

O roteiro no documentário contemporâneo: o dispositivo que aciona a ‘realidade’

Ana JOHANN¹

Resumo

A trajetória do documentário seguiu seu curso sem pensar no roteiro, enquanto a ficção foi buscando suas especificidades e linguagem, seja em movimentos ou gêneros. Neste artigo iremos passear por estas trajetórias para pensar o roteiro no documentário contemporâneo. Muitas ainda se perguntam se é possível fazer um roteiro de documentário senão prevemos o que acontecerá em cena?

Palavras –chaves: Roteiro. Documentário. *Mise en scène*. Ficção.

Introdução

Este artigo tem como intenção refletir sobre o papel do roteiro no documentário contemporâneo brasileiro partindo de uma questão frequente no processo de criação do documentário: é possível fazer um roteiro de documentário senão prevemos o que acontecerá em cena?

O foco central é discutirmos o roteiro, embora seja necessário um passeio pela história do documentário e ficção, além de preposições sobre algumas questões já muito discutidas, como a temática da encenação, porém pertinentes a discussão central.

Voltamos a 1895, quando os irmãos Lumière faziam a primeira apresentação do filme *A chegada do trem em la Ciotat*. Era uma câmera fixa que captava o que acontecia diante dela, sem montagem ou truques. E está imagem diante de uma câmera que capta o que vê durante muito tempo foi usada como referência ao documentário.

Mestranda em Comunicação e Linguagem na Universidade Tuiti do Paraná. E-mail: ana@capicua.com.br

Figura 1: A chegada do trem em la Ciotat dos irmãos Lumière



Fonte: <http://blogs.odiario.com/sofacompipoca/2011/11/18/a-chegada-do-trem-na-estacao-ciotat/>

Poucos anos depois em 1902, Georges Méliès apresentava *Viagem a lua* e a linguagem do cinema começa a se inventar e se distanciar do que se convencionou-se chamar de *Documentário*. Méliès traz ao cinema a ilusão, a montagem e assim começa a nascer o cinema de ficção, o cinema que imagina e fabula sobre a realidade.

Figura 2: “Viagem a lua”, de Georges Méliès.



Fonte: <http://cafemusicaefilosofia.blogspot.com.br/2012/05/viagem-lua-georges-melies.html>

Mas por que uma câmera fixa como no filme dos irmãos Lumiere seria usada para indexar ao mundo real e ao documentário? Consuelo Lins diz que “Os argumentos implícitos no senso comum encontraram sua origem na oposição histórica entre os dois polos do cinema: Lumière (documentário) versus Méliès (ficção)”. (LINS, 2007, pg. 226).

Olhar para uma imagem que está diante de uma câmera fixa como sendo documentário é se desvencilhar de outras questões relativas à construção que perpassa qualquer filme, independente do seu gênero. Para discutir estes aspectos Lins vai pensar na natureza paradoxal da imagem, no mito da reprodução e da objetividade.

O empirismo da imagem, que constitui o suporte essencial da equação visível=real, compõe na verdade, uma espécie de grau zero da imagem, e prova, no máximo, que alguma coisa esteve diante da câmera. É uma espécie de garantia do momento apenas da exposição, da filmagem, e não de uma exatidão documentária. Mesmo que se reconheçam pessoas, lugares, sons, a imagem é menos uma evidência do real do que a filmagem de um mundo cujo estatuto mantém-se ambíguo. Além disso, no cinema, a imagem está sempre em movimento, ela é imagem-movimento, e os dados imediato da imagem só existem agenciados pela narração, daí a multiplicidades de sentidos possíveis. (LINS, 2007, p. 226)

Algumas discussões em torno do mito da verdade no documentário e do limiar entre ficção e documentário, se referem a encenação como sendo referente a propostas

mais contemporâneas, mas se voltarmos em 1922, quando Robert Flaherty filmou *Nanook of the North* (1922), este é considerado um marco na tradição da representação na vida de cinema, porque ele reencena a vida de um *skimo*. *Homem de Aran* (1934), filme também de Flaherty, casou polêmica porque os pescadores não faziam mais certos rituais que apareceram no filme, no entanto reencenaram. Quando um documentarista está fazendo pesquisa se depara com pessoas que tem ações interessantes, quando volta para filmar estas pessoas não estão fazendo aquela ação naquele dia e então o que os documentaristas fazem? Pedem para a pessoa reencenar a si mesma como bem observa Fernão Ramos.

Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado” (RAMOS, 2008, p. 26)

Em 2007 gravei o meu primeiro documentário *De tempos em tempos* numa comunidade de poloneses em Cruz Machado, Paraná. Fiz a pesquisa e no dia da filmagem me deparei com uma mulher com um vestido peculiar, lenço nos cabelos, peças que não usava mais no dia-a-dia. Naquele momento como era o meu primeiro filme parei para pensar se pedia para ela usar as roupas que usava normalmente, mas resolvi intuitivamente deixar, hoje nem mais me questionaria sobre isso, por entender como Fernão Ramos que as pessoas reencenam seus próprios corpos.

Figura 3: foto do documentário “Tempos em tempos”, de Ana Johann

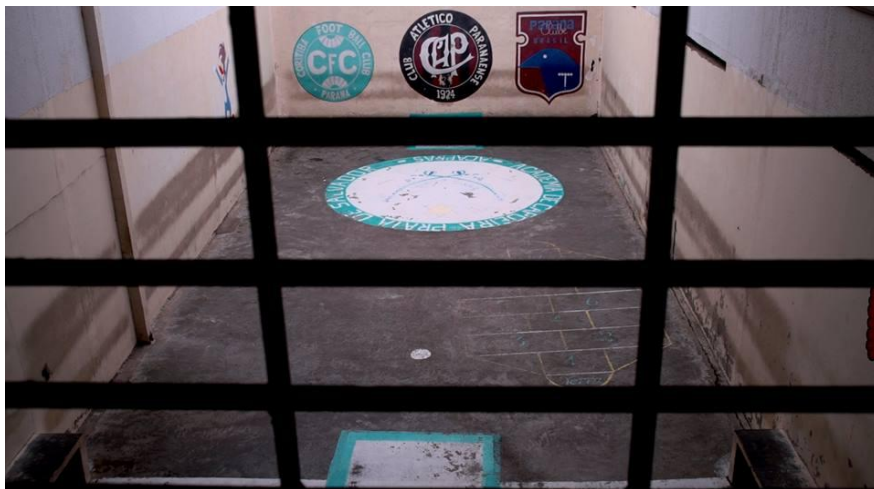


Fonte: www.capicua.com.br

Outro filme que ganhou o Festival É tudo Verdade em 2013, *Pátio*, do baiano radicado em Curitiba, Aly Muritiba faz nos refletir sobre a encenação. Através de uma grade observamos os presos no pátio, como o próprio nome insinua e uma voz de uma pessoa se sobressai, mas não sabemos quem é. Vamos ouvindo ele falar da família, do filho. Ao final ele tem permissão para sair da prisão e então podemos conhecer o seu rosto. Em um debate recente sobre a *misen en scèn* no documentário realizado no Fide

Brasil (Festival Universitário de documentário) em Curitiba, Aly contou que ele filmou esta pessoa saindo da prisão quatro meses antes disso acontecer, porque não poderia se dar ao luxo de ter uma câmera esperando, então não se tratava nem de uma reencenação, mas uma ação e encenação mesmo. Mas quem poderá dizer que *Pátio* não é um documentário?

Figura 4: Imagem do documentário “Pátio”, de Aly Muritiba



Fonte: cedida pelo autor.

