

***ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO:
DA PRÉ-PRODUÇÃO À PÓS-PRODUÇÃO***

Coleção Campo Imagético

Diferentes campos artísticos possuem hoje uma dinâmica que extrapola tradições históricas. O Campo Imagético, assim pensado, parece convergir, impulsionado pela presença de tecnologias digitais. Mas, para além de uma linha evolutiva tecnológica, podemos reconhecer territórios bem demarcados que insistem em retornar. Sem medo dos nomes e das fronteiras, esta coleção pretende mostrar a especificidade da pesquisa histórica e a análise da imagem e do som no cinema, no vídeo, na fotografia, na internet ou na televisão, como campos particulares de expressão artística, às vezes abertos para a diluição de recortes.

Fernão Pessoa Ramos
Coordenador da coleção

Sérgio Puccini

**ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO:
DA PRÉ-PRODUÇÃO À PÓS-PRODUÇÃO**



P A P I R U S E D I T O R A

Capa: Fernando Comacchia
Coordenação: Ana Carolina Freitas
Diagramação: DPG Editora
Copidesque: Mônica Saddy Martins
Revisão: Ademar Lopes Jr.,
Elisângela S. Freitas e
Isabel Petronilha Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Puccini, Sérgio
Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção/
Sérgio Puccini. – Campinas, SP: Papyrus, 2009. – (Coleção Campo
Imagético)

Bibliografia
ISBN 978-85-308-0889-1

1. Cinema – Produção e direção 2. Cinema – Roteiros 3. Filmes
documentários I. Título. II. Série.

09-06257

CDD-778.534

Índices para catálogo sistemático:

1. Documentários : Produção : Cinematografia 778.534
2. Roteiros documentários : Produção : Cinematografia 778.534

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papyrus Editora
R. Dr. Gabriel Penteado, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papyrus.com.br – www.papyrus.com.br

Para Alessandra

AGRADECIMENTOS

Aos professores Lúcia Nagib, Fernando Passos, Elinaldo Teixeira, Mauro Baptista, Leandro Saraiva, Nuno César Abreu, Marcius Freire, Michel Marie; a todos do Cepecidoc; aos amigos Célia Harumi Seki, Beso, Ronaldo Macedo, Glaura Cardoso, Karla Holanda, Suzana Reck Miranda, Ricardo Matsuzawa, Sérgio Nesteriuk e Monique Deheinzelin; aos meus pais, Ida Maria e Jesus Rubens, e aos pais da Alê, Antônio e Maria, por todo o apoio ao longo de todos os anos de pesquisa acadêmica que resultaram neste livro; em especial, a Fernão Ramos, por estes quase dez anos de orientação e rica convivência.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
<i>Fernão Pessoa Ramos</i>	
INTRODUÇÃO	13
PARTE 1: A PRÉ-PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO	
1. ROTEIRO DE CINEMA E CENA DRAMÁTICA	21
2. A ESCRITA DA PROPOSTA PARA O DOCUMENTÁRIO	25
3. A PESQUISA	31
4. O ARGUMENTO	35
5. O TRATAMENTO	59
PARTE 2: A FILMAGEM	
6. SITUAÇÕES DE FILMAGEM NO DOCUMENTÁRIO	67
PARTE 3: A PÓS-PRODUÇÃO	
7. ELEMENTOS DE MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO	93
8. PROCESSO DE MONTAGEM DO DOCUMENTÁRIO	101
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

PREFÁCIO

Fernão Pessoa Ramos

Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção possui uma proposta diferenciada: trabalha com o documentário que existe, não com o que deve existir. Enfatiza a importância do planejamento na produção, no roteiro, na encenação e na pós-produção, mostrando quando o trabalho autoral aparece nesse contexto. Puccini evita uma confusão conceitual que prejudica a compreensão do documentário. Não sobre põe o padrão estilístico que surge nos anos 1960 (em si mesmo de grande influência) com o documentário em sua totalidade. Se o novo documentário coloca ênfase em tomadas indeterminadas, realizadas sem planejamento, existe outra tradição que trabalha decupagem e roteiro, aproximando-se bastante do filme de ficção. É necessário saber percorrer as duas trilhas, sem deixar que se sobreponham na forma de uma norma. O livro também não derrapa no discurso que afirma serem ficção e documentário a mesma coisa. Evita as armadilhas de uma definição mais mecânica, e o documentário aparece em seus diversos momentos, com exemplos e episódios que mostram sua variedade.

