



Interferências Externas Em Documentários – As Diferentes Formas De Lidar Com O Acaso Na Realização De Um Documentário¹

Nathan Ferreira COSTA²

Alexandre Curtiss ALVARENGA³

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES

Resumo

Este artigo pretende discorrer sobre a relação entre o documentário, a situação a ser filmada e o acaso, e de que formas esse aspecto pode influenciar nas fases de produção de um filme do gênero – pré-produção, filmagem e pós-produção. Para tal fim, serão analisados os documentários *Extremo Sul* (Monica Schmiedt e Sylvestre Campe, 2005), *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2006) e *33* (Kiko Goifmann, 2002) e a maneira com que cada um desses filmes lida com essa contingência.

Palavras-chave: cinema; documentário; imprevisibilidade; pré-produção; pós-produção.

Introdução

“O cinema nasceu documental e nisso a sétima arte não se diferencia das demais artes que começam descrevendo a realidade e, depois, embrenham-se pelos labirintos da imaginação.” (DINES, 2011) O primeiro registro cinematográfico foi a *A Chegada do Trem à Estação*, filmado pelos Irmãos Lumière em 1895. Nas décadas seguintes, o cinema se juntou ao teatro e passou a desenvolver e estabelecer sua característica fictícia. Após as primeiras experiências cinematográficas, o documentário só foi retomado em 1920, através do filme *Nanook of the North*, em que Robert Flaherty iniciou a tradição do documentário clássico, da qual o escocês John Grierson foi o principal idealizador, organizador e representante nas décadas seguintes.

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFES, email: nathanf.costa@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES, email: alex.custiss@uol.com.br

adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu da ficção (...)
(FLAHERTY et DA-RIN, 2004, p. 51)

Uma forma simplista de definir o documentário seria dizer que é o tipo de filme que aborda ou lida com a realidade. Na prática, ele tem um roteiro diferente dos filmes de ficção, é filmado em locações autênticas, não é encenado, e não utiliza atores profissionais (existem, porém, exemplos de excessões para todas essas regras).

Quando no domínio da ficção fala-se em produção, cenografia, preparação de atores e roteiros minuciosamente previstos, no domínio do documentário, considera-se pesquisa, trabalho de campo, interação com sujeitos que serão elevados ao estatuto de personagens e mais um sem fim de imprevisibilidades. (BALTAR, 2004)

Ao contrário dos filmes de ficção, no documentário a equipe se desloca até a situação que deseja filmar. Submete-se ao acaso, de forma que acontecimentos não previstos podem alterar todo o enfoque da história. Ao contrário do filme de ficção, em que acontecimentos imprevistos podem mudar detalhes de uma cena, mas não são capazes de provocar mudanças significativas na história a ser contada, pois está tudo minuciosamente planejado.

Neste trabalho, pretende-se debruçar sobre a forma como o documentário lida com seu objeto e de que formas o ambiente externo pode interferir na realização de um filme. Para tal fim, serão analisados três documentários brasileiros recentes que problematizam essa questão: *33* (Kiko Goifmann, 75 min, 2002), *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 110 min, 2006) e *Extremo Sul* (Monica Schmietd e Sylvestre Campe, 92 min, 2005).

33

Prestes a completar 33 anos, Kiko Goifman, adotado, resolve iniciar uma busca por sua mãe biológica. Ele estabelece um prazo limite para a procura, 33 dias, e traça algumas estratégias que podem ajudá-lo a alcançar seu objetivo: pedir conselhos a detetives particulares, manter um diário na internet e usar a mídia a seu favor. Dessa investigação nasce o documentário *33*, dirigido pelo próprio Kiko.

Goifman desenvolve um método para sua procura – 33 dias, investigação nas manhãs e nas tardes, captação de imagens à noite. Ainda em São Paulo, ele consulta dois detetives



particulares em busca de conselhos. Para dar cabo das investigações, parte para Belo Horizonte, sua cidade natal, onde realiza entrevistas com familiares, visitas ao prédio onde foi doado para a mãe adotiva e ao hospital onde nasceu em busca de pistas. Essa organização do filme denuncia uma pré-produção cuidadosa, roteirizada de tal forma que as informações vão surgindo aos poucos.