É interessante olharmos para *Nanok of North* que foi gravado ainda na década de 20 do século XX e que se utiliza de encenação, ele não está lá apenas com a câmera, mas pede que os skimos reencenem suas vidas. E independente da encenação, John Grierson já dizia “Sempre que se liga uma câmera uma privacidade é violada”, ou seja a presença da câmera detona outro comportamento; E Fernão Ramos vai completar “Querer negar estatuto documentário a uma narrativa, alegando existencia de encenação, é desconhecer a tradição documentaria”. (2008, RAMOS, p. 26)

Figura 5: Filme *Nanook of North*, de Robert Flaherty

Fonte: http://www.winnipegfilmgroup.com/cinematheque/nanook_of_the_north_with_live_music.aspx

Outro marco pertinente ao documentário foi em 1928 quando John Grierson fundou a escola inglesa de documentário. O termo documentário foi utilizado pela primeira vez no jornal *New York sun* num artigo escrito pelo realizador britânico, que viria entretanto trabalhar com Flaherty. Grierson acreditava num cinema como promovedor da cidadania e um dos elementos narrativos utilizados era a voz over. Ele dizia que o documentário é o “tratamento criativo da realidade”.

Nesta época quem financiava os documentários eram os órgãos públicos e depois da primeira guerra estes órgãos param de financiar e as TVs os absorvem e domesticaram o documentário como uma reportagem, mais aprofundada. Por muito tempo a TV incorpora a linguagem do documentário utilizando-os para biografias e dados históricos. Seria este um dos motivos que o documentário não irá buscar a linguagem como a ficção por muitas décadas?

Dziga Vertov também considerado o pai do documentário, desde muito jovem começa a escrever poemas e estudou música durante quatro anos. Em 1923 o grupo publicou seu primeiro manifesto teórico com o título *A revolução dos kinoks*. Dziga fez inúmeros filmes, mas ficou conhecido com *Um homem com uma câmera* (1929).

Só nos anos 60 devido a uma mudança de tecnologia e equipamentos mais portáteis é que surgiria outros dois movimentos importantes no cinema documentário. O *Cinema Direto* do americano Robert Draw que prezava por um documentarista invisível, a equipe não aparecia diante da câmera. Outros requisitos deste movimento era não usar luz artificial, efeitos de montagem. Já na França um outro movimento surgia oposto a este, o *Cinema Verdade* pregado por Jean Rouch como aponta Ramos.

A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica". (2008, RAMOS, p. 23)

Jean Rouch acreditava que a câmera modificava o comportamento dos filmados e desvelava a verdadeira natureza deles, então não haveria motivos para esconder os equipamentos. A ideia é que tudo se mostrasse, o entrevistado, os equipamentos, o processo de gravação. Um dos filmes que foi precursor deste movimento e influenciou várias gerações de documentaristas é *Crônica de uma verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. A ideia era que uma pessoa saísse as ruas perguntando as pessoas se elas eram felizes. Além de mostrar a entrevistadora, mostra-se Jean Rouch e Edgar Morin conversando sobre este documentário e os possíveis desdobramentos. Também veremos as pessoas filmadas vendo o filme e comentando-o.

Figura 6: Imagem do Filme “Crônica de Verão”, de Jean Rouch e Edgar Morin.



Fonte: <http://www.filmespolvo.com.br/site/artigos/raccord/708>

Depois dos anos 60, os formatos se mesclam e é forte a fase dos documentários históricos e geográficos. A TV incorpora o formato do Cinema Direto e nos anos 90 vai se descobrir um formato além da narrativa clássica.

O roteiro na ficção

Agora nos detenhamos um pouco no documentário, para pensar no papel do roteirista da ficção e avançarmos as nossas proposições.

A história do cinema mostra que no decorrer da sua trajetória ele foi arregimentando elementos e profissionais. No início por questões técnicas e de linguagem, o cinema era mudo e organizado por produtores e diretores. Mas foi por volta de 1930 com o surgimento do som e consequentemente dos diálogos que o cinema

toma outras proporções. As produções se tornam maiores exigindo mais profissionais e locações, e então surge a ideia de chamar escritores famosos para escreverem as histórias dos filmes. A princípio é uma forma de trazer boas histórias e organizar a produção e assim surge a função do roteirista no cinema.