Estar bem situado para abordar seu objeto traz vantagens metodológicas. Ao passar com agilidade por transgêneros e experimentalismos, sobra para o autor um campo de trabalho com foco no que interessa: o próprio documentário. Com amarras metodológicas mais soltas, realiza um sobrevoo percorrendo os principais críticos que mapearam a questão do roteiro no documentário. Pode parecer estranho, mas é comum o discurso de que documentário e roteiro constituem polos antagônicos. Não é o que vislumbramos historicamente, como fica claro neste livro. A presença do roteiro-papel na constituição da narrativa e a escrita prévia dos planos são partes integrantes da cena documentária. Querer negar a presença disso e, principalmente,

desvalorizar sua utilização, surge como uma atitude ética estreita, ligada a um período preciso da história do cinema, que não se sustenta como meta no longo prazo.

Ao sair dessa trilha, o livro aponta para indicações práticas de realização, indispensáveis para quem trabalha ou se inicia na direção. Utilizando autores como Michael Rabiger e Alan Rosenthal, o livro nos fornece dicas preciosas sobre a pré-produção documentária, advindas de uma visão ampla do fazer cinematográfico. A pesquisa sobre a prática é infelizmente pouco valorizada no Brasil. Puccini concede amplo espaço à técnica, preenchendo uma lacuna em nossa bibliografia. Não nos referimos apenas a um manual de prática cinematográfica, mas a uma obra que tem essa referência no horizonte e sabe dialogar com ela por meio da teoria do cinema. O campo é sistematizado por dicas de como trabalhar e filmar documentários, sempre com a preocupação de se dirigir a quem faz e não somente a quem pensa. O contexto de uma reflexão mais ampla sobre o tema está sempre presente. Complementando o aspecto utilitarista, situa a reflexão em um panorama amplo da história e do pensamento do cinema. *Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção* é uma obra que trabalha com conceitos bem amarrados que dão densidade às informações que coloca. Noções como tempo narrativo, personagem, ação, tomada, entrevista e roteiro aparecem com espessura, pensadas dentro de uma tradição narrativa que evolui para firmar-se em sua particularidade. Ao revestir assim a ideia da prática documentária, o livro consegue explorar com sucesso novas fronteiras para a representação do mundo por meio de imagens e sons.

INTRODUÇÃO*

A invenção de uma nova forma de escrita dramática, o roteiro de cinema, é consequência da consolidação da atividade cinematográfica como uma atividade industrial, ocorrida nas primeiras décadas do século que passou. O aumento da metragem dos filmes (que passam do formato curta-metragem ao longa-metragem) e o crescente domínio das técnicas narrativas próprias do cinema fazem com que a indústria adote um modelo de escrita especificamente voltado para esse meio. Até meados da primeira década, a ideia do filme (fosse ele ficção ou não) ainda cabia na cabeça do dono da câmera, figura que até então centralizava os comandos da produção. O máximo de organização textual aparecia na forma de uma sinopse que ainda não levava em consideração questões técnicas relacionadas à filmagem e à montagem. A mudança no processo de planificação da filmagem ocorre no momento em que a figura do *cameraman* (o antigo “dono” do filme) perde espaço para a do diretor de cinema, que, já na segunda metade da primeira década (1907), passa a comandar as decisões da produção do filme (Bordwell, Staiger e Thompson 1985, p. 125).

Parente próximo do texto teatral, o modelo de escrita do roteiro de cinema foi todo ele desenvolvido e aperfeiçoado de forma a atender às exigências do bom planejamento da produção, visando sempre à redução dos custos e à consequente ampliação da margem de lucro na comercialização do produto. Como lembra Janet Staiger:

* As citações deste livro foram traduzidas para o português pelo autor.

