

## **A pesquisa histórica e a elaboração de roteiros cinematográficos<sup>1</sup>**

Vitória Azevedo da Fonseca<sup>2</sup> - PPG-UFF

Dentro da crescente presença e demanda pelo filme histórico como fonte de informações históricas, acredito que um estudo mais aprofundado de como os dados históricos da pesquisa se transformam em imagens, torna-se cada vez mais importante para a compreensão dessa nova forma de difusão de conhecimento histórico.

Apesar da importância deste primeiro passo na concepção de um filme histórico, o papel da pesquisa e do pesquisador, não é muito valorizado, nem nos estudos sobre o assunto e muito menos nas produções cinematográficas, sendo, muitas vezes, ignorados.

A análise desse processo de pesquisa parece ser ignorado, inclusive, por muitos historiadores, como critica Carlo Ginzburg: “A postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível”<sup>3</sup>.

Muitos historiadores que voltam-se para o estudo das narrativas históricas e, crítica voltada principalmente para Hayden White, que igualam as narrativas históricas e literárias, não preocupam-se com o *método* do historiador e suas pesquisas. Ginzburg sugere: “Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, *no interior do processo de pesquisa*, dos dados empíricos com os vínculos narrativos.”<sup>4</sup>

Estendo esta proposta de Ginzburg, de voltar-se para a análise do processo de pesquisa, aos filmes históricos, cujo papel da mesma é preocupante. Quem assume a realização das pesquisas acaba sendo o roteirista e/ou diretor e contrata-se um "consultor histórico" para maiores esclarecimentos<sup>5</sup>.

Por outro lado, a "pesquisa histórica" é a chancela na qual alguns cineastas se apegam quando são criticados pela abordagem ou simplista ou redutora. As frases legitimadoras do tipo: "baseado em ampla pesquisa" são muito recorrentes. As pesquisas

nos filmes históricos, ao mesmo tempo que usadas como legitimadoras das abordagens, não recebem o devido valor ou o devido cuidado por parte dos estudiosos e dos cineastas. Por isso, acredito na importância do estudo do tema a partir de um ponto de vista não apenas cinematográfico, mas, histórico.

Ginzburg conclama que voltemos ao processo de elaboração do texto histórico e ao processo de pesquisa principalmente porque aí pode ser encontrada a especificidade do ofício do historiador. Se, para alguns, a narrativa histórica pode facilmente ser igualada a um texto literário, é na pesquisa que o historiador delimita o seu campo e marca a sua diferença. Tudo que escreve, espera-se, não parte unicamente da sua mente inventiva, mas da relação que estabelece com o outro: o outro passado, o outro documento, o outro texto. Outro que carrega vestígios que uma possível existência para além da mente do historiador.

No entanto, a partir dessa pesquisa, desse embate, dessa busca pelo outro, ele constrói um texto muito particular e autoral. Já foi o tempo em que se imaginava que depois de escrita toda a história não seriam mais necessárias novas pesquisas. Hoje em dia, pelo contrário, um mesmo tema e até mesmo uma mesma coleção de documentos pode levar a diferentes resultados dependendo do autor, dependendo do enfoque, dependendo do ponto de partida.

Mas, ainda é através da pesquisa que o historiador poderá encontrar o elo que liga o seu próprio texto ao passado e ainda é o método que necessita se não quiser que o seu texto vire “literatura”.

A pesquisa, no entanto, para filmes que abordam a história, tem algumas semelhanças e muitas especificidades em relação à pesquisa do historiador. E, mesmo tendo algumas semelhanças e sendo a pesquisa uma característica do trabalho do historiador a sua existência pode ou não aproximar essas duas áreas.

É importante, no entanto, ter em mente que **cinema não é história**. E as pesquisas para filmes podem assumir conotações bem diferentes que tem para o historiador. Mas, há vários elementos que envolvem a questão. Para pensar a respeito dessas pesquisas é necessário, em primeiro lugar, fazer uma análise dos motivos que levam à existência de tais

filmes. E esses motivos são variados. E, dependendo de qual for, a pesquisa poderá assumir uma conotação muito diferente, quando existir.

Filmes que abordam a temática histórica podem assumir tanto o formato ficcional quanto documental. Essas duas diferentes formas de realização de filmes históricos possuem, de forma geral, diferentes maneiras de realização de pesquisas. Dentro dos filmes ficcionais também há uma diferença marcante que será fundamental nesse processo: se é uma adaptação ou uma obra “original”. Em geral, as obras originais demandam uma pesquisa maior pois torna-se fundamental para a definição do próprio filme. Se a história não se baseia numa obra específica, então, é necessário pesquisar o tema.