É importante salientar que, apesar de estar traçado desde o início o objetivo da empreitada, o interesse do documentário não é registrar o encontro do diretor/personagem com sua mãe biológica ou a sua reação caso não a encontre – e sim a busca em si. Por isso, o filme tem uma relação limitada com o imprevisível: apesar de haver a possibilidade do encontro, é preciso que a investigação tome seu curso ao longo dos 33 dias. Ou seja, dentro do prazo estabelecido para as filmagens existe a chance de aparecerem surpresas, e algumas escolhas da produção dão margem a isso (tornar pública a procura, através de aparições na mídia de massa e da manutenção de um blog na internet, por exemplo) mas a roteirização da busca limita o quanto essas surpresas podem interferir no resultado final do filme.

O diretor é bastante criterioso com a estética da sua obra. Dado o caráter investigativo do documentário, ele vai buscar referências na ficção, especificamente nos gêneros *noir* e *road movie*. Do primeiro, Goifman se apropria da direção de fotografia em preto e branco com muito contraste, do caráter investigativo, da narração em off fria e cínica e do clima soturno. Os personagens excêntricos – a cartomante, os detetives, o porteiro – também acentuam sua relação com o gênero. E como um *road movie*, 33 é também um registro de viagem – começa com o diretor partindo de São Paulo para Belo Horizonte e termina com ele retornando. Não interessa o que é anterior ou posterior à viagem, ou mesmo se ela cumpriu a expectativa. O importante é o registro – e talvez seja esse, mais do que a busca pela mãe biológica, o objetivo do filme.

O Fim e o Princípio

Em *O Fim e o Princípio* (Eduardo Coutinho, 2005), o consagrado documentarista Eduardo Coutinho se propõe uma experiência radical: realizar um documentário excluindo completamente a etapa de pré-produção. Logo no primeiro minuto do filme, ele expõe, através de narração em off, as regras do jogo:

Vimos à Paraíba pra tentar fazer, em 4 semanas, um filme sem nenhum tipo de pesquisa prévia. Nenhum tema em particular, nenhuma locação



em particular. Queremos achar uma comunidade rural de que a gente goste e que nos aceite. Pode ser que a gente não ache logo e continue a procura em outros sítios e povoados. Talvez a gente não ache nenhum, e aí o filme se torna essa procura de uma locação, um tema, e sobretudo de personagens. Nossa única pesquisa prévia foi de hospedagem. Segundo um guia turístico, em São João do Rio do Peixe havia um bom hotel. Por isso iniciamos nossa busca nesse município. Na noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção Raquel Zangrandi fez contatos no próprio hotel pra tentar localizar algum agente da Pastoral da Criança⁴, que a gente sabia que, por força de seu trabalho, devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município. Foi assim que Raquel chegou ao nome de Rosilene Batista, a Rosa, que mora no sítio Araçás a 6 quilômetros da cidade. A gente chegou lá sem avisar porque no sítio não tinha telefone.

Logo em seguida, acompanhamos a equipe de filmagem chegando sem aviso prévio à casa de Rosa, que é professora infantil e presta trabalho voluntário à Pastoral da Criança, tendo contato com toda a população local. Por tal razão ela é escolhida para fazer a mediação entre o filme e seus personagens. Após apresentar a equipe, o projeto e seus objetivos – e de uma breve demonstração do que se pretende filmar conversando com a avó da mediadora – Coutinho e companhia partem para os primeiros dias de filmagem, visitando alguns povoados locais.

Dois dias de filmagem em Riachão dos Bodes e comunidades semelhantes nos convenceram a interromper a busca por outros lugares. Na verdade, a gente sentiu que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criavam uma relação de intimidade. Daí decidimos nos concentrar em Araçás - a comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século.

Essas duas falas em off são suficientes para demonstrar o quão rápido solucionou-se o problema da falta de planejamento prévio. Com apenas três dias de filmagens o cineasta

⁴ Organismo de ação social da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), a Pastoral da Criança é uma instituição de base comunitária que tem seu trabalho baseado na solidariedade e na partilha do saber, através de ações de combate à mortalidade infantil e melhoria da qualidade de vida das crianças e suas famílias. [https://www.pastoraldacrianca.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=66&Itemid=48]



percebeu que não valia a pena se aventurar por outros povoados do município, pois neles a mediadora não tinha tanta intimidade com os personagens, e as conversas se resumiriam a queixas sobre a vida no sertão, questões de trabalho e condições sociais. Limita-se o filme, então, à comunidade de Araçás - um sítio povoado por 86 famílias, com a maioria da população idosa, todos tendo, entre si, algum grau de parentesco.