Inicialmente os roteiristas de cinema eram escritores que trouxeram junto com eles todo o conhecimento da dramaturgia da literatura e do teatro para se aplicar ao cinema. A Narrativa no cinema clássico de Hollywood, entre 1917 e 1960 irá seguir um modelo de roteiro que apresenta padrões de personagens definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos.

Nesta busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. (BORDWELL 2005, p. 279).

A linguagem do cinema ainda estava se construindo, buscando sua especificidade e a dramaturgia estava baseada na literatura e no teatro. Aristóteles em 350 A.C escreveu *A poética* que até hoje é ponto de partida para estudos de dramaturgia e base da maioria dos livros voltados ao roteiro.

No cinema Russo também em meados da década de 30, Kulechov vai construir uma teoria da narração baseada na montagem, no critério de continuidade e Pudovkin vai se aprofundar nestas teorias e começar a pensar o roteiro.

É daí que parte sua ideia de *tema*, a seu ver o ponto de partida fundamental para a construção do roteiro, base para a realização do filme. A clássica divisão – tema/ tratamento (anotações, desenvolvimento das ações, estudo das personagens) /roteiro tem sua primeira formulação explícita logo nas primeiras páginas do seu livro (Pudovkin). E este, em grande parte, consiste numa teoria detalhada do roteiro, onde ele defende a ideia de um planejamento da decupagem e de todos os detalhes da filmagem. Tal planejamento é fundamental porque o critério necessário para a construção de cada detalhe, para a concepção de cada cena, de cada plano, só pode vir daquela ideia de origem, previamente existente na consciência – o tema. (XAVIER, 2005, p.53, grifo nosso).

E assim o cinema convencional de ficção foi se construindo em muitos movimentos e gêneros, cada qual buscando uma maneira de se contar e inventar. Para

citar alguns que são pensamentos fundantes do roteiro, no expressionismo alemão o roteirista Carl Mayer do filme *A última gargalhada* mesmo no cinema mudo queria evitar o uso de letreiros, queriam contar uma estória com imagens.

Uma das experiências mais importantes promovidas por esse cinema foi a de evitar o uso de letreiros narrativos e/ou explicativos. O roteirista Carl Mayer se tornaria o mais célebre defensor desse procedimento: seu roteiro para *A última gargalhada*, por exemplo, ficou famoso por dispensá-los totalmente. Mas, mesmo quando o uso dos letreiros foi indispensável, estes foram integrados à narrativa visual, como fica claro nesta declaração de Hans Janowitz a respeito do roteiro de *Caligari*: (CÁNEPA, 2006, p.77)

Outro movimento importante na estória e linguagem do cinema e especialmente em montagem foi o cinema russo, que introduziu motivos.

Motivos – Na ausência das dimensões de continuidade clássica – psicológica, espaço temporal e narrativa -, Eisenstein lança mão de “motivos” – designação dos formalistas russos para os elementos de repetição ao longo de uma narrativa -, que vão catalisando significados conforme reaparecem e se transformam. De modo mais imediato, há uma dimensão plástica nesse recurso. O motivo geométrico do círculo, por exemplo, é fartamente explorado. A palavra Ho (“mas”, em russo) de um intertítulo é animada para que o “O” se transforme num círculo que, por fusão, será substituído por uma roda de engrenagem. De início, ela surge isolada de qualquer maquinário; logo a seguir, as imagens se tornarão mais realistas e a roda aparecerá integrada às máquinas. Mais adiante, os grevistas conspirarão num depósito de rodas desmontadas. Uma dessas rodas do depósito será usada numa agressiva provocação ao capataz, que será golpeado com uma delas. E assim o motivo do círculo vai se transformando, servindo de veículo narrativo e significativo. (SARAIVA, 2006, p.122)

As cenas dispostas num filme pronto estão na maioria das vezes ordenadas assim no roteiro. E podemos relacionar o roteiro tanto a “montagem de atrações” pregada pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, onde o choque entre as cenas geravam o significado ou na teoria de André Bazin onde ele enfatizava o que acontecia no interior da cena, “O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial.” (XAVIER, 2005, p. 81).