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. (*Ibid.*, pp. 125-126)

Falar em consolidação da indústria cinematográfica é falar da consolidação do filme de ficção (filme de enredo ou filme posado, para usar uma expressão da época) como gênero dominante no mercado. É em torno da planificação do filme de ficção que o roteiro de cinema estabelece seus critérios de escrita, tornando-se a pedra fundamental da produção do filme industrial. A estreita relação entre roteiro de cinema e filme de ficção nasce já na própria origem dessa escrita dramática, e orientará a concepção da maioria dos manuais de roteiro publicados até os dias de hoje. Todo o empenho da indústria para a formação de seus roteiristas estará sempre voltado para a criação de filmes de ficção.

Ficção, documentário e modos de produção

Não obstante as evidentes diferenças nas formas de planejamento dos gêneros de ficção e documentário, foi por muito tempo pelo modelo de produção do filme de ficção (apoiado em roteiro) que parte significativa da produção documentária se guiou. Estamos falando mais especificamente do período de 1920 a 1950, em que predomina um estilo que ficou conhecido como documentário clássico. Basta uma rápida análise de alguns dos filmes do produtor John Grierson (*Night mail*, Harry Watt e Basil Wright, 1936; *Fires were started*, Humphrey Jennings, 1943) 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 (1977, p. 81), 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.

A ruptura mais significativa com um modelo de produção apoiado em roteiro ocorre no fim da década de 1950, com o documentário direto americano, capitaneado pelo produtor Robert Drew, e com o documentário verdade, que tem na figura do francês Jean Rouch seu melhor representante. Nesse momento, as peculiaridades

técnicas da câmera 16 mm e, principalmente, do magnetofone, gravador que propicia o registro do som em fita magnética em sincronia com a imagem, instauram uma busca pelo registro de “um real em estado bruto”, possível graças a um processo de filmagem espontâneo, sem todas as formalidades e parafernálias exigidas por uma produção cinematográfica de grande porte.

A principal vítima dessa ruptura será, é claro, o roteiro de cinema. Ficará abolida a obrigatoriedade da escrita de um roteiro no período de pré-produção. Falar em roteiro, agora, só terá sentido na etapa de pós-produção do filme. O filme será resultado de um árduo trabalho de montagem, que será feita valendo-se de muito material filmado. A regra é jogar com o imprevisto e o improvisado da filmagem, o que valoriza sobremaneira o papel do cinegrafista na construção do documentário. Esse estilo de filmagem e produção não tardará a influenciar o cinema de ficção, como atestam os primeiros filmes de John Cassavetes e Jean-Luc Godard, dois dos mais conhecidos representantes de um novo cinema que encontrou vasto espaço de manifestação mundo afora.

Muito embora a prática instaurada pelo binômio direto/verdade 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 para a televisão –, os dois estilos são facilmente associados 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 estilo direto entre os jovens realizadores, Alan Rosenthal (1996, p. 224) 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.

Esse equívoco na concepção do processo de construção do filme documentário, sustentado pela falsa ideia de que o gênero exige menos preparação ou menos da intervenção criativa do cineasta, vem sendo constantemente refutado por documentaristas e teóricos verdadeiramente envolvidos com a prática (Rosenthal 1996, p. 10; Rabiger 1998, p. 113; Hampe 1997, p. 3).

O 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 a concepção e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.

Roteiro e documentário

Se, no filme de ficção, o controle do universo de representação está, desde a saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca por aquilo que é externo ao cineasta. Essa busca envolve, necessariamente, uma negociação prévia, para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um “eu” e um “outro”. O registro dessa troca obedecerá sempre ao comando do diretor do filme, responsável pela maioria das decisões de filmagem. De posse de todo o material captado, será apenas na sala de montagem que o diretor, assessorado por seu montador, terá total controle do universo de representação do filme. O percurso é marcado pela perspectiva daquilo que está por vir, a captura de um real que gradualmente vai sendo moldado até se transformar em filme. Estamos falando da construção de um discurso sedimentado em ocorrências do real.

A atividade de roteirização em documentário é a marca desse esforço de aquisição de controle de um universo externo, da remodelação de um real nem sempre prenhe de sentido. Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, a definição de cenas, sequências, até chegar a uma prévia elaboração dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto.

