



RELICI
**DIREÇÃO DE DOCUMENTÁRIO: A CONSTITUIÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE E A
CRIAÇÃO DA CENA**

*DOCUMENTARY DIRECTION: THE CONSTITUTION OF MISE-EN-SCÈNE AND
THE CREATION OF THE SCENE*

Eduardo Tulio Baggio¹

RESUMO

A partir do levantamento e debate de bibliografia que trata da direção de filmes documentários, com destaque para o livro *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal, o objetivo do artigo é mostrar que há certa escassez de referências que abordem de forma mais específica a direção durante o ato de filmagens documentais no que tange à constituição da mise-en-scène e à criação de cena. Complementarmente, é apresentada uma reflexão sobre as possibilidades de sanar tais lacunas no ensino do fazer cinema documentário.

Palavras-chave: direção de documentário, mise-en-scène, cena.

ABSTRACT

Based on the bibliography survey and debate that deals with the direction of documentary films, with emphasis on the book *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, by Alan Rosenthal, the objective of the article is to show that there is a shortage of references that address more specifically the direction during the act of documentary filming with regard to the constitution of the mise-en-scène and the creation of the scene. In addition, a reflection is presented on the possibilities to remedy such gaps in the teaching of making documentary cinema.

¹ Universidade do Estado do Paraná. baggioeduardo@gmail.com.



Keywords: documentary direction, mise-en-scène, scene.

Tradicionalmente os conceitos de mise-en-scène e de cena são muito presentes em estudos sobre cinema de ficção, tanto para discutir questões narrativas, de linguagem e procedimentos analíticos, quanto para a reflexão sobre processos criativos no cinema e suas possibilidades na área de formação de cineastas. Porém, no campo específico do cinema documentário, os conceitos de mise-en-scène e cena são muito menos presentes, como já apontou Fernão Ramos (2012: 19). Entretanto, há algumas exceções bastante importantes, especialmente voltadas para o sentido analítico no que se refere à mise-en-scène, com algum desdobramento para o conceito de cena no documentário (Comolli, 2008; Freire, 2012; Migliore, 2015; Moris, 2009; Ramos, 2012; etc.). Há também variações conceituais de mise-en-scène e de cena, pensadas em relação ao cinema documentário, especialmente as que utilizam os conceitos de encenação (Di Tella, 2005; Feldman, 2012; Ramos, 2018; etc.); e auto mise-en-scène (Comolli, 2008; France, 1998; Freire, 2012; Mocarzel, 2014; etc.).

Porém, diante da abrangência desses dois conceitos chave nos estudos sobre o cinema ficcional, é possível dizer que nos estudos sobre cinema documentário, apesar da relevância dos debates existentes, sua presença ainda é rarefeita. Além disso, dentre os autores citados, o uso desses conceitos é empregado, majoritariamente, com implicações teóricas ou analíticas, com poucas asserções sobre o fazer fílmico ou como uma perspectiva da direção de filmes documentários.

Assim, o objetivo desse artigo é, em um primeiro passo, fazer um levantamento de como a direção de documentários é abordada em uma série de livros que claramente apontam nesse sentido. Como será apontado, em geral a constituição da mise-en-scène e/ou a criação de cena não entram na pauta desses livros, deixando apenas nas entrelinhas algumas indicações de interesse sobre



RELICI

82

esses assuntos. Fica implícito que o afastamento desses dois conceitos nos estudos sobre a produção de filmes documentários ocorre pela consideração de que o documentarismo envolve um fazer que não pode ser muito preparado no momento das filmagens, caso contrário romperia seu pressuposto de encontro puro com a realidade, com aquilo que é imprevisível. Ao final desse levantamento, faço um debate mais aprofundando com uma obra em especial, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal (2002)², e procuro demonstrar como nesse livro há uma aproximação muito mais intensa com os conceitos de mise-en-scène e de cena, ainda que indicadas com outros termos e perspectivas um pouco diferentes.

Um segundo passo no objetivo desse trabalho é debater, a partir de cinco pontos retirados do livro de Rosenthal, como podemos pensar sobre a constituição da mise-en-scène e a criação de cena para filmes documentários e, especialmente, em como isso pode aparecer na experiência de realização e como pode se tornar um instrumento para o aprimoramento das qualidades cinematográficas de filmes feitos por estudantes de cinema. Serão apresentadas sugestões iniciais, mas que podem colaborar para a elaboração e a realização de filmes documentários mais bem trabalhados nos elementos da mise-en-scène, nas tomadas dos planos e na criação de cena a partir destes.

Como baliza conceitual, considero que cinema documentário seja o tipo de filme que está no campo da não-ficção, mas que, além disso, produz “asserções sobre o mundo que nos é exterior” (Ramos, 2008: 22). Também é fundamental ter em conta que, para esse estudo, interessam aqueles documentários que produzem

² Vale ressaltar que a primeira edição de *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal, foi publicada em 1990, a edição consultada é que é de 2002. Destaco isso especificamente sobre este livro porque é a obra bibliográfica central do debate aqui apresentado e porque, de alguma forma, a época da publicação original pode influir no que consideramos sobre os pensamentos dele expressos no livro acerca do ato de direção de filmes documentários, visto que desde então grandes mudanças tecnológicas e processuais ocorreram.



filmagens *in loco*, portanto, em princípio, estão excluídos os documentários de montagem a partir de materiais de arquivo ou outras produções nas quais tais filmagens *in loco* não estejam presentes. Entretanto, apesar dessa exclusão, tem-se em conta que a maior parte dos filmes documentários emprega filmagens *in loco*, portanto, as reflexões aqui colocadas alcançam a maioria desses filmes. Ainda, tomo a questão da ética, “uma das questões mais candentes que permeia os estudos do documentário hoje” (Freire, 2012: 14), como norteadora da maneira como esses filmes abordam o mundo. É importante dizer também que filmes documentários estabelecem, evidentemente, uma relação de subordinação entre quem filma e quem é filmado, ou seja, “aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada.” (ibid.: 30). Desta forma, em suma, documentários são filmes que produzem assertivas sobre o mundo previamente existente a partir de imagens e sons, com pressupostos éticos norteadores e que carregam um grande poder por parte de quem filma. Ainda assim, com todas essas condições sendo consideradas, seria uma grande inocência abrir mão de trabalhar a constituição da mise-en-scène e a criação de cena pressupondo um ato de isenção.