Ao longo século XX, cada movimento vai reinventando o cinema. Como por exemplo o cinema *noir* que contribui para a complexidade das tramas e inclusive o uso

do *flashback* e a narração em *over*. E foi inclusive a *Nouvelle Vague* que problematizou a função do roteirista com a política dos autores. Alguns diretores eram contra os roteiristas, mas principalmente porque eles adaptavam muitas obras. O argumento de Truffaut contra as adaptações consistia em afirmar que os diretores de cinema de qualidade se tornavam meros funcionários dos roteiristas, vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo. Para a geração da *Nouvelle Vague*, é a *mise-en-scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores. E assim o cinema de ficção foi se reinventando ao longo do século onde cada movimento foi criando elementos que dizem respeito tanto ao roteiro quanto a direção.

O roteiro de documentário

Percebemos ao longo do século que o cinema de ficção foi encontrando uma linguagem própria em cada movimento até chegar ao século XXI com os repertórios consolidados. Hoje o cinema comercial se volta para a tecnologia e para a invenção utilizando o 3D em filmes *High Concept*². Ninguém mais discute se é necessário no cinema de ficção a figura do roteirista ou o roteiro para filmar. Já o documentário durante um século se movimentou pouco em relação a princípios narrativos e desenvolvimento de linguagem, seguiu seu curso mais atrelado a um movimento tradicional, indexado a *imagem-câmera*. Se o roteiro de ficção foi buscando os seus repertórios ao longo do século XX, seria o século XXI o século do documentário?

No final da década de 90 e mais precisamente no início deste século o documentário começou sua expansão, seja articulando elementos ou utilizando de dispositivos, ganhou mais espaço em festivais de cinema e vem causando reflexões pertinentes que persistem conforme apontamentos de Ramos: “Nos anos 1990, aos poucos, foi criando um consenso de que o documentário é um campo para além de sua narrativa mais clássica.” (RAMOS, 2008, pg. 21)

² *High Concept* é uma categoria de filme que está voltada para o consumo. O filme é apenas mais um produto da cadeia produtiva.

As discussões nos festivais de cinema sempre giram em torno se devemos ou não colocar filmes de ficção e documentários na mesma categoria. Outras discussões são os limites do documentário, até que ponto considerá-lo um documentário ou um filme de ficção. Conversando com realizadores, estes muitas vezes inscrevem seus filmes nas duas categorias e deixam que o júri julgue. Para os realizadores o mais importante é se fazer filme, independe de documentário ou ficção e é certo que muitas categorias foram criadas pela indústria para direcionar a publicidade a cada tipo específico de público. Mas em relação ao que é um documentário, cada autor irá defender uma opinião. Fernão Ramos diz que é de acordo com a intenção do autor.

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo expectador). Podemos igualmente destacar como próprios a narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada.” (RAMOS, 2008, p. 25)

Mas embora discutimos há anos a questão da encenação, vemos o panorama mudar pouco a pouco para o documentário. Recentemente um filme documentário *Sacro Gra* (2012), de Gianfranco Rosa, ganhou o Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza como melhor filme. Foi a primeira vez que o Festival incluiu documentários na competição oficial.

Em 2004 o Festival Internacional de Documentários de Bogotá começou a repensar o nome documentário, mas acabaram por continuar utilizando este nome na falta de um mais apropriado. Alguns críticos chamam de cinema de ficção e não ficção, mas a questão é também própria do momento em que estamos vivendo da contemporaneidade, onde as fronteiras se mesclam cada vez mais. Não podemos indexar um documentário pela verdade, uma vez que sempre esta é construída, seja na ficção ou no documentário, mas podemos falar em representação.

