

Ana Clara Nunes Roberti

## Boniek Bauer – Curta metragem documental

Trabalho de Conclusão de Curso  
Apresentado como requisito para obtenção  
de grau de Bacharel em Comunicação Social  
na Faculdade de Comunicação Social da  
UFJF

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora  
Agosto de 2013

Boniek Bauer – Curta Metragem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 16/08/2013 pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) – Orientador

---

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Convidado

---

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares (UFJF) – Convidado

Conceito obtido \_\_\_\_\_

Juiz de Fora

Agosto de 2013

## **AGRADECIMENTOS**

Não há palavras que sejam justas o suficiente para que eu possa agradecer meus pais. Os quatro anos da faculdade e esse trabalho que se apresenta, jamais teriam existido sem o apoio e o carinho incondicional que recebi. Eles são uma das grandes razões que me fazem querer fazer e ser melhor a cada dia. Meu irmão, primos, tios e avós, presentes em cada erro e acerto, sempre dispostos a apoiar e a amar.

Agradeço aos amigos, que foram a força e a felicidade necessárias para chegar até aqui, espalhados entre colégios, faculdade, Tocantins, Condomínio, AIESEC, Portugal e PET. A diferença e a riqueza de cada uma dessas pessoas e lugares me fizeram crescer e descobrir caminhos.

Por fim, agradeço a Deus, responsável por tudo e por todos.

*“É através do tratamento criativo que os  
documentaristas vão criar uma nova arte que se diferencia  
das atualidades”*

*Fernão Pessoa Ramos*

**Resumo:** O trabalho que se apresenta discorre sobre o processo de realização do curta metragem documental *Boniek Bauer*. O relatório aborda as questões que acompanharam a elaboração do filme desde sua idealização, no primeiro semestre de 2012, até sua conclusão, aproximadamente um ano depois. Composto por relações teóricas, que auxiliaram no processo de concepção da produção dentro do universo documental, há questões tratadas por Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Sérgio Puccini, que vão desde conceituações e classificações gerais sobre o campo do documentário, até instruções para guiar o processo de produção de um filme dentro desse universo. Todos esses pontos foram associados ao caso específico deste curta metragem, através de discussões e comparações. O relatório é uma espécie de diário de produção do filme, descrevendo cada etapa de realização.

Palavras chave: Documentário, Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols.

## Sumário

1. INTRODUÇÃO .....	6
2. CONCEITUAÇÃO .....	8
2.1 RAMOS- DEFINIÇÃO GERAL DE DOCUMENTÁRIO E NOÇÃO DE “IMAGEM CÂMERA” .....	8
2.2 POR QUE FAZER EM FORMA DE DOCUMENTÁRIO? .....	12
2.3 NICHOLS- TIPOS DE DOCUMENTÁRIO .....	16
2.3.1 COMPARAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DE <i>BONIEK BAUER</i> DENTRO DOS SUBGÊNEROS DE NICHOLS .....	17
3. ROTEIRO .....	24
3.1. PUCCINI- A ESCRITA DO ROTEIRO .....	24
3.2 AS DIFICULDADES E SOLUÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO DOCUMENTAL .....	25
4. ETAPAS DA PRODUÇÃO PENSADAS E DESCRITAS .....	30
4.1 CONCEPÇÃO DE IMAGEM ESOM EMBASADA NO TIPO DE DOCUMENTÁRIO QUE FOI FEITO .....	30
4.2 DIÁRIO DE PRODUÇÃO.....	35
4.3 DIÁRIO DE MONTAGEM .....	40
5. CONCLUSÃO .....	43
6. REFERÊNCIAS .....	45
APÊNDICE A – ROTEIRO.....	46
APÊNDICE B – RETRATOS.....	51
APÊNDICE C – PLANO DE GRAVAÇÃO.....	53
APÊNDICE D – FOTOS .....	55

## 1. INTRODUÇÃO

O projeto que se apresenta foi idealizado no primeiro semestre de 2012. Durante a elaboração do pré-projeto, a proposta inicial para a conclusão do curso de graduação era um trabalho teórico, relacionando as novas tecnologias de produção cinematográfica para festivais e o primeiro cinema. Passado mais da metade do período letivo, surgiu o plano de fazer o filme. O tema veio antes e o documentário surgiu como alternativa para explorá-lo.

