmera fotográfica a imagens em movimento. As primeiras “vistas animadas”, projetadas em 1895 pelos irmãos Lumière no Café Paris, eram cenas do cotidiano, cenas que os pioneiros gravaram com uma revolucionária câmera que registrava em 24 quadros por segundo o que acontecia a sua frente. A câmera era pesada, não permitia nenhum movimento. Assim, os irmãos empresários e cineastas abriram a sessão com o filme *A saída da fábrica*, nada mais do que o registro de um grupo de funcionários deixando as instalações do prédio onde funcionava a empresa da família. Outros filmes apresentariam situações semelhantes – *O almoço do bebê* (1895), *O desembarque para o Congresso de Fotografia de Lyon* (1895) etc. Entre esses registros documentais feitos pelos Lumière, havia algumas vistas animadas com atores em situações cômicas, antecipando os esquetes clássicos do cinema mudo, como o do homem que não consegue montar no cavalo ou o do garoto que pisa na mangueira e solta um jato de água no rosto do jardineiro.

Louis Lumière era um fotógrafo experiente, estudou desenho e escultura, e procurou, em seu trabalho cinematográfico, “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (Nurch *apud* Da-Rin, 2006, p. 27).

Mas a linguagem do que se conhece hoje como documentário só surgiria com os filmes de Robert Flaherty, nos anos de 1920, quando, ao visitar pela terceira vez uma comunidade de esquimós localizada no norte do Canadá, ele se encantou com os indivíduos e criou aquele que é considerado o primeiro filme de não ficção, *Nanook, o esquimó* (1922). Os filmes de Flaherty – *Nanook* e *Moana* (1926) – inspirariam a célebre crítica escrita pelo produtor e também documentarista inglês John Grierson e publicada no *New York Sun* em 8 de fevereiro de 1926, em que foi usado pela primeira vez o termo *documentary* (ou “documentário”), inspirado na palavra francesa *documentaire*, que denominava os filmes de viagem. “É claro que *Moana*, sendo uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família, tem valor como documentário”, afirmou Grierson.

Antes de tratarmos, porém, dos conceitos teóricos ligados ao que se denomina documentário, vamos falar sobre as diferenças entre um filme de ficção e um filme documental. As denominações são autoexplicativas, mas carecem de uma explanação mais aprofundada. Em um primeiro momento, o filme documental é visto como um ato cinematográfico que registra o que acontece no mundo real – *A saída da fábrica* dos irmãos Lumière. Já o filme de ficção, que nasce sete anos depois, em 1902, com *Viagem à Lua*, de Méliès, é associado à construção de uma história, ao mundo imaginário, ficcional.

Os filmes de Flaherty redefiniram essa visão inicial acerca dos dois tipos de cinema: o documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e como protagonistas os próprios “sujeitos” da ação: o esquimó Nanook ou o pescador de *Os pescadores de Aran* (1934), por exemplo. O filme de ficção, por sua vez, tem sua construção condicionada a um roteiro predeterminado, cuja base é composta de personagens ficcionais ou reais, os quais são interpretados por atores. Esses papéis são especificados nos scripts, que normalmente recorrem a fórmulas consagradas, tendo como principal objetivo o entretenimento do espectador. Já o documentário, realizado com “sujeitos” do mundo real, procura informar o espectador, sem se preocupar com o entretenimento. O *happy end* é uma das marcas do filme de ficção; no caso do documentário, destaca-se a mensagem aberta.

Muitos conceitos teóricos foram formulados para definir o documentário. Ainda concordo com o conceito clássico, desenvolvido por Grierson após ter assistido aos filmes de Robert Flaherty: *documentário é o tratamento criativo da realidade* (ou atualidade, para alguns). Segundo Grierson, cabe ao documentário (e ao documentarista) desenvolver esse “tratamento criativo da realidade”, mesmo que ele inclua a reconstrução de determinado acontecimento – como fez Flaherty em *Nanook*, ao utilizar cenários artificiais para reproduzir o *modus vivendi* dos esquimós e expressar a produção simbólica daquela comunidade. Interessava a Flaherty manter o elo com a realidade, mas ele não deixou de recorrer à representação e a certos artifícios: o Nanook que aparece na tempestade é um ator japonês, porque o personagem real havia falecido; em uma cena de pesca, Flaherty deu

aos nativos arpões que eles não conheciam em 1922, além de colocá-los em barcos que não costumavam utilizar. Para as cenas interiores, construiu um iglu gigante, devido à necessidade de espaço para movimentar a câmera; mandou fazer vestimentas para os atores, “reinventando uma realidade da qual, no momento da filmagem, muitos elementos teriam sido, na melhor das hipóteses, ultrapassados ou, na pior, inexistentes” (Guerrin e Mandelbaum, 2006).

A sequência final, com os cães na tempestade, é resultado da seleção de materiais filmados durante duas dezenas de tempestades diferentes. Flaherty reconstituiu a interpretação da realidade feita por sua observação visual e intelectual, o que não tira de *Nanook* o caráter de registro da cultura, do local de convívio e do modo de vida dos esquimós, embora com imprecisões e erros de contextualização histórica.