Documentarista experiente e reconhecido, Coutinho já possui sua fórmula de sucesso: focar seus filmes nos personagens – e a partir das histórias e dramas de cada um, alcançar uma abordagem sincera e sensível do tema escolhido. Ele consegue isso através de uma condução incomum das entrevistas/depoimentos, guiadas pelo próprio como uma conversa (diferentemente do modelo tradicional de documentário, nos filmes de Coutinho o cineasta aparece o tempo todo e sempre podemos ouvir suas perguntas), com tal leveza que os personagens ficam à vontade para se expor de forma fluida e natural. Em filmes como *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), o papel da primeira abordagem – a mediação entre cineasta e personagem – fica à cargo da produção, e no momento da filmagem os personagens já estão preparados e cientes dos objetivos do filme. Em *O Fim e o Princípio* esse papel coube à Rosa. Apesar da aleatoriedade inicial do projeto, foi necessário apenas perceber a intimidade que a mediadora tinha com a comunidade de Araçás (em oposição à relação superficial que tinha com as outras) para o cineasta encontrar sua zona de conforto.

Outro fator que difere *O Fim e o Princípio* de outras obras de Coutinho é que aqui não existe um tema específico para as conversas. Percebemos, no entanto, alguns assuntos recorrentes ao longo das visitas – casamento, medo da morte e religião. Como todos os entrevistados são idosos, as perguntas sobre esses assuntos causam uma identificação quase instantânea – e a partir de então a conversa se desenvolve. Dando voz a esses personagens, conhecendo a forma como pensam e sentem, o documentário cria um retrato belo e sensível daquele sofrido povoado. As dificuldades enfrentadas pelos sertanejos não são deixadas de lado, mas ficam em segundo plano diante do carinho com que esses são retratados.

Ao propor o abandono total da fase da pré-produção e pesquisa prévia de um documentário, a equipe de *O Fim e o Princípio* se joga numa situação cheia de possibilidades. O filme se apresenta indefinido e vai encontrando seu rumo durante a filmagem, de forma transparente. Porém, por se tratar de um autor de cinema com



métodos muito definidos, esse impasse é resolvido rapidamente e com segurança.

Extremo Sul

“Uma montanha isolada na Terra do Fogo tinha se tornado objeto de um sonho. Um sonho que eu tinha que realizar.” – é essa frase, dita pela diretora Monica Schmiedt, que abre o documentário *Extremo Sul* (Monica Schmiedt e Sylvestre Campe, 2004). Ela é dita em off numa cena em que os dois diretores do filme escalam uma montanha. O filme segue revelando a paisagem imponente do Monte Sarmiento, a ser escalado pelos alpinistas que protagonizam o documentário. Assistimos então à chegada do grupo no local e a preparação para a escalada. Até então, o sonho citado na primeira cena remete ao desejo dos personagens de chegar ao cume. A desistência dos alpinistas, no entanto, faz com que os diretores voltem para a frente da câmera, na parte final do filme, numa tentativa de concluí-lo. Percebemos aí que esse sonho a ser conquistado era, na verdade, a realização do filme. É esse duelo de interesses que causa a brusca ruptura na narrativa do filme, a ser analisada a seguir.

Extremo Sul é um documentário dividido em dois momentos distintos. No primeiro, sua narrativa possui diversas características que se encaixam no modelo de documentário tradicional (a idéia típica que o imaginário social tem do gênero), com os realizadores ocultos no contracampo, como na ficção. Numa edição dinâmica, somos apresentados à equipe de alpinismo responsável pela escalada, às metas estabelecidas e ao cenário escolhido para o desafio. A “voz de Deus” – estilo de narração da tradição de John Grierson que Nichols (2007) classifica como “fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” – aqui é substituída por uma narração em off editada a partir de depoimentos e entrevistas dos cinco alpinistas. Essa narração é responsável também por informar as condições geográficas e meteorológicas que tornam tão difícil o acesso à montanha, e a contextualizar o público quanto à história do lugar e as expedições anteriores que se aventuraram por aquelas terras. O filme dispõe também de um vasto material de arquivo das expedições anteriores, incluindo filmagens dos primeiros montanhistas que desbravaram o local, na década de 50.