O nome que dá título ao documentário é o apelido do personagem principal: Boniek Bauer. Trata-se de um pintor de casas que mora na pequena cidade de Tocantins, Minas Gerais, onde vivem meus avós e, por isso, freqüento desde sempre. Contudo, pintar paredes e portões não é o que define o protagonista. Na década de 90, junto com alguns amigos, Boniek atuou e produziu mais de dez filmes em Tocantins. Além disso, ele faz atividades inusitadas e completamente diferentes entre si: radialista, médico alternativo e cozinheiro. Quase uma celebridade na cidade, é difícil encontrar alguém que não o conheça e não tenha “um caso” pra contar sobre ele.

Fui à rádio de Tocantins no mesmo período em que fazia laboratório prático de rádio na faculdade, com o intuito de conhecer e ver como estava a estrutura do local. Era o horário do programa em que Boniek participa e que tem bastante audiência, conhecido pelo tom cômico. Voltando da visita pensei e disse ao meu pai, que estava comigo na ocasião: alguém precisa registrar o Boniek, é uma peça rara. Passadas algumas semanas, aquela ideia me perturbou de alguma forma, até que decidi: sou eu quem vai fazer esse registro. Relatei o ocorrido à professora de projeto e ao orientador, que apoiaram sem pestanejar e concordaram que este, certamente, me motivaria mais do que o outro que trabalhava até então. A partir daí, entrei em contato com Boniek, que ficou surpreso, confuso e honrado com a proposta.

Uma ideia, um orçamento baixíssimo e uma equipe mínima. Assim foi produzido *Boniek Bauer*. A vontade de fazer um registro criativo de um personagem peculiar no contexto da cidade onde nasci foi além das dificuldades e conseguiu fazer com que o filme existisse. O entrosamento e a boa vontade da equipe, a colaboração da minha família que mora na cidade e dos demais habitantes de Tocantins que auxiliaram nesse processo foram, também, peças fundamentais para que tudo pudesse acontecer.

## 2. CONCEITUAÇÃO

### 2.1. RAMOS- DEFINIÇÃO GERAL DE DOCUMENTÁRIO E NOÇÃO DE “IMAGEM CÂMERA”

No livro “Introdução ao documentário”, Nichols Bill expressa uma ideia que justifica, de forma clara e concisa, minha opção pelo gênero nesse trabalho: “Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria que funciona como uma assinatura ou impressão digital” (NICHOLS, 2007, p.135). Tal assinatura é a marca individual, o tom da voz que fala de forma livre e criativa dentro do filme.

Contudo, nem sempre o documentário teve toda essa liberdade, ou pelo menos não era reconhecida como pertencente a ele. Em “Mas afinal... o que é mesmo documentário?”, Fernão Pessoa Ramos afirma que há pouco tempo (considerando o surgimento do cinema e a produção não-ficcional) parte dos críticos não admitia, sequer, chamar uma narrativa de documentário. O autor se preocupa em questionar se há, de fato, especificidades desse campo, colocando em pauta se é possível caracterizar o documentário dentro de uma equivalência enquanto gênero do cinema, tal como drama, comédia, etc. Uma de suas ideias é distingui-lo da ficção. A pergunta se estende para entender e definir o que, de fato, é um documentário. Fernão constata que se trata de um campo de difíceis definições e limites e isso complica o surgimento e a execução de ferramentas analíticas para ele próprio.

Outra questão que permeou esse universo há algum tempo e, que ainda deixa resquícios, é o fato de confundir toda prática documental com o documentário clássico. Essas produções tiveram seus ápices entre as décadas de 30 e 40 e eram filmes fundamentados em voz *over*. A partir principalmente dos anos 90, isso mudou e tem se transformado

gradativamente. Percebeu-se que o documentário tem horizontes que vão além de sua forma engessada e clássica.