MISE-EN-SCÈNE E CENA NO FILME DOCUMENTÁRIO

Um filme documentário pode partir de um projeto e/ou roteiro documental, ou mesmo ter como ponto de partida o improvisado, uma situação não pensada, pesquisada ou roteirizada previamente. Em qualquer dessas situações, desde que seja um filme que tenha filmagens *in loco*³, será preciso ter em conta o trabalho de constituição da mise-en-scène e, conseqüentemente, da criação do material fílmico,

³ Também é possível pensar e abordar o conceito de mise-en-scène e o de cena para a realização de filmes documentários que não tenham filmagens *in loco*, porém é algo distante dos objetivos desse artigo.



RELICI

as tomadas, que, posteriormente, vão gerar os planos e cada uma das cenas após o processo de montagem.

Para o conceito de *mise-en-scène* é possível tomar a ideia sucinta de que é “o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico” (Bordwell e Thompson, 2013: 205). Neste sentido, “a noção de ‘*mise-en-scène*’ guarda o vestígio do valor espacial da cena.” (Aumont e Marie, 2003: 45). Ou, em argumento desenvolvido de maneira mais pormenorizada:

No universo valorizado pela *mise-en-scène* (a constituição cênica espacial), o movimento e a expressão dos corpos em cena têm destaque. Em um livro chave para esse debate, *Sur un Art Ignoré*, Michel Mourlet (2008) descreve a *mise-en-scène* enquanto “*mise-en-place*” de “atores e objetos em seus deslocamentos no interior do quadro”, frisando que a distribuição plástica/espacial de seres e de coisas deve “expressar tudo” (RAMOS, 2012: 19).

Fernão Ramos considera também que a “encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (Ramos, 2012: 19). Ou seja, é no momento da tomada que o controle do diretor deve ser exercido sobre o que aparece no quadro fílmico, é nesse momento que se dará a constituição espacial e as ações de atores/intervenientes⁴ no interior do quadro e toda essa gama de condições terá papel fundamental para exprimir o que o filme pretende.

Para o conceito de cena, há a definição de Jean-Claude Bernardet de uma unidade espaço-temporal composta por um conjunto de planos⁵. Enquanto um plano é “a porção de filme compreendida entre dois cortes”. E tomada é “a porção de filme impressa entre o disparar da câmera e a sua interrupção” (Bernardet, 1991: 23-25).

⁴ Interveniente é um termo aqui empregado para designar pessoas abordadas em filmes documentários.

⁵ No caso de uma cena em plano-sequência, a cena será composta apenas por um plano. Mas, em geral, uma cena é composta por vários planos.



Em reforço e para evidenciar a necessidade do ato da montagem para termos uma cena:

A 'grande sintagmática' (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas passíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a sequência mostra uma ação seguida, mas com elipses (AUMONT & MARIE, 2003: 45).

Desta forma, a cena será composta durante a montagem, a partir dos planos, que serão definidos ao serem estabelecidos os cortes que os determinam a partir das tomadas disponíveis. Portanto, o controle dos elementos do espaço, dos objetos e dos corpos será fundamento para a constituição da mise-en-scène, e é da mise-en-scène que surgem as tomadas que serão, posteriormente, conformadas em planos que vão compor a cena.

É por isso que é tão importante, tanto quanto na ficção, que na direção de documentário se considere a espacialidade, os objetos, os corpos e seus movimentos na composição do quadro e da temporalidade dos planos. Apesar de que a cena só seja de fato composta na montagem, será a partir das tomadas, enquanto matéria prima para os planos, que a cena será feita. Por isso a relevância de pensar, no que diz respeito à direção de documentário, a espacialidade – com objetos e corpos incluídos – e as ações, traduzidas enquanto mise-en-scène para a composição do quadro; e pensar também a temporalidade como delimitadora das ações que ocorrem no espaço e que pressupõe a duração das tomadas e, posteriormente, a duração dos planos que vão compor a cena. Trata-se de pensar sobre a materialidade – imagens e sons – que vai assumir o papel de expressar as ideias do filme naquilo que é próprio da linguagem cinematográfica.

Apesar da relevância da mise-en-scène e da cena para o documentarismo, como exposto, grande parte da bibliografia disponível para o ensino/aprendizagem da direção de documentários não dá ênfase para esses conceitos e trabalha muito mais com o que seriam, em princípio, as atividades da fase de elaboração de projeto



RELICI

86

e/ou roteiro, como se apenas estas fossem as atividades determinantes da qualidade de um filme documentário.

SOBRE DIREÇÃO DE DOCUMENTÁRIO

Existem vários livros dedicados integralmente ou parcialmente à direção de filmes documentários. Porém, em geral, esses livros dedicam pouca atenção para discutir o ato de direção enquanto controle das ações e de espaço-temporalidades, em outras palavras, dedicam poucas reflexões sobre a constituição da mise-en-scène e sobre a criação de cena em filmes documentários.

Muitos desses livros têm características de manuais de realização bem básicos, seguindo, tópico por tópico, descrições do que são e como podem ser utilizados determinados equipamentos, inclusive modelos específicos, ou o que faz cada integrante de uma equipe de realização, ou ainda, considerações simples sobre linguagem audiovisual (Glynne, 2008). Podem ser úteis em alguns casos, mas assumem perfil bastante inicial e tornam-se pouco vantajosos para serem utilizados em disciplinas de um curso de cinema, por exemplo.