Como a história pode estar presente de variadas formas nas telas, interessa, para esse caso, aqueles filmes onde a pesquisa histórica faz parte do universo de preocupações dos realizadores. Ou seja, só é possível estabelecer um diálogo quando existe o interlocutor. Não podemos analisar a pesquisa de filmes que não possuem pesquisa.

Além disso, o objetivo do estudo do processo de pesquisa não é o julgamento das mesmas mas a problematização da questão, quando existe essa preocupação. Ou seja, não vamos cobrar que todos os filmes que abordam a história tenham pesquisas. Mas, podemos estudar a pesquisa histórica quando ela existe.

Quanto a escolha pela elaboração de roteiros cinematográficos ainda não é algo totalmente definido na presente pesquisa visto que, se por um lado traz possibilidades interessantes, por outro, dependendo da maneira como se concebe o roteiro, a análise se concentra apenas na peça literária “roteiro”. No presente caso, a intenção é analisar também o produto final desse processo, que é o próprio filme.

Se pensarmos nos documentários, esse problema ainda fica maior pois, como diz Eduardo Coutinho, “o documentário não tem roteiro”, o que pode ser verdade para uns e não para outros. De qualquer maneira, o roteiro no documentário pode ter uma forma, em geral, mais maleável do que nas ficções, o que torna quase impossível a sua análise. E, por outro lado, a pesquisa costuma ser um dado fundamental para os documentários.

Muitas vezes, o grau de pesquisa, e a sua existência ou não vai depender de cada caso. Mas, podemos estabelecer alguns parâmetros iniciais baseado em alguns levantamentos preliminares.

Eduardo Scorel<sup>6</sup> diferencia dois tipos de pesquisa: a pesquisa informativa e a pesquisa dramática. A primeira funciona como uma busca de temas e aspectos gerais. A segunda, quando realizada, já tem um direcionamento demarcado, visando aprofundar o roteiro. “Existe uma fase da pesquisa que é uma fase de acumulação de dados. (...) inicialmente você vai levantar o material. Num segundo momento, que pode ser quase simultâneo ou não, é que você começa a elaborar aquilo em forma de um roteiro. Dependendo muito do formato ao qual você está condicionado.”<sup>7</sup>

Muitas vezes, no momento de definição do eixo narrativo do filme, o próprio tema pode trazer a dramaturgia que será utilizada. Scorel cita o caso de um filme que fez sobre candidatos a vereador: a dramaturgia estava no tema (nas eleições): havia um desenvolvimento, um clímax e um desfecho que não poderiam ser ignorados. No caso, por exemplo, de uma festa popular, ela também tem a sua dramaturgia. Claro que isso não é uma regra pois nem sempre um tema traz essa dramaturgia tão aparente. Ou, se traz, não necessariamente o realizador vai querer segui-la. E, muitas vezes, a dramaturgia adotada parte principalmente do ponto de vista do realizador sobre o tema.

No caso, por exemplo, do filme *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Viana, 2000) podemos dizer que a dramaturgia do filme também surgiu dos elementos da vida de Villa-Lobos. Segundo a pesquisadora Claudia Furiati, ela iniciou seu trabalho buscando vários elementos da vida do personagem principal até que pudessem descobrir um fio narrativo: a divisão da vida de Villa-Lobos a partir das suas duas mulheres: Lucilia e Arminda. Criou-se aí uma dramaturgia: “dois personagens femininos se conflitando e ao mesmo tempo revelando esse personagem”<sup>8</sup>.

Para o documentário *O Velho – a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997), a pesquisa inicial, realizada pelo diretor, visava o conhecimento da vida do personagem. Ou seja, leitura de várias biografias e livros que se relacionassem a vida de

Prestes. A partir desse levantamento era necessário criar um eixo narrativo, que foi cronológico, em função da suposta desinformação sobre a história do Brasil. A partir do momento em que o eixo narrativo estava definido, baseado nos fatos da história do Brasil relacionado a Prestes: Coluna Prestes, 1935, 1937, Golpe Militar de 1964, e vários outros, foram selecionando e buscando entrevistados que pudessem não apenas falar sobre o assunto mas criar um contraponto entre uma visão e outra. Por exemplo, encontraram Eliane Brum, uma jornalista que poderia falar sobre o “outro lado” da Coluna Prestes; ou Willian Waack que poderia falar contra a atuação de Prestes. Ou, contrapor Fernando Gabeira e Ferreira Gullar no que diz respeito a luta armada. Ou seja, essa segunda etapa da pesquisa já teve um viés mais dramático pois buscava elementos que pudessem preencher a linha narrativa e além disso criar contrapontos e debates sobre os mais diversos temas. “Fazer documentário não é fórmula matemática, ou por num caldeirão: depoimento, material de arquivo, reconstituição, e narração. Não é isso. Você tem toda uma dramaturgia, e quando eu falo dramaturgia é dessa coisa da construção”<sup>9</sup>.