Em documentário ao contrário do roteiro de ficção onde se trabalha com personagens e se desenvolve uma trama, elaborada com cenas e diálogos, no roteiro de

documentário pode se trabalhar com elementos ou dispositivos. Elementos podem ser pessoas, fotografias, material de arquivo, locução off, qualquer elemento que pode ser articulado e transformado em uma narrativa. Quando o documentarista pensa em elementos ele já está construindo um roteiro e pensando como se articula estes elementos. O modelo mais usado no momento é o modelo do edital DOCTV.

Quando um documentarista parte da elaboração de elementos ele parte de pesquisar uma temática para elaborar estes elementos, ao contrário quando o documentarista parte de dispositivos, ele não parte de afirmações sobre o mundo, mas sobre o desconhecido.

Muitos documentaristas contemporâneos tem feito o uso de dispositivos. Eduardo Coutinho por exemplo no filme *Jogo de Cena* (2007), faz um anúncio no jornal chamando mulheres para contarem histórias de suas vidas. Ele não sabia que mulheres iriam atender o seu chamado. Outro filme é o *33* (2004), de Kiko Goifman. Kiko Goifman é filho adotivo, e no ano em que completou 33 anos, decidiu procurar sua mãe biológica. A partir de pistas dadas por detetives de São Paulo e Belo Horizonte, o cineasta parte nessa jornada, documentando com humor e ironia todo seu trajeto em um diário on-line que foi transformado em material para seu filme. O número 33 trata-se de um dispositivo, porque também não sabe se vai encontrar ou não em 33 dias. Sandra Kogut em *Passaporte Húngaro* (2003) também parte de um passaporte como dispositivo. Através do pedido de um passaporte o documentário parte em busca da história de uma família, dividida entre dois mundos e dois exílios: aqueles que se foram e aqueles que permaneceram onde estavam.

Para estes diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao expectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em 'dispositivos' – o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho.” (LINS, 2007, p.45).

Para aprofundarmos o nosso estudo em roteiro de documentário e dispositivo vamos utilizar o curta-metragem *Camara Escura*, do pernambucano Marcelo Pedroso.

O cineasta parte da ideia de fabricar uma caixa, coloca uma câmera dentro e distribui em algumas residências aleatórias de Recife, ou seja parte de um dispositivo que pode acionar a *realidade*.

Figura 7: Fragmento do filme *Camera Escura*, de Marcelo Pedroso.



Fonte: <http://www.cachoeiradoc.com.br/2012/?p=418>

O que irá acontecer? As pessoas irão aceitar o presente- encomenda? Marcelo interfona diante das casas dizendo que se trata de uma encomenda e vai embora. O filme começa com algumas imagens trêmulas e depois a fabricação da caixa com a câmera.

Ao longo do filme vemos uma máquina de escrever datilografando um texto que só ao final saberemos que se trata do texto *Metáforas da Visão* de Stan Brakhage.

Imagine um olho não governado pelas lei fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. (BRAKHAGE, 1983 p. 341).

As pessoas recebem a caixa com a câmera e este texto digitado. Depois de algumas entregas e termos apenas a imagem da equipe que está filmando, escutamos pelo interfone a voz de uma moradora dizendo que está muito assustada. Marcelo leva alguns filmes que já fez para tranquiliza-la e dizer que se trata de um filme. A moradora não vem até o portão e pede o seu cpf e seu endereço via interfone.

Figura 8: Imagem do filme “câmera escura”, de Marcelo Pedroso.



Fonte: <http://www.ebc.com.br/cultura/galeria/imagem/2012/09/camara-escura-de-marcelo-pedroso>

Depois este episódio temos um outro onde a câmera está captando movimentos de folhas e pessoas ao redor fazem comentários a cerca do objeto. A maioria delas não quer se aproximar e pensa se tratar de uma bomba.