Alguns deles condicionam como filmar e apontam predeterminações que fariam parte de uma espécie de “gramática” da relação com o que filmamos e, assim, estabelecem “normas” para como agir com relação à luz do ambiente, quais os enquadramentos disponíveis e o seu “caráter”, entre outras considerações semelhantes (Lucena, 2012). Ainda que tenham valor para certos aspectos do fazer fílmico documental, cabam por se revelar bastante técnicos e sem profundidade no debate sobre direção enquanto atividade responsável pela espaço-temporalidade criada para o filme em sua materialidade.

Outros desses livros seguem caminho similar, mas assumem mais claramente o perfil de uma série de sugestões de como proceder em várias frentes, do desenvolvimento a partir de uma ideia até a venda do filme, passando por



soluções para problemas típicos de processos de realização (Bernard, 2008; Segarra, 2008). São um pouco mais aprofundados do que os primeiros, mas ainda bastante distantes de pensar, de fato, sobre a direção de documentário enquanto ato cinematográfico constitutivo, apesar de passarem por questões como a relação com a equipe, aspectos visuais, realização de entrevistas e relatos de casos de diretores e diretoras de documentários.

Um dos livros mais difundidos nessa área, publicado em vários idiomas e com versões diferentes pelo fato de ter sido atualizado em algumas de suas edições, é *Direção de Documentário*, de Michael Rabiger (2012). Sem desconsiderar a utilidade do livro, trata-se de uma obra majoritariamente dedicada ao ensino de técnicas, tais quais as que envolvem escolhas de equipamentos, procedimentos de iluminação, métodos de captação de som, estratégias para entrevistas, técnicas de orientação em continuidade com uso de regra de eixo, entre muitas outras. O livro também aborda conhecimentos bem específicos do uso de equipamentos, do posicionamento de microfones até chegar ao limite de como guardar materiais, enrolar cabos etc. Muitas vezes o texto até assume a postura de oferecer sugestões que escapam ao tecnicismo, mas tornam-se generalizantes. No subcapítulo intitulado “Direção dos Participantes” é possível encontrar, por exemplo:

Você e sua câmera podem sondar as profundezas da vida de outras pessoas sempre que elas perceberem que você e sua equipe as aceitam, gostam delas e as valorizam pessoalmente. Um documentário é um registro de relacionamentos, portanto o sucesso depende do que aconteceu antes da câmera ser ligada (Rabiger, 2012: 198).

Ao enfatizar que o sucesso na realização de um documentário está relacionado ao que aconteceu antes das filmagens, o autor demonstra uma perspectiva superficial e parcial do fazer fílmico. De fato, a preparação é fundamental no documentarismo e as relações humanas são essência, tanto na pesquisa quanto na escrita de um projeto e/ou roteiro, pois em raríssimas situações tal preparação é dispensável. Em geral, apenas em alguns tipos de filmes dispositivo



RELICI

88

e em filmes do calor do momento essas atividades prévias podem ser relativizadas. Entretanto, dizer que o sucesso de um documentário depende apenas do que ocorreu antes das filmagens caracteriza uma negligência, que, quando efetivada, muitas vezes compromete a qualidade dos filmes, em especial daqueles feitos por estudantes que têm pouca ou nenhuma experiência específica com a realização de documentários.

Em outro patamar, mais elaborado e aprofundado, há outro livro bastante conhecido que aborda a direção de documentário, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, de Alan Rosenthal (2002). O conteúdo é dividido de forma bastante típica e encontrada também em alguns dos livros mencionados anteriormente: pré-produção, produção e pós-produção, que correspondem, neste caso, às partes 2, 3 e 4 da obra. Há ainda uma parte inicial dedicada ao desenvolvimento da ideia de filme documentário e seu projeto, e uma parte final voltada aos “casos especiais”, na qual o autor aborda tipos específicos de documentários como “Cinema Verite”, “Documentary Drama”, “Family Films”, entre outros.

Apresentar aqui a estrutura geral do livro interessa porque considero este o melhor dos trabalhos bibliográficos, dentre os que eu conheço, que de alguma maneira dedicam atenção à direção de documentário e, desta forma, é importante para situar como o livro trata desse tema. Os aspectos específicos sobre direção de documentário estão na parte 3, intitulada “Production”. Nesta parte há 3 subdivisões, cada uma corresponde a um capítulo: “The Director Prepares” (Capítulo 11), “Directing the Interview” (Capítulo 12) e “On Location” (Capítulo 13). O primeiro e o terceiro deles, capítulos 11 e 13, vão interessar mais para pensar a constituição da mise-en-scène e a criação de cena para documentário. Mas vou os abordar em ordem.

Logo no início do capítulo 11, Rosenthal faz uma consideração sobre



questões técnicas para o aprendizado do fazer cinematográfico:

A maioria dos livros que pretendem dar instruções sobre direção estão realmente falando sobre os problemas técnicos de fotografar e manter a continuidade. Suponho que a primeira coisa que os estudantes de cinema fazem é ler esses livros, por isso não quero perder muito tempo percorrendo um território familiar. Prefiro usar este livro para discutir como alguém pensa em filme⁶ (Rosenthal, 2002: 164, T.N.).