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 seus diálogos detalhados. Ou ainda do fato de que nem todos os roteiros de documentários nasçam na etapa de pré-produção do filme. É comum, em documentário, a análise do projeto considerar apenas uma proposta de filme ou um argumento como peça de apresentação. Dentro das etapas de roteirização, a escrita de um argumento seria momento anterior à escrita do roteiro, uma apresentação menos detalhada do filme no papel.

Roteiro e montagem

Outra peculiaridade do filme documentário, quanto a seu trabalho de roteirização, liga-se ao fato de muitos documentários serem “resolvidos” em sua

fase de pós-produção. Aqui, a referência imediata recai mais sobre os filmes que se apegam ao estilo do documentário direto. Nessa etapa, de pós-produção do filme, é comum recorrer-se à escrita de um roteiro que oriente a montagem. Esse roteiro será resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem e terá sua função voltada para orientar não mais diretor, atores ou produtor, mas unicamente o montador ou editor do filme (lembrando que essa atividade normalmente é acompanhada de perto pelo diretor). Deixamos o campo de planejamento das filmagens para entrar no campo de planejamento da montagem, etapa distinta da primeira, por trabalhar com a seleção de um material mais restrito, limitado a um arranjo de combinações dentro do universo das imagens já captadas para o filme. Se, por um lado, essa restrição limita o campo de escolha para diretor e montador do filme, por outro, esse é o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme, é o momento em que a articulação das sequências do filme, entre entrevistas, depoimentos, tomadas em locação, imagens de arquivo, entre outras imagens colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista, em consonância com o som, trará o sentido do filme.

Além desse aspecto de aparente limitação, a montagem trabalha com elementos que um roteiro literário não enfrenta, tais como a precisão do corte, as transições entre os planos, os efeitos gráficos da imagem, mixagem de imagens e de sons, entre outros. Trata-se, é claro, de duas funções distintas: roteiro e montagem, mas vinculadas na própria essência de cada um dos ofícios. A escrita de um roteiro nasce de um desejo de montagem. Como afirma Jean-Claude Carrière (Carrière e Bonitzer 1996, p. 13), “um roteirista deve ter noções de montagem tão precisas quanto for possível. Um roteirista que se recusasse a adquiri-las e se restringisse a uma atividade estritamente literária estaria amputando uma parte de si próprio”. Apesar de estarem dispostos em ambas as extremidades do cronograma de produção do filme, roteiro e montagem representam o ponto de união que encerra um ciclo de gestação.

Por essa breve introdução, nota-se que o processo de maturação de um roteiro de documentário pode ser bem mais longo que o de ficção, e envolver todas as etapas de realização do filme. Essa peculiaridade é consequência da maior dificuldade de apreensão e controle do universo de representação, aberto e sujeito a transformações, oposto ao universo fechado e controlado da ficção. Trata-se de um gênero em que o imprevisto pode desempenhar papel tão importante quanto aquilo que é cuidadosamente planejado. Essas características do gênero justificam a diversidade de modos de preparação e condução do filme documentário; a cada novo projeto de um filme, o documentarista é obrigado a se deparar com particularidades advindas do universo de abordagem escolhido, que o obrigam a rever seus métodos de organização da produção. A ampliação do campo das

possibilidades na forma de condução do projeto documental acentua o caráter autoral do gênero manifestado nas escolhas dos universos de abordagem que refletem interesses próprios de cada cineasta. Embora o campo do documentário institucional ocupe lugar de destaque no gênero, foi no documentário autoral que este livro baseou suas análises.

PARTE 1
A PRÉ-PRODUÇÃO
DO DOCUMENTÁRIO

1

ROTEIRO DE CINEMA E CENA DRAMÁTICA

Muito embora seja o principal documento para a organização de um produto voltado para a tela, o roteiro de cinema, na forma padrão do roteiro de ficção, sustenta-se em um elemento herdado da dramaturgia de palco, qual seja, a cena dramática.¹ A cena dramática, menor parte na divisão do ato de um texto teatral, vem a ser também a menor parte do roteiro de cinema em torno da qual toda a narrativa irá se articular. A cena é o elemento de continuidade dentro de uma ação maior, que se estende além dos limites impostos pelas unidades de tempo e lugar.