Uma vez expandido o campo, jovens em sintonia com seu tempo podem dizer, sem constrangimento, que fazem *documentário*, apresentando narrativas diversas como resultado de seu trabalho. (RAMOS, 2008, p.21)

Fernão conclui que no Brasil, por exemplo, há um discurso não centralizado, mas que concorda ao reivindicar a não especificidade do campo não-ficcional. Essa reivindicação se dá devido à premissa de que o documentário contemporâneo está tão carregado de subjetividades, que, com isso, não poderia se distinguir da ficção. Então de maneira geral, o documentário seria visto como um campo com regras tradicionais, e quem fosse além delas acabaria por assumir um “atestado de inventividade e criatividade”<sup>1</sup> Se assim fosse, o autor diz que não haveria razão para discutir definições e fronteiras, tudo isso apareceria como algo ultrapassado, pois esse é um saber capaz de se deslocar e chegar a variações sobre a fragmentação subjetiva

Ramos discorre sobre aqueles que optam por insistir na ideia de formar um corpo fechado para a narrativa não-ficcional, de modo que os recortes desta ficariam nítidos e não poderiam “sair da linha”. Nesse ponto voltamos à postura de dizer que o documentário, então, não poderia ser tão subjetivo como é em alguns casos, senão deixaria de sê-lo.

Para o autor, “definir o que é documentário, na realidade, faz parte de uma estratégia provocativa de conquistar espaços mexendo os cotovelos” (RAMOS, 2001, p.5), mas ainda sim, ele assume a postura de ir atrás de definições e enxerga alguns detalhes demarcados. Tratando-se da recepção, por exemplo, na maioria dos casos, ao assistirmos uma produção fílmica, sabemos previamente se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Não que o espectador não possa ser surpreendido, mas pode-se dizer que é o que ocorre em

---

<sup>1</sup> in Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.

geral. Partindo daí, ele aponta uma das diferenças entre a ficção e o documentário. A intenção do autor de ficção é a de entreter o espectador, diferentemente do que ocorre com a do outro, que, além disso, busca fazer asserções sobre o mundo, algo ou alguém.

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. (RAMOS, 2008, p.22)

O filme *Boniek Bauer* entra em acordo com a não compatibilidade de Fernão com relação ao documentário ser um registro apenas objetivo da realidade. Há mais a se explorar, principalmente na maneira de apresentar uma história ou pessoa real. No caso deste documentário, trata-se de um personagem principal. Sua história é contada a partir de um recorte individual e subjetivo feito por quem dirige. Não é possível contar toda sua vida em um documentário em curta metragem, ou mesmo se tratasse de um formato de produção mais extensa. Sendo assim, modelei o filme de acordo com interesses próprios, da forma que acredito ser a mais interessante para tal registro. A própria busca pelas pessoas que deram as entrevistas, as partes que foram extraídas dos depoimentos e as imagens de arquivo selecionadas são exemplos de aspectos que confirmam isso.

Atualmente é mais fácil transitar entre formas diversas, experimentar, criar e ainda sim, dizer com clareza que o filme é um documentário. O curta que se apresenta foi pensando em formatos diferentes durante sua concepção, começando na pré-produção com os roteiros iniciais, durante as gravações e posteriormente no momento da edição. Dentro de todo esse processo, não senti, em momento algum, que extrapolava os limites do documentário e que de alguma forma o que estava fazendo poderia enfrentar problemas quanto a essa classificação. Nas construções narrativas pensadas para articular a história, não houve esse tipo de entrave capaz de limitar ou frear as ideias que surgiram. Uma preocupação clara nesse processo esteve voltada para criar a forma mais significativa de se contar à história, envolvendo suas particularidades e justificando a razão de tê-la escolhido.