No documentário contemporâneo, esse tratamento criativo da realidade muitas vezes tem sido condição de produção, principalmente entre cineastas que vêm da área da ficção e adotam uma linguagem documental mais subjetiva em seus filmes, recriando situações para complementar a ideia que pretendem apresentar, como no caso da representação ficcional que abre *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, com o objetivo de mostrar o massacre dos índios e apresentar o protagonista; da encenação teatral dos adolescentes diante da violência em *Puberdade III* (1997), de Aloysio Raulino; da encenação realista do mundo da favela em *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, filme de ficção que deve parte de seu sucesso à expressiva carga documental utilizada para reproduzir o ambiente e o modo de vida da comunidade. O tipo de construção utilizado em *Nanook* tornou-se, assim, algo comum entre os filmes de não ficção, uma vez que a visão interior do realizador – sua reelaboração

do campo simbólico – quase sempre se interpõe, em algum momento, ao processo de produção.

Vamos, agora, analisar o pensamento de teóricos e estudiosos contemporâneos sobre esse assunto.

Começemos com alguém que se dedica há décadas ao tema: o norte-americano Bill Nichols, com quem conversei quando ele esteve no Brasil para uma palestra, em 12 de maio de 2009, em forma de pitching (apresentação oral de projetos, adotada em concursos no Brasil nos últimos anos), em evento realizado pela Cultura Inglesa. Nichols definiu os gêneros para o documentário – que ainda se mostram válidos, apesar das mudanças radicais na linguagem dos filmes de não ficção, em todo o mundo. Em relação a essa nova linguagem, aliás, o Brasil ocupa papel de destaque; nos trabalhos mais recentes de Eduardo Coutinho (*Jogo de cena*, 2007 e *Moscou*, 2009), João Moreira Salles (*Santiago*, 2007) e Andrea Tonnaci (*Serras da desordem*), por exemplo, ficção e realidade, reconstituição cênica, dramatização realista, reencenação com atores e representação pessoal se misturam na tentativa de se dizer alguma coisa sobre algum assunto – às vezes o próprio cinema, caso de *Jogo de cena*.

Nichols desenvolveu um estudo acerca do uso da voz nos filmes, começando por *Nanook*, de 1922, quando a voz ainda estava nos letreiros (porque o cinema falado só surgiria em 1927), e continuando até os filmes atuais; concluiu que a voz é o modo por meio do qual o documentário se comunica conosco, pretendendo nos engajar em uma consideração sobre alguns aspectos do mundo histórico (afirmação feita na referida palestra, assim como nas seguintes). A voz *over* – a locução em off do narrador, que reforça as proposições sociológico-antropológicas de grande parte dos filmes de

não ficção, além de dar sentido a elas –, ou a “voz de Deus”, como dizem Jean-Claude Bernardet e o próprio Nichols, está nos letreiros (como no caso de *Nanook*), nas legendas e intertítulos. É autoritária e busca convencer o público. “Os documentários falam como o orador da Grécia ou da Roma Antiga, que tinha o objetivo de emocionar, impressionar, convencer”, declarou Nichols.

O estudioso também afirmou que, ao contrário dos filmes de ficção, temos a sensação de que os documentários falam conosco diretamente, sendo que “nosso foco está no que nos é dito tanto verbal como visualmente, sobre o mundo histórico”. Nichols destacou as seguintes formas de discurso: “falo deles ou disso para você” (*Nanook; Aruanda*, 1960; *Serras da desordem*); “falo de mim” (33, 2002; *Passaporte húngaro*, 2003); “falo de alguém para você” (*Santiago; Estamira*, 2004); “falamos de nós para você”, estando este último discurso presente em grande parte dos documentários.

A ficção nos faz relacionar o que ouvimos com um mundo imaginário, mas em geral conhecido. O documentário fala de forma direta, nos faz prestar atenção, trata quase sempre do mundo real, nos obriga a tomar posições. O ritmo é ditado pela fala, a câmera se localiza em um tempo/espaço específico.

Silvio Da-Rin (2006) afirma que é muito difícil estabelecer uma definição teórica para o documentário, existindo várias formas de caracterizá-lo: um filme sem atores, uma cópia da vida real etc. Para alguns, é o filme que aborda a realidade; para outros, é o que lida com a verdade; há ainda aqueles que o definem com base na filmagem em locações autênticas. Todas essas definições, segundo Da-Rin, independentemente de serem ou não apropriadas, são simplistas e, por isso, insuficientes para qualificar certos filmes, que vêm sucessivamente negando esses conceitos fechados.

Da-Rin faz menção à associação de realizadores World Union of Documentary, que definiu o documentário como

todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (2006, p. 15-6)

Esta é uma definição muito extensa, que repete o que Grierson disse em apenas uma frase – “Documentário é o tratamento criativo da realidade” –, com a adição de expressões bastante utilizadas, como “filmagem factual” e “reconstituição sincera”. A definição menciona ainda o “registro em celuloide”, afirmação esta que se revela igualmente extemporânea, se considerarmos o fato de que a imagem digital está aposentando a película como suporte de captação.

Para Da-Rin, que considera vaga a definição dada por Grierson, o conceito de documentário é um “conceito perdido”. O autor acredita que os filmes de não ficção constituem um dos “grandes regimes cinematográficos”, compondo um gênero “com fronteiras fluidas e incertas”. Daí decorreriam as diversas configurações do documentário contemporâneo. O autor também destaca a relevância da subjetividade do espectador: “O que faz um documentário é o modo como nós o vemos; e a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo”, sem deixar de apontar, contudo, os limites dessa afirmação.