No teatro, o recurso da cena dramática, que quebra a continuidade do ato, marca uma intervenção épica, tipicamente narrativa, dentro de uma forma dramática que tem nos contornos do palco seu elemento de convergência.² Embora frequente, a livre adoção da cena, sob o impulso de se criar nova localização espacial para a ação, é procedimento de risco no teatro. Atrelada à maior liberdade na condução e apresentação dos eventos da história, liberdade garantida pela livre manipulação do

-
1. Em uma tentativa de se livrar da herança teatral e afirmar a autonomia do meio cinematográfico, é comum encontrarmos em roteiros e planilhas de produção, como análise técnica, ordem do dia e plano de filmagem, a substituição do termo “cena” pelo termo “sequência”. Em alguns casos, esses mesmos documentos de produção utilizam o termo “cena” quando fazem menção ao que seria mais conhecido como “plano cinematográfico”. Seja qual for a denominação adotada, a confusão está ligada somente a uma alteração de nomes que não implica uma mudança conceitual da unidade menor do roteiro.
 2. A concepção de cena que estamos utilizando não é a mesma utilizada no drama clássico, no qual a marcação é limitada pela entrada e saída dos personagens. No drama clássico, principalmente aquele guiado pelas normas rígidas do aristotelismo francês, a cena não tem a ampla autonomia em relação ao ato que irá conhecer no teatro de Shakespeare e do período romântico, por exemplo.

espaço e do tempo da história, possibilitada pela inserção de novas cenas dentro do contínuo do ato, está a consequente quebra da cadeia dialógica. O excesso de quebras causa o esvaziamento de uma tensão dramática que, no drama, vem a ser preferencialmente sustentada pela progressão contínua das réplicas e trélicas dos personagens. A cada nova cena, instaura-se uma nova situação, o que equivale a dizer que uma determinada situação dramática poderá ser alterada ou renovada pela imposição de um artifício narrativo e não por uma evolução orgânica, concebida e insuflada dentro do quadro das motivações e movimentações do núcleo dramático, expressa pelo diálogo entre os personagens. A quebra demasiada da continuidade dialógica reduz a preponderância do diálogo na consumação da tensão dramática. Para que manifeste sua força, o diálogo dramático precisa de fôlego e de uma duração mínima para um desenvolvimento eficaz. A interrupção da cadeia dialógica vem a ser uma das razões pelas quais a excessiva proliferação de cenas, em um texto teatral, nem sempre encontra boa acolhida por parte do meio a que esse texto se destina.³

Outra consequência da proliferação de cenas no teatro está relacionada com uma especificidade técnica do meio. No teatro, as transições espaciais determinadas pelo texto exigem mais da interferência criativa do encenador, bem como da máquina teatral, o que ressalta o papel do dispositivo cênico na composição do espetáculo (aqui, o risco não é assumido pelo texto, mas pela concepção do espetáculo cênico). No cinema, ao contrário, essas transições são assimiláveis de forma transparente pela técnica da montagem cinematográfica, que permite uma livre manipulação do espaço no decorrer da ação. Pela possibilidade de acesso aos recursos da montagem, a cena dramática adquire, no roteiro de cinema, um *status* que não possui no teatro.

A cena do roteiro

Dentro do modelo dominante de formatação do roteiro de cinema, o início da cena dramática é sempre identificado por um cabeçalho que indica a localização cenográfica e o período do dia em que será realizada a filmagem, conforme vemos no exemplo a seguir:

Cena 2 – terreno baldio – exterior/dia

André sai do supermercado, caminha pela calçada até um terreno baldio ao lado do supermercado. Ele olha para os lados, abre a mochila, revelando uma grande

3. Sobre esse assunto, ver crítica de Décio de Almeida Prado (1987, p. 109) à peça *Toda nudez será castigada*, em que Nelson Rodrigues radicaliza a adoção de cenas na quebra da continuidade do ato.

quantidade de dinheiro, notas de 100 e 50. Despeja o dinheiro no chão. Derrama álcool sobre o dinheiro e acende um fósforo. O dinheiro queima.⁴

Qualquer alteração no tempo e no espaço, ou seja, qualquer quebra da continuidade da ação descrita, determinará o fim de uma cena e o início de outra. A cena é a partícula rigorosamente dramática no corpo de um texto que é, por vocação, narrativo, o texto cinematográfico. Como instrumento de um projeto narrativo, a cena do roteiro de cinema tem uma versatilidade rara se comparada com a cena do texto teatral. Seus formatos e suas funções se diversificam, podendo incluir cenas sem conteúdo dramático, como as cenas de transição, de duração ínfima, que pouco se adaptam às convenções do palco e que servem à narrativa para informar a movimentação dos personagens pelo espaço e/ou pelo tempo da ação.