Superada a parte técnica, Rosenthal enfatiza em seguida que o que pode ser exigido de alguém que pretende dirigir documentário é que tenha alguns atributos enquanto diretor em relação específica ao fazer de filmes documentários. O autor começa por dizer que é preciso ter “propósito claro” e explica: “Como diretor, você deve estar absolutamente certo sobre onde deseja ir e como deseja chegar lá. Você deve saber claramente o que deseja que o filme diga”⁷ (Ibid.: 165, T.N.). Sem dúvidas, é uma recomendação essencial para um diretor de documentário, especialmente porque Rosenthal a faz logo após considerar que alguns filmes documentários são filmados a partir apenas de projetos simples ou indicações, sem roteiros fechados. Entretanto, é importante frisar que tal atributo, essa clareza de intenções, deve estar presente no projeto e/ou roteiro previamente desenvolvido e que terá sua continuidade nas filmagens e também em todas as fases da pós-produção, ou seja, não chega a ser algo específico apenas da direção de documentário, salvo que estejamos entendendo direção no sentido alargado, que acompanha todo o processo de feitura do filme. Mas, de fato, não trata-se de um atributo específico do trabalho de quem dirige um documentário no ato das filmagens.

⁶ Most books that purport to give instructions on directing are really talking about the technical problems of shooting and maintaining continuity. I assume that the first thing film students do is read these books, so I don't want to waste much time going over familiar territory. I prefer to use this book for discussing how one thinks about film.

⁷ As a director, you must be absolutely sure about where you want to go and how you want to get there. You must know clearly what you want the film to say.



RELICI

90

Algo semelhante acontece quando Rosenthal aponta o segundo atributo: deve haver “estilo”. O diretor deve apresentar um estilo (ou variações de estilo) para o filme e este deve ser estabelecido previamente, seja um estilo poético, sombrio, ultrarrealista etc. (Ibid.: 166). Mais uma vez é impossível discordar, mas outra vez temos algo que será feito pelo diretor antes de filmar, em suas pesquisas e definições prévias aos atos de filmagens e que posteriormente será mantido durante todo o processo de realização. Fica evidente que a preocupação do autor nesse ponto é com a atribuição de um sentido autoral para o filme, nos moldes do que preconizava a política dos autores ou mesmo a teoria de autor: “Se você quiser quebrar ou mudar seu estilo, pense nos prós e contras com muito cuidado. Você deve evitar, a todo custo, mudar de estilo sem motivo”⁸ (Ibid.: 167, T.N.).

Em seguida, o terceiro atributo do diretor de documentário apontado por Rosenthal é a “habilidade de ouvir”. O autor faz uma comparação com a direção de ficção, onde, segundo ele, é possível que um diretor não ouça e apenas comande. Mas não ouvir seria impossível no documentário, onde o diretor “está tentando compreender, para que, em última análise, possa passar suas observações para um público geral. Para fazer isso, você precisa ouvir. Não há outro caminho”⁹ (Ibid.: 167, T.N.). Essa “habilidade de ouvir” é, indiscutivelmente, um atributo indispensável para um diretor. No entanto, ao meu ver, é indispensável tanto para a realização de ficção como para a realização de documentário, como também para todas as atividades humanas exercidas em equipes, ainda que eu esteja expandindo o sentido apontado pelo autor, já que ele se referia apenas aos intervenientes. Desta forma, apesar de absolutamente necessário, trata-se de um atributo que está para além das próprias condições específicas do fazer fílmico e, mesmo nos restringindo ao cinema, é algo

⁸ If you want to break or change your style, think through the pros and cons very carefully. You should avoid, at all costs, shifting styles without reason.

⁹ You are trying to understand so that ultimately you can pass on your observations to a general audience. In order to do this, you have to listen. There is no other way.



que deve perpassar todo o processo de realização em todas as atividades de todos os integrantes da equipe.

Por fim, o quarto e último atributo apresentado por Rosenthal é a “habilidade de tomar decisões”. “A tomada de decisão é a essência da direção. A dificuldade no documentário é que muitas das decisões precisam ser tomadas com pouca preparação e sem aviso prévio”¹⁰ (Ibid.: 167, T.N.). É, aparentemente de forma paradoxal, a partir dessa consideração sobre tomadas de decisões nos momentos das filmagens que podemos ter em mente a proposta de que seja planejada a constituição da mise-en-scène e a criação de cena em um filme documentário. Aparentemente paradoxal porque, diferentemente do que afirma o autor, considero que tais decisões podem e devem ser tomadas de maneira prévia. Esse caráter prévio pode incluir aspectos específicos, até mesmo uma decupagem de planos com previsão de enquadramentos. Ou pode ser um tipo de previsão mais geral, mas que ainda assim seja norteadora para a constituição da mise-en-scène do documentário, como planejar quais os locais específicos mais adequados para as filmagens dentro de um ambiente geral que faça parte do universo abordado ou a disposição da câmera em um lado ou outro desses locais. Seja como for, buscar prever ao máximo o quê e como filmar a partir de pesquisas, visitas às locações, observações de ações cotidianas das pessoas a serem filmadas, conversas com intervenientes, decupagens, etc.

Em alguma medida, tais previsões podem ser entendidas como complementares, ou até mesmo como antagônicas, ao que Rosenthal aponta ao considerar sobre a “habilidade de tomar decisões”: “As decisões difíceis vêm em filmes não planejados, onde nenhum evento pode ser previsto e a situação está mudando constantemente. Nestes casos, você precisa de inteligência para

¹⁰ Decision making is the essence of directing. The difficulty in documentary is that many of the decisions have to be made with little preparation and no forewarning.



RELICI

92

estabelecer imediatamente o que é importante e onde ou em quem a câmera deve ser focada”¹¹ (Ibid.: 167, T.N.). Considero fundamental, especialmente para estudantes que estão aprendendo a fazer filmes documentários, que tais decisões sejam, ao máximo, planejadas e acredito que isso é possível na maioria dos filmes, pois poucos são os casos em que realmente é necessário filmar sem condições de planejar o que se quer e como se quer.