Marcelo vai conversar com outro morador, que não aparece diante das gravações, e apenas ouvimos sua voz. Este morador o intimida e diz que não autoriza aparecer nenhuma imagem e que é um crime o que ele esta fazendo. Neste exato momento a câmera da equipe de filmagem mostra uma casa cheia de grades e também com uma câmera apontada para a rua. No final estamos diante de um delegado. Marcelo Pedroso é chamado a prestar depoimentos, um dos moradores levou a câmera até a polícia. O delegado diz que os moradores pensavam primeiro que era um presente, mas que depois que viram que a câmera estava gravando pensaram se tratar de uma câmera para gravar

a residência e depois ser assaltada. Pedroso entrega o texto de Stan Brakhage para o delegado ler.

Ao final *Câmara escura* reflete muitas camadas de sentido, embora esteja editado e captou os fragmentos de acordo com o ponto de vista do diretor, há que se dizer que as opções não eram inúmeras, tendo em vista se tratar de um documentário de dispositivo. Ele não conseguiu nenhuma imagem de dentro das casas onde deixou a câmera, apenas as vozes capturadas na rua em frente de um bar e no final o próprio delegado contando o que tinha visto nas imagens. O documentário poderia ir em diversas direções e estas dependeriam de como as pessoas iriam reagir a este dispositivo criado.

Considerações finais

Acompanhamos a trajetória do documentário, seus movimentos e incursões a cerca da linguagem. Percebemos que até os anos 60 e também até os anos 90, o documentário permaneceu num formato mais tradicional, baseado no depoimento e em *imagens-câmera*. No século XXI o documentário vive um outro momento, de explorar novas estratégias de dramaturgia, seja pela construção de elemento ou de um dispositivo. Nos anos 60 o avanço do documentário se deu também em função de aparelhos mais portáteis e ágeis.

Vivemos um momento em que qualquer pessoa tem acesso a uma câmera portátil, uma vez que elas veem embutidas no celular. Até 15 anos atrás quem poderia ter uma câmera filmadora? Quem tinha uma câmera na década de 90, início deste século, ou era profissional ou tinha um alto poder aquisitivo. Hoje estamos diante do fenômeno das redes sociais (Facebook, youtube). Qualquer um pode fazer um vídeo e postar no youtube. Um documentário no cinema não alcança mais que 100 mil pessoas e no youtube em um dia? Alguns vídeos em poucas horas adquirem este marco. Mas não se trata de números e sim de narrativas. Mas se qualquer pessoa tem acesso a uma câmera e pode captar imagens do seu dia-a-dia e depoimentos, isto não faz com que os documentaristas repensem suas estratégias narrativas e a que a linguagem no documentário avance? Hipóteses ainda cruas que necessitam amadurecer com o tempo

ou com a história do documentário no século XXI. Mas em função do documentário hoje visitar fronteiras mais tênues entre vídeo-arte, dança, vídeo experimental e ficção, os roteiros de documentário são cada vez mais pensados e elaborados fortemente antes da pré-produção, seja de elementos ou de dispositivos que acionam e criam recriam a realidade.

Nunca vamos saber o que irá acontecer totalmente em cena, porém isso não impede de criar elementos que articulem estas cenas e pensamento sobre a temática ou então para o dispositivo onde se tem menos controle ainda do que vai acontecer.

Referências

BORDWELL D. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos. IN: RAMOS F. P (Org). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional** vol. II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

STAN B. Metáforas da visão. IN: XAVIER, I (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

FELINTO, E. Cinema e Tecnologias digitais. IN: MASCARELLO F. (Org). **História do cinema mundial. Cinema e tecnologias digitais**. São Paulo: Editora Papyrus, 2006.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal o que é documentário**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LINS, Consuelo. **Sobre fazer documentários: o filme-dispositivo no documentário contemporâneo**. São Paulo: Rumos Itau Cultural, 2007.