Com o desenvolvimento do filme, surgem alguns conflitos entre os personagens. No momento em que o filme aborda esse impasse pessoal, passa a utilizar também uma linguagem televisiva de reality show, popularizada nos anos 2000, colhendo depoimentos de todos os envolvidos para justapor diferentes impressões sobre o



ocorrido. Numa sequência em que os protagonistas começam a escalar a montanha, o diretor Sylvestre Campe aparece refletido no óculos de um dos personagens e, a partir daí, a equipe de cinema toma para si as rédeas do filme, revelando a real situação em que se encontravam.

O rompimento na narrativa se dá quando o filme revela o esquema montado pela equipe para não intervir no desenvolvimento da missão do grupo de alpinistas (utilizados aqui como atores sociais, que representam a si mesmos diante da câmera): cada equipe tinha um acampamento isolado, separados um do outro por um rio, e os grupos tentavam ao máximo trabalhar separadamente para manter a impressão de isolamento dos alpinistas. O problema surge quando esse acordo, que garante a independência dos grupos, é quebrado, criando conflitos internos entre ambos e gerando outros conflitos que culminam no abandono da missão pela expedição.

Essa representação do isolamento, a tentativa de ignorar o documentarista, se faz presente na grande maioria dos documentários. Em *Extremo Sul*, isso acontece na primeira parte do filme – a equipe se faz invisível e os personagens representam como se estivessem sozinhos. O problema, nesse caso, é que no jogo de representação o filme e/ou os personagens acabam ocultando algumas informações cruciais: o fato de que havia na locação uma equipe de resgate muito bem preparada, um grupo de alpinistas de apoio responsável pelas filmagens e o outro acampamento. Questão que já se fazia presente em *Nanook of the North* – filme de Robert Flaherty que inaugura a tradição do gênero documentário.

As legendas de *Nanook*, por exemplo, contam que Nanook e sua família enfrentam a fome quando esse grande caçador do norte não consegue encontrar comida, mas não dizem o que Flaherty comia ou se ele providenciava comida para Nanook. (NICHOLS, 2007, p. 137)

A decisão dos autores por revelar os bastidores do filme e impressões sobre o conflito garante o sucesso do filme diante do fracasso da missão proposta. Na segunda parte, o filme deixa claro que os alpinistas tiveram todas as condições necessárias e possíveis para escalada e não o fizeram. Na busca por respostas que expliquem o acontecido, *Extremo Sul* ridiculariza seus protagonistas através de depoimentos que vem a ser desmentidos logo em seguida. O filme não explica o motivo da desistência, mas deixa bem claro, em sua conclusão, que ao contrário dos alpinistas, os cineastas cumpriram



sua missão (a realização do filme).

Considerando o acaso na realização de um documentário

A partir desses 3 filmes, podemos discorrer sobre a relação entre o documentário, a situação a ser filmada e o acaso, e de que formas esse aspecto pode influenciar nas fases de produção de um filme – pré-produção, filmagem e pós-produção. *Em Roteiro de Documentário – Da pré-produção a pós-produção* (2009), Ricardo Puccini destrincha em etapas a produção e as particularidades de um filme do gênero:

A principal dúvida nasce do fato de que nem todos os roteiros de documentário se assemelham a um típico roteiro de filme de ficção, marcado pelo encadeamento de diversas cenas dramáticas, com suas respectivas descrições e diálogos detalhados. Ou ainda o fato de que nem todos os roteiros de documentários nasçam na etapa de pré-produção do filme. (...) Outra peculiaridade do filme documentário, quanto a seu modo de roteirização, se liga ao fato de muitos documentários serem “resolvidos” em sua fase de pós-produção. Nessa etapa, de pós-produção de um filme, faz-se necessária a escrita de um roteiro que oriente a montagem, um roteiro de edição. Esse roteiro será resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem e terá sua função voltada não mais para orientar diretor, atores ou produtor, mas unicamente o montador, ou editor do filme. (PUCCINI, 2009, p. 16)

Por mais detalhado que seja um roteiro de filmagem de um filme documentário, esse gênero apresenta na sua definição uma diferença crucial em relação à ficção: o documentarista tem controle apenas sobre o material captado nas filmagens. Colocando-se diante do objeto de pesquisa, sua função é selecionar os aspectos dessa realidade que ele julga importantes para a construção de um texto coeso que torne explícita a sua visão daquela realidade, e então captá-los. Um trabalho de seleção. No filme de ficção, o cineasta possui o controle absoluto de cada aspecto de sua obra.