Existem maneiras diferentes de fazer um documentário, não havendo necessidade de se fechar em torno dos moldes clássicos das décadas de 30 e 40, embalados pela autoridade e pelo conhecimento de uma *voz over*. Essas formas são diferentes entre si e transitam em torno de uma base (um eixo comum), que é o documentário.

A abertura para esse tipo de produção alcançou limites tais, que é possível que haja encenações claras e assumidas dentro de um documentário. E esse foi um recurso utilizado em *Boniek Bauer*. Foram pensadas seis cenas para serem realizadas pelo personagem principal, que chamei de retratos. Todas elas são explicitamente feitas para a câmera e a intenção é que o espectador as entenda assim. Diferentemente do que ocorre em alguns casos onde o diretor pede para que personagens do filme repitam algum gesto espontâneo que tenha feito, para enquadrá-lo melhor ou porque a câmera não conseguiu captá-lo, por exemplo. É possível encontrar diversas formas de encenação dentro do documentário. Tudo isso depende do tipo de filme que se pretende fazer, do assunto abordado, dos personagens envolvidos e da intenção pretendida.

Roteiro prévio detalhado e *encenação* são elementos básicos para a enunciação narrativa documentária. Existem documentários que não utilizam roteiro? Certamente. Existem documentários nos quais encenar é procedimento pouco ético? Certamente. (RAMOS, 2008, p.39)

Nesse caso não houve problemas quanto a esse tipo de liberdade para encenar. O personagem principal e os demais envolvidos permitiam que esse tipo de recurso fosse utilizado da maneira que foi pensado. As cenas são mais uma maneira de apresentar Boniek de uma forma peculiar e estão intimamente ligadas à sua personalidade e cotidiano.

Isso não significa que ainda não haja uma discussão que permeia esse universo no que se refere justamente a possibilidade ou “permissão” para se fazer esse tipo de inserções numa produção documental. Há quem diferencie documentário e ficção utilizando como um dos

parâmetros a não encenação no primeiro. Mas isso é algo que também entra nas discussões que sugerem opções mais amplas e diversificadas para esse campo.

## 2.2 POR QUE FAZER EM FORMA DE DOCUMENTÁRIO?

O documentário não é a única forma de contar a história de algo ou alguém. Isso pode ser feito através de vários outros meios. Um livro, uma análise escrita com embasamento e relações teóricas, dentre outros. Uma das maneiras que esteve perto e acessível para que eu fizesse isso foi a reportagem. Tratando-se de uma figura e sua história real e dentro das aptidões que desenvolvi durante o curso de comunicação, seria possível fazer dessa forma, talvez fosse até mais simples. Contudo, não apenas a história, mas minhas preferências, a intenção e a maneira que desejei contá-la acabaram por indicar outra opção. No caso, o caminho seguido foi o cinema, na forma de documentário.

Apesar da opção claramente acessível, não há, no gênero reportagem, a abertura criativa que buscava para falar desse personagem. A discussão sobre a existência ou não de regras formais que sejam capazes de enquadrar o documentário em um gênero cinematográfico específico é grande e tem muitas respostas. Contudo, isso não interferiu no processo de execução do trabalho de forma negativa, mas se tornou uma ferramenta que proporcionou ver de perto e mais a fundo essas questões.

É através do *tratamento criativo* que os documentaristas vão criar uma nova arte que se diferencia das *atualidades*<sup>2</sup>, que são apenas *footage*, ou seja, o transcorrer do mundo impresso na película na posição de recuo completo do sujeito-da-câmera. (RAMOS, 2008, p.57)

O documentário possibilita que haja presença maior de quem o faz durante todo o processo e, naturalmente, no resultado final. As decisões relativas ao roteiro, planos, trilha,

---

<sup>2</sup> “O nome contemporâneo para a forma narrativa ‘atualidades’ é reportagem”. (RAMOS, 2008, p.58)

fotografia e montagem cinematográfica tornam esse toque individual mais presente. Há mais liberdade para todas essas construções, quando comparamos, por exemplo, com materiais jornalísticos. Elementos