O tratamento da cena, dado pela maioria dos manuais de roteiro, apregoa, invariavelmente, a necessidade de que esta venha a ser concebida como o núcleo de uma ação dramática maior a ela integrada. A funcionalidade da cena está estreitamente ligada à eficácia de sua força motriz. A cena, como peça perfeitamente ajustada ao grande motor dramático da história, deve levar a história adiante. De Syd Field (1995, p. 112): “A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É uma unidade específica de ação – e o lugar em que você conta sua história. (...) O propósito da cena é mover a história adiante”. De David Howard e Edward Mabley (1996, p. 145):

Num certo sentido, uma cena é como uma peça de um ato, que se encaixa na cena anterior e na seguinte para formar o todo. Quando construída convencionalmente (como o são muitas das melhores), a cena tem um protagonista, do mesmo modo que a história completa. Além disso, as melhores cenas têm um objetivo, obstáculos, uma culminância e uma resolução.

A rigor, para que seja dramática, a cena deve apresentar algum conflito, configurado no choque de intenções contrárias entre dois ou mais personagens ou entre personagens e alguma força antagonista. No modelo aristotélico, que prega a adoção da unidade de ação como princípio fundamental para a composição da peça, a cena é uma célula da ação dramática, traz em si elementos dessa ação principal, mesmo que não esteja, em um primeiro momento, claramente vinculada a ela, caso típico das cenas que introduzem pistas falsas para enganar o espectador em sua investigação particular acerca dos rumos da história. A função da cena é fazer a ação

4. Jorge Furtado. *O homem que copiava*. Disponível em <http://www.casacinepoa.com.br/port/roteiros/homcop1.txt>. Acesso em 7/1/2006.

avançar. No caso das cenas essenciais, e no modelo aristotélico todas as cenas devem ser essenciais, caso contrário, deverão ser descartadas, a cena é parte fundamental da ação, sem a qual esta não encontrará uma progressão convincente rumo ao clímax e ao desfecho.⁵

Cena dramática e documentário

O discurso do filme documentário tem por característica sustentar-se por ocorrências do real. Trata efetivamente daquilo que aconteceu, antes ou durante as filmagens, e não daquilo que poderia ter acontecido, como no caso do discurso narrativo ficcional. Essa ancoragem no real vai encontrar seus procedimentos essenciais sempre na busca de sua legitimação. Entre depoimentos, entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, imagens gráficas etc., o filme reunirá e organizará uma série de materiais para formar uma asserção sobre determinado fato, que é externo ao universo do realizador. Na prática, o roteirista de documentário trabalha com uma maior diversidade de materiais fílmicos, em que o recurso à encenação vem a ser apenas uma entre múltiplas possibilidades de tratamento visual e sonoro do filme. Antes de recorrer a um discurso narrativo, o documentário recorre a uma exposição retórica, para sustentar um argumento que pode ou não se valer de estratégias narrativas em sua condução. Como consequência, o trabalho de roteirização para um filme documentário deixa de ser guiado exclusivamente pela escrita de cenas dramáticas, podendo incluir descrição, mais ou menos detalhada, de sequências de arquivo, situações de entrevista, sequências de imagens de cobertura, animações gráficas, entre outras variáveis. Em muitos casos, o trabalho de roteirização, feito ainda na pré-produção do filme, vai se contentar em estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para o documentarista durante as filmagens, com maleabilidade suficiente para que possa ser alterado no decorrer da produção, em razão de possíveis imprevistos.

5. Nesta análise, não trabalharemos com esse rigor conceitual. Estamos considerando também como dramáticas as cenas que descrevem situações não conflituosas. Serão consideradas dramáticas apenas por proporem a encenação de um determinado evento de uma história.