Ainda no capítulo 11 do livro de Rosenthal, há mais um tópico que é importante comentar, “O olhar do diretor”. Logo de início o autor diz que esse ponto pode parecer óbvio, mas que nos últimos anos, em muitos casos, o documentário tem sido tratado como se fosse rádio com imagens (Ibid.: 168). Isso, segundo Rosenthal, pode ser exemplificado na falta de preparação imagética nas filmagens de entrevistas. “Assim, vemos entrevistas após entrevistas, todas filmadas da maneira muito chata e intercaladas com imagens sem sentido que parecem ter sido colocados apenas para passar o tempo. Parece-me, nessas ocasiões, que o diretor esqueceu os princípios básicos do meio”¹² (Ibid.: 168-69, T.N.).

Então o autor propõe que um bom diretor precisa ter um “bom olho” e explica: “Um bom olho significa que ele ou ela deve ter um bom senso de enquadramento e composição e deve ser capaz de ver o melhor ângulo a partir do qual a história pode ser contada. Mas um bom olho também significa um sentido para os detalhes reveladores”¹³ (Ibid.: 169-70, T.N.). Por fim, ainda no capítulo 11, Rosenthal destaca a relevância do relacionamento do diretor com o cinegrafista para

¹¹ The difficult decisions come in unplanned films, where no event can be foreseen and the situation is constantly changing. There, you need your wits to establish immediately what is important and where or on whom the camera should be focused.

¹² Thus we see interview after interview, all filmed in the most boring way and interspersed with meaningless visuals that seem to have been put in merely to pass the time. It seems to me at such times that the director has forgotten the very basics of the medium.

¹³ A good eye means that he or she should have a good sense of framing and composition and should be able to see the best angle from which the story can be told. But a good eye also signifies a sense for the telling detail.



que as filmagens corram bem, em uma típica questão da necessidade de lidarmos bem com as pessoas, já comentada anteriormente quando discutido o atributo “habilidade de ouvir”.

O capítulo 12, “Directing the Interview”, é dedicado à preparação para entrevistas antes das filmagens e também para as filmagens de entrevistas em si. O autor apresenta algumas considerações sobre como pensar a espacialidade e a composição do enquadramento com relação ao olhar do entrevistado, se este será direcionado diretamente para a câmera, ou de forma oblíqua à câmera sem o entrevistador aparecer, ou ainda, de forma oblíqua à câmera, mas com o entrevistador em quadro. A partir dessas possibilidades, Rosenthal discute vantagens e desvantagens de cada opção. Entretanto, o grande foco do capítulo é na relação do entrevistador com o entrevistado. Como se preparar para a entrevista? Quais os limites? O que abordar primeiro? O autor discorre ainda sobre alguns cuidados que considera essenciais e sobre a postura ética para entrevistas. Todos aspectos extremamente importantes, na verdade definidores em documentários, mas que não fazem parte do escopo do debate aqui colocado.

Quanto ao capítulo 13, “On Location”, nele Rosenthal procura estabelecer procedimentos para que os intervenientes pareçam naturais nas filmagens e discute o que pode ser relevante para um filme enquanto ações a serem registradas. Discorre também sobre a importância de deixar as pessoas que vão ser filmadas confortáveis diante de todos os equipamentos e procedimentos de filmagens. Debate ainda a necessidade de que as pessoas que serão filmadas tenham clareza do que está sendo feito, de que existam regras claras e que o diretor seja responsável em suas atividades. Além disso, o capítulo conta com explicações sobre verificações de cunho de organização para as filmagens. É na parte final do capítulo que chegamos ao que interessa para o debate proposto neste artigo, há uma série de considerações que dizem respeito a como filmar e, conseqüentemente,



RELICI

94

como será a constituição da mise-en-scène e como serão as tomadas. Por exemplo:

Para onde deve ir a sua câmara? O que deve enquadrar? Deve movimentar a câmara acompanhando as pessoas que saem do edifício, ou deve filmá-los em um quadro fixo com uma lente de close-up? Você estará tomando todas essas decisões com o seu cinegrafista e terá que definir claramente o que você quer do plano. Às vezes, ele ou ela vai escolher o quadro; às vezes você vai. Na maioria das vezes você estará de pé perto o suficiente do cinegrafista para sussurrar instruções e ter uma noção precisa do que a câmara está fazendo¹⁴ (Ibid.: 193, T.N.).

Complementarmente, no sentido da criação da cena, que Rosenthal destaca que ocorrerá de fato na montagem, ele alerta para a necessidade de ter material filmado suficiente:

Portanto, uma pergunta fundamental, sempre, é se você tem ou não material suficiente para dar ao montador para construir uma cena decente. Em particular, você tem planos suficientes para alterar seu ponto de vista ou cortar uma cena facilmente? Essa falha em filmar planos é um dos problemas mais comuns entre cineastas iniciantes¹⁵ (Ibid.: 193, T.N.).

O autor termina o capítulo 13 e, portanto, a parte 3 do livro, percorrendo novamente sobre a atuação do diretor junto à equipe, algo fora do círculo de interesse deste artigo. Assim, o que interessa aqui é ter em mente os aspectos tratados por Rosenthal que dizem respeito à mise-en-scène e à criação de cena no documentário. Considerando esse sentido, o autor destaca cinco pontos relevantes, lembrados aqui na ordem em que aparecem nos 3 capítulos: 1) “Habilidade de

¹⁴ Where should your camera go? What should it frame? Should the camera pan with the people coming out of the building, or should it get them in a fixed frame with a close-up lens? You will be settling all these decisions with your cameraperson and clearly defining what you want from the shot. Sometimes he or she will choose the frame; sometimes you will. Most of the time you will be standing close enough to the cameraperson to whisper instructions and to have an accurate sense of what the camera is doing.