A pesquisa de levantamento de dados também vai ter grandes diferenças dependendo do tema. Nos casos citados, tanto o tema Villa-Lobos quanto Luiz Carlos Prestes possuem uma documentação grande, uma bibliografia, muitos estudos, e muitas polêmicas. Em temas menos debatidos, ou com menor documentação se por um lado há uma dificuldade, por outro há algumas facilidades. De qualquer maneira, a quantidade de material disponível e a popularidade do tema será também importante na pesquisa. Por exemplo, no caso da pesquisa para o filme *O cineasta da Selva*, sobre Silvino Santos ou *Baile Perfumado*, sobre Benjamin Abraão. Nesses dois casos não há muitas informações nem muitas controvérsias a respeito das personagens.

Um outro aspecto importante é a presença de pesquisadores do tema. No caso do filme *Baile Perfumado*, houve a colaboração o pesquisador Frederico Pernambucano. Talvez o fundamental nesse caso da presença do pesquisador seja a definição da abordagem do filme. Os principais elementos históricos contidos nesse filme, do

aburguesamento de Lampião, da modernização do sertão, da morte de Lampião em função do cinema, são questões que fazem parte da abordagem de Pernambucano.

Segundo Pernambucano o filme derruba alguns mitos sobre o cangaço e o sertão. Um deles é esse mito de “...um sertão excessivamente seco, ou seco o tempo todo, (...) que não é verdadeiro.”<sup>10</sup>. Uma outra imagem é romper com a idéia do herói cangaceiro. Segundo ele, “o cangaceiro não carregava nos ombros as dores do mundo, ele era um homem que vivia o imediatismo, (...) dançava muito, bebia muito, matava muito(...) sem preocupações de futuro”<sup>11</sup>. No aspecto material, há a exaltação das cores<sup>12</sup>: “a profusão de cores no traje do cangaceiro é uma coisa absurda”<sup>13</sup>. Ou seja, muitos elementos presentes nesse filme estão diretamente relacionados às pesquisas de Frederico Pernambucano. Acredito que isso possibilitou, inclusive, uma maior liberdade de criação do filme, sem receios quanto a história.

Um aspecto importante a ser questionado nessa construção é a relação entre narrativas históricas e ficcionais. Transformar os dados de uma pesquisa em uma história, em um enredo, também requer um processo de seleção, condensação que visa a construção de um sentido. Esse processo se assemelha a uma construção ficcional. Desta forma, a oposição direta entre história e ficção precisa ser matizada e problematizada. Muitos filmes históricos poderiam ter sua abordagem enriquecida caso houvesse uma compreensão maior de questões desse tipo e uma valorização da história, sem, no entanto, se deixar prender por ela. Muitos artistas proclamam liberdade artística e ficcional mas não compreendem que a história não necessariamente é uma prisão.

Segundo Paulo Halm, roteirista de alguns filmes históricos, “o objetivo do cinema não é fazer história”. Por isso, o episódio histórico “serve no que tem de dramático para virar um filme” e não para discutir a sua importância na história. Os filmes são ficções. O compromisso é muito tênue pois é arte e não ciência. O mais importante é o potencial dramático dos personagens.

Segundo Furiati, para fazer um roteiro, “...você tem que descobrir quais são os temas que te movem em relação àquele personagem para você poder dar consistência

dramaturgica ao filme”. “É uma pesquisa que visa a construção de um drama (...) visa a construção de uma narrativa”<sup>14</sup>. E é preciso procurar as imagens que comovem. Também é preciso procurar elementos que possam dar materialidade aos personagens. Nesse processo, os vários dados e elementos da vida do personagem vão sendo reduzidos e selecionados a partir das suas possibilidades dramáticas. Furiati citou o exemplo da pipa: segundo ela foi muito importante descobrir que Villa-Lobos adorava soltar pipas. Isso pode parecer um detalhe mas ganha um sentido dramático no filme.