E é por conta dessa característica que um roteiro de documentário “trata-se de uma escrita em aberto, que se estende por todo o processo de realização do filme” (PUCCINI, 2009, p. 9). Porque é um texto que se põe à disposição da realidade, submetendo-se ao acaso.

33 e *O Fim e o Princípio* têm em comum uma abertura limitada para a



imprevisibilidade. São filmes que recebem interferências do ambiente externo, mas de forma calculada, para não causar grandes danos ao resultado final. *33* se lança no seu jogo de detetive carregado de padrões, referências e rigidez. Com tudo planejado na pré-produção, o filme acaba saindo exatamente como o esperado – um jogo entre documentário, *road movie* e cinema *noir* – e o desfecho da história acaba tendo menos importância do que a forma como ela é contada. *O Fim e o Princípio*, apesar de não ter planejamento prévio, funciona “no automático” após encontrar o ambiente no qual equipe e cineasta estão acostumados a trabalhar.

A metalinguagem é um artifício usado nos três filmes. Sua função é tornar visível ao espectador as soluções encontradas para os problemas que surgem no caminho. Em *33* e *O Fim e o Princípio*, ela é usada desde o início, dado o caráter aventureiro das produções. Já em *Extremo Sul* a metalinguagem é usada como elemento surpresa para concluir um filme fadado ao fracasso. A desistência dos alpinistas tornou impossível a realização do filme como planejado na pré-produção. Os diretores decidem então virar a câmera para o contracampo, revelando detalhes sobre a produção e a estrutura montada para sua realização. Isso fez com que o filme que pretendia originalmente refletir as motivações do esporte e representar a aventura de uma escalada – num tipo de registro que exaltasse o ‘heroísmo’ dos montanhistas – passasse a discutir a representação no documentário.

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do documentarista ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. (NICHOLS, 2007, p. 135)

Extremo Sul apresenta, na sua narrativa, uma polifonia, pois possui duas vozes distintas e opostas: numa delas, a narração em off é formada por depoimentos dos protagonistas mas lembra muito a “voz de Deus”, e, apesar de algum uso de metalinguagem e artifícios para torná-la dinâmica, a narrativa pouco se diferencia do documentário “tradicional”; a outra pode ser atribuída aos próprios diretores do filme, pois é identificada por eles, demonstra a percepção deles da situação e revela os bastidores do filme incluindo os acordos firmados entre diretores e personagens. Essa segunda voz só é usada para justificar o filme diante do não cumprimento da missão



proposta e que cabia aos diretores documentar.

Enquanto *Extremo Sul* é uma vítima de interferências externas – o que resulta num filme completamente diferente do que foi planejado na pré-produção – *33* e *O Fim e o Princípio* são planejados para serem interferidos, mas o resultado final é previsível.

REFERÊNCIAS

DINES, Alberto. **Editorial do Observatório da Imprensa na TV nº 621**, exibido em 29/11/2011. 2011

DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

BALTAR, Mariana. **Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vale dos Sinos: UNISINOS, Vol. VI, nº1, p.149-167, janeiro/junho, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de Documentário – Da pré-produção a pós-produção**. Capinas, SP: Papyrus, 2009.

Filmes

33 (Kiko Goifman, 75 min, BRASIL/2002)

O Fim e o Princípio (Eduardo Coutinho, 110 min, BRASIL/2006)

Extremo Sul (Monica Shmiedt e Sylvestre Campe, 92 min, BRASIL/2005)

Edifício Master (Eduardo Coutinho, 110 min, BRASIL/2002)

Nanook, o Esquimó (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 55 min, EUA/CANADÁ/1922)