¹⁵ So a key question, always, is whether or not you have enough material to give to the editor to build a decent scene. In particular, do you have enough cutaways so that you can alter your point of view or cut out of a scene easily? This failure to take cutaways is one of the commonest problems among beginning filmmakers.



tomar decisões”, fundamental para diretores de cinema e que tem um caráter especial no caso de documentário pela imprevisibilidade, ainda que nas ponderações a seguir eu vá relativizar tal imprevisibilidade; 2) “O olhar do diretor”, para que conceba os enquadramentos adequados e para que esteja atento aos detalhes disponíveis no local de filmagens; 3) As relações espaciais e a composição do enquadramento com relação ao olhar do interveniente em entrevistas; 4) A escolha de onde colocar a câmera e o que ela deve enquadrar; 5) Pensar na quantidade e variedade de planos para que sejam suficientes para compor uma cena.

É a partir desses cinco pontos, repensados no sentido de trabalhar a constituição da mise-en-scène e a criação de cena para documentário que vou debater a seguir.

A CONSTITUIÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE E A CRIAÇÃO DE CENA NA DIREÇÃO DE DOCUMENTÁRIO

O primeiro ponto, “habilidade de tomar decisões”, é tido como fundamental para o cinema documentário porque este é um tipo de cinema no qual o fazer fílmico encontra imprevistos de forma mais recorrente. Ou seja, para dirigir filmes documentários é preciso ter a capacidade de considerar as muitas variáveis que surgem de forma imprevista, geridas pelo acaso. Sem dúvidas essa habilidade é um fator que deve ser considerado, é um atributo, como escreve Rosenthal, bastante relevante. Mas a imprevisibilidade é muito contundente apenas em parte dos documentários, mesmo tendo em conta apenas os que são filmados *in loco*, sem levar em conta filmes feitos a partir de arquivos ou outros filmados em estúdio. Alguns documentaristas, como Frederick Wiseman, reforçam a ideia da imprevisibilidade como central no documentário (Wiseman, 2008: 133). Mas é importante frisar que Wiseman é um notório documentarista observacional e,



RELICI

96

portanto, para ele e seus pares o acaso é norteador. Porém, esse é apenas um modo de se fazer documentários, não é o único e não é majoritário.

Quando de fato analisamos os processos de realização e, mais especificamente, o trabalho de quem dirige filmes documentários em cinematografias contemporâneas – aqui me refiro tanto à produção profissional quanto a feita por estudantes¹⁶ –, creio que a situação é diferente. Em vez de termos muitas experiências nas quais imprevistos constantes e significativos ocorrem – não que eles não aconteçam, mas são poucos ou pouco relevantes –, temos muito mais situações nas quais um planejamento intenso e bem feito pode suprir de previsão suficiente a maioria das situações que seriam imprevistas e evitar as surpresas. Talvez devido à profusão de dispositivos eletrônicos e digitais capazes de filmar ocorrida nos últimos anos e o costume que as pessoas passaram a ter com eles, é possível dizer que, atualmente, na maioria das realizações de documentários, há um razoável controle nos lugares onde as filmagens vão ser feitas, bem como uma relação próxima com as pessoas filmadas, permitindo uma administração bastante satisfatória do que acontece no ambiente.

Desta forma, são muito mais comuns as situações em que a falta de planejamento prejudica as filmagens de documentários do que os acontecimentos que de fato não poderiam ter sido considerados previamente. Esses eventuais problemas vêm da falta de planejamento com relação às locações, aos objetos e os corpos que vão aparecer no quadro e como estarão dispostos (espacialidade), bem como da falta de planejamento e/ou falta da observação prévia das ações dos

¹⁶ Nesse sentido, considero particularmente a minha experiência de ter dirigido cerca de 20 filmes documentários, entre curtas, médias e longas-metragens; além de ter trabalhado na equipe de realização (especialmente como assistente de direção e montador) de cerca de outros 20 documentários; e considero também os meus quase 15 anos de experiência em ministrar disciplinas de cinema documentário, nas quais os alunos realizam curtas-metragens documentais.



personagens nas locações, como transcorrem e quando estas iniciam e terminam (temporalidade).

Portanto, mais do que estar pronto para imprevistos, diretores de documentários precisam proceder de maneira que possam conhecer ao máximo os lugares e as pessoas com quem vão filmar, observá-los atentamente antes das filmagens e assim prever o que poderia vir a ser imprevisto caso essas observações não tivessem sido feitas. Mais do que isso, com essas observações quem dirige o filme pode planejar o que quer nos momentos de filmagens para que possa agir, enquanto diretor, buscando com mais precisão aquilo que pretende para seu filme documentário. Dito de outra forma, imprevistos podem ser evitados em sua maioria e também podem ser transformados em previsão do que se pretende, mesmo em documentários. Assim, a “habilidade de tomar decisões” continua sendo um atributo muito importante, mas não só pelas decisões de momento – que também vão ser necessárias, mas apenas em casos isolados –, e sim enquanto decisões bem pensadas a partir de observação e planejamento prévios.

Assim sendo, é possível pensar no primeiro dos pontos trazidos do livro de Rosenthal como a habilidade de pensar previamente – e também durante o ato das filmagens – sobre os lugares que serão filmados, os objetos, os corpos e suas ações. Basta lembrarmos das definições de mise-en-scène apresentadas no início desse texto para sabermos que é da constituição da mise-en-scène de que se trata. Ou seja, estamos pensando sobre “o valor espacial da cena.” (Aumont e Marie, 2003: 45).