Ou seja, a pesquisa para o filme histórico tem essa característica muito forte da busca por elementos dramáticos tanto de situações quanto de personagens. No entanto, a construção desse drama pode ou não ser mais adequado àquela história.

No caso do filme *Baile Perfumado*, por exemplo, o roteirista Hilton Lacerda comenta esse processo de criação: havia “...a preocupação de mais ou menos equilibrar esse momento entre a realidade e a ficção para que a ficção não virasse um pastiche da realidade nem a realidade interferisse de um jeito tão atuante que deixasse você meio imobilizado por medo de mexer nela”<sup>15</sup>. No caso desse filme, apesar do visual mais “moderno”, a sua abordagem traz uma problemática muito pertinente ao tema do cangaço que se liga a uma releitura do tema a partir das pesquisas de Pernambucano.

Muitos concordam que o filme não é história, não pode conter teses acadêmicas pois trata-se de um objeto de arte. Segundo a pesquisadora do filme *Villa-Lobos*, Claudia Furiati, o processo de criação envolve escolhas e seleções, o que o torna subjetivo. “Porque você está falando de arte, você não está falando de história.” No entanto, ela polemiza, “...a tua liberdade para ficcionar em cima dos fatos é sempre relativa”. Mesmo se o filme é “livremente inspirado” nos fatos conhecidos, há “um nome real, que é [por exemplo] Heitor Villa-Lobos e os personagens do filme são personagens reais” então, o seu compromisso com a realidade tem que existir. Ou seja, não é tão simples falar em liberdade ficcional quando se trata de um filme histórico.

Além disso, se não há o interesse que aquela “ficção” tenha qualquer relação com a história, então por que se inspirar nela? Por que não fazer uma história totalmente

inventada? Consuelo Lins<sup>16</sup> coloca uma questão interessante sobre o filme *O que é isso Companheiro?* Segundo ela, o roteiro do filme é muito pobre, é uma narrativa que não se sustenta. No entanto, o que faz o filme ter algum interesse é justamente o fato de ter sido baseado numa história que ocorreu. Assim, o próprio espectador completa as lacunas daquela história e a torna, de alguma forma, interessante.

As ficções baseadas em “fatos históricos” dialogam com uma extra narrativa e pode fazer isso de forma rica ou não. Como falou Furiati, a abordagem do filme é escolha do diretor, o compromisso maior ou menor com a história é escolha do diretor. Mas ele também terá que arcar com as conseqüências da sua liberdade.

Mas, mesmo o texto histórico passa por níveis de invenções, sem deixar de ser um texto histórico. Assim, compreender esse processo criativo pode enriquecer a história e o filme. Ao estudar o processo de pesquisa e a criação artística do filme podemos levantar vários elementos interessantes que podem ajudar a enriquecer o debate sobre essa maneira de criação histórica.

---

<sup>1</sup> Esta apresentação é parte de uma pesquisa de doutorado desenvolvida no departamento de História da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da prof. Dra. Ana Maria Mauad, com financiamento da Capes.

<sup>2</sup> Doutoranda em História na Universidade Federal Fluminense

<sup>3</sup> GINZGURB, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.114

<sup>4</sup> GINZGURB, Carlo. *Relações de Força*, p.114

<sup>5</sup> O que parece não ter sido o caso do filme *Baile Perfumado*, no qual o pesquisador Frederico Pernambucano de Mello e sua tese sobre Lampião, foi definidor da própria temática do filme.

<sup>6</sup> Eduardo Escorel, em entrevista para essa pesquisa.

<sup>7</sup> Eduardo Escorel.

<sup>8</sup> Claudia Furiati, em entrevista para essa pesquisa.

<sup>9</sup> Di Moreti, em entrevista para essa pesquisa.

<sup>10</sup> Frederico Pernambucano, em entrevista para essa pesquisa concedida ao pesquisador Cristiano Ramalho.

<sup>11</sup> Frederico Pernambucano.

<sup>12</sup> Frederico Pernambucano discorre sobre a questão dos trajés e ornamentos dos cangaceiros no documentário *A estética do cangaço*. Produtora Massangana. Recife.

<sup>13</sup> Frederico Pernambucano.

<sup>14</sup> Claudia Furiati.

<sup>15</sup> Hilton Lacerda, em entrevista para presente pesquisa.

<sup>16</sup> LINS, Consuelo. “*O que é isso companheiro? A ficção resiste sem a história?*” in: vários. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997. pp.151-154