Os pontos 2 (“O olhar do diretor”), 3 (relações espaciais e composição do quadro em entrevistas) e 4 (Onde colocar a câmera?) são bastante parecidos, pois dizem respeito ao ato de enquadrar e quais perspectivas visuais tomar. Em suma, discutem como recortar o mundo com a moldura do enquadramento da câmera e a partir de qual ponto de vista. São pontos mais simples, principalmente se fizermos



RELICI

98

um paralelo com processos de filmagens de ficção. Em trabalhos ficcionais é absolutamente corriqueiro que diretores façam decupagens de cena, também chamadas de planificação, quando estabelecem previamente quantos e quais planos pretendem filmar para uma cena. Em princípio, é mais difícil estabelecer uma decupagem de planos para uma cena de um filme documentário diante da imprevisibilidade, porém, como já debatido, essa imprevisibilidade não é tão constante e nem tão intensa na maioria das realizações de documentários contemporâneos. Desse modo, é possível e recomendável pensar em quais planos, com quais enquadramentos e movimentos – se for o caso – interessam para uma cena. Se não for possível saber de antemão todos os planos desejados e seus enquadramentos, é possível planejar que tipo de tomadas interessam para mostrar as ações que estão previstas no projeto e/ou roteiro do documentário, quais partes de uma locação devem estar no quadro, quais objetos e quais pessoas, bem como quais prioridades de enquadramentos para certos lugares e/ou pessoas a fim de que as posturas, deslocamentos, ações e outros tipos de atividades sejam filmadas de forma bem pensada e com concepção coerente com os objetivos narrativos e estéticos do filme.

Ou seja, se o segundo, o terceiro e o quarto pontos trazidos da obra de Rosenthal tratam de enquadrar, de recortar a espacialidade constituída por lugares, objetos, corpos e ações, é porque apontam para “o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico” (Bordwell e Thompson, 2013: 205) e sobre as possibilidades dos “atores e objetos em seus deslocamentos no interior do quadro”. (Mourlet apud Ramos, 2012: 19). Novamente, estamos falando de mise-en-scène.

O quinto ponto é sobre a variação de planos filmados para compor uma cena. É, evidentemente, sobre cena. Nessa perspectiva, é preciso incluir além da preocupação com variedade das tomadas, a atenção para que as ações que se pretende mostrar tenham possibilidade de serem contínuas “sem elipse nem salto de



um plano ao plano seguinte”, na definição de cena de Aumont e Marie (2003:45), se essa for uma pretensão do filme, é claro. Por outro lado, também é possível que um diretor ou diretora de um filme documentário não tenha intenção de fazer cenas totalmente contínuas, pode optar por rupturas temporais dentro da cena, entretanto, ainda assim terá ações que pretende mostrar. Por isso, pensar nessas ações, em como vão aparecer nas tomadas e, posteriormente, nos planos, é pensar na cena. Pois, falar em “cena cinematográfica”, no limite, é falar da “especificidade do cinema de colocar junto, em um mesmo espaço-tempo (a cena) um ou vários corpos (atores ou não) e um dispositivo maquínico, câmera, som, luzes, técnicos.” (Comolli, 2008: 219). Comolli atribui ao próprio momento das filmagens a noção de cena, portanto um tanto diverso do que tratamos até aqui, mas ainda relevante para a compreensão da possibilidade de se criar cenas em filmes documentários.

Ter uma variedade de tomadas, com diferentes perspectivas e enquadramentos, a partir das filmagens em um espaço específico e seus objetos, com corpos e suas ações, é propor um trabalho de direção de cena, é pensar na criação da cena, ainda que no ato das filmagens sejam geradas apenas a matéria prima para a cena na forma de tomadas fílmicas. Essa não é uma atividade alheia ao trabalho de direção de documentário, apesar de algumas vezes parecer, diante do que temos como referências para o ensino da realização de filmes documentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um levantamento do que consta em alguns livros sobre direção de filmes documentários, procurei demonstrar que, em geral, essas obras são dedicadas majoritariamente a aspectos técnicos ou a uma série de questões importantes para a direção documental, mas que excluem ou dão pouca atenção ao ato de pensar especificamente nas imagens e sons que serão filmados *in loco*. Uma exceção é o livro, *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*,



RELICI

100

de Alan Rosenthal, que ainda que de forma dispersa e utilizando outros termos, aponta para um dos aspectos que considero essenciais para o ato de direção de filmes, incluindo documentários, que é a constituição da mise-en-scène e a criação de cena.

Guardadas as diferenças evidentes entre fazer filmes de ficção e fazer filmes documentários, não é porque que no documentário as ações não se passarão em um estúdio ou em um ambiente especialmente preparado para as filmagens, que o diretor ou a diretora não deve conhecer essas locações reais ao máximo e extrair delas o que pretende para a expressão da espacialidade do filme. No mesmo sentido, não é porque os corpos não serão de atores com ações marcadas e figurinos pensados de forma ficcional, que o diretor ou a diretora não deve conhecer as pessoas reais, seus corpos e figurinos do cotidiano, e pensar nas possibilidades fílmicas a partir de suas ações que ocorrem na vida do dia a dia. Ainda, não é porque não é possível fazer uma decupagem absolutamente precisa de quantos e quais planos – e suas várias tomadas – se pretende fazer, que o diretor ou a diretora não deve fazer a decupagem até o limite da variabilidade intrínseca ao documentário, o mais planejada possível, pensando nas intenções de cada plano e em como “a distribuição plástica/espacial de seres e de coisas deve ‘expressar tudo” (Mourlet apud Ramos, 2012: 19).

Todos esses aspectos são, na verdade, pensamentos sobre processo criativo em cinema documentário via constituição de mise-en-scène e criação de cena, feitos de forma muito similar ao que se faz em filmes de ficção, mas resguardada a condição ética do documentário diante da alteridade frente ao outro (Salles, 2005: 68), além de suas características de menor previsibilidade, que, como já discutido, podem ser amenizadas com planejamento.

Nos últimos anos experimentei, enquanto professor, uma forma de instigar estudantes de disciplinas de cinema documentário a pensarem na constituição de



mise-en-scène e na criação de cena para documentários a partir de duas perguntas que parecem simples, mas que geram amplos debates e suscitam um tipo de preparação mais contundente para as filmagens. Independente do fato de que os projetos e/ou roteiros filmicos desses estudantes terem os mais variados objetivos e abordagens, as duas perguntas são sempre as mesmas: 1) Como tal objetivo vai aparecer em imagens e/ou sons a partir dos lugares e das pessoas a serem filmados? 2) Quais procedimentos serão feitos *in loco* para obter tomadas que deem conta de colocar em imagens e/ou sons as intenções do diretor ou da diretora?

Para exemplificar, é comum que estudantes digam, por exemplo, que tem a intenção, ao realizar uma cena de um filme documentário, de mostrar características específicas de uma pessoa que será personagem/interveniente do filme, tais como isolamento, tensão, calma, dedicação, felicidade etc. Então, cabem as perguntas: como essas características vão aparecer em imagens e/ou sons a partir dos locais, dos objetos e das pessoas que serão filmadas? E, quais os procedimentos de filmagens serão exercidos *in loco* para que sejam feitas tomadas com imagens e/ou sons captados da forma como o diretor ou a diretora objetiva? É claro que podem surgir respostas fugidias, como dizer que as características de tal pessoa estarão descritas em uma locução em voz *over* ou que serão feitas perguntas em uma entrevista para obter respostas que deem conta dessas características. São, tipicamente, o apelo ao que pode ser facilitado via informações verbais, mas, como afirma Rosenthal, parece que “nessas ocasiões, que o diretor esqueceu os princípios básicos do meio”¹⁷ (Rosenthal, 2002: 168-69, T.N.). Ou seja, ainda que existam possibilidades muito potentes para o uso da voz *over* e da entrevista, como a história do cinema documentário demonstra, é importante ter cuidado para que seu uso não seja uma muleta diante da falta de concepção imagética e sonora não

¹⁷ Thus we see interview after interview, all filmed in the most boring way and interspersed with meaningless visuals that seem to have been put in merely to pass the time. It seems to me at such times that the director has forgotten the very basics of the medium.



RELICI

102

verbal para o filme. Enfim, quando fazemos essas duas perguntas e evitamos as respostas fáceis, estamos apontando, ainda que apenas inicialmente, o caminho para que sejam pensadas a constituição da mise-en-scène e a criação de cena para o filme documentário.

Sobre o autor: Eduardo Tulio Baggio é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP e graduado em Comunicação Social pela UFPR. Professor do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo e da graduação em Cinema e Audiovisual da Unespar. Integrante do grupo de pesquisa Kinedária: arte, poética, cinema, vídeo (Unespar/CNPq). Membro do GT Teoria dos Cineastas da AIM e do ST Teoria de Cineastas da SOCINE. Tem textos resultados de suas pesquisas publicados em revistas como Cine Documental, Doc Online, Galáxia e Cognitio, entre outras. É um dos organizadores dos livros “Teoria dos cineastas”, Vol.1, Vol.2 e Vol.3. Atua como cineasta documentarista e entre seus filmes mais recentes destacam-se “A Alma do Gesto” (2020), “João e Maria” (2016), “Santa Teresa” (2014) e “Traço Concreto” (2013).

REFERÊNCIAS

Aumont, J. & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas-SP: Papirus.

Bernard, S. C. (2008). *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Janeiro: Elsevier Editora.

Bernardet, J. C. (1991). *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2013). *A Arte do Cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.

Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte-MG: Editora da UFMG.

Di Tella, A. (2005). O documentário e eu. In: Mourão, M. D. & Labaki, A. (Orgs.). *O cinema do real* (pp. 68-81). São Paulo: Cosac Naify.



103

Feldman, I. (2010). Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de Cena e Pan-Cinema Permanente. In: Migliorin, C. (org.). *Ensaaios no real* (149-167). Rio de Janeiro: Azougue.

France, C. (1998). *Cinema e Antropologia*. Campinas-SP: Editora da Unicamp.

Freire, M. (2012). *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.

Glynne, A. (2008). *Documentaries: ...and how to make them*. Harpenden/UK: Kamera Books.

Lucena, L. C. (2012). *Como Fazer Documentários: conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo: Summus Editorial.

Migliore, R. (2015). Ponderações sobre o uso da mise en scène no cinema documentário: Aruanda e a representação cinematográfica de uma comunidade quilombola na Paraíba. *XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal - RN – 2 a 4/07/2015*. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2594-1.pdf> (acesso em: 09 de janeiro de 2020).

Mocarzel, E. V. (2014). Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, v. 14 n. 2, pp. 171-181.

Moris, J. F. Retrato fílmico de um artesão-camponês através da mise en scène de uma técnica material. In: Freire, M. & Lourdou, P. (Orgs.). *Descrever o visível – cinema documentário e antropologia fílmica* (pp. 191-222) São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Rabiger, M. (2012). *Direção de Documentário*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora.

Ramos, F. P. (2008). *Mas Afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo.

_____ (2012). A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. In: Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 1, n. 1, 2012, pp. 16-53.



RELICI

104

_____ (2018). *Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário*. Revista Aniki, vol.5, n.º 2, pp. 236-256.

Rosenthal, A. (2002). *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. 3ª Edição. Carbondale, EUA: Southern Illinois University Press.

Salles, J. M. (2005). A dificuldade do documentário. In: Martins, J. S.; Eckert, C.; Novaes, S. C. (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais* (pp. 57-71). Bauru-SP: EDUSC, 2005.

Segarra, M. G. (2008). *Quiero hacer un documental*. Madri: Ediciones RIALP.

Wiseman, F. Quarta Jornada (La Dernière Lettre). In: Costa, J. M e Frazão, J. (eds.). (2008). *Registo dos debates ocorridos no Cineteatro Municipal de Serpa, como parte integrante do Doc's Kingdom – Seminário Internacional sobre Cinema Documental, de 13 a 18 de junho de 2006* (pp: 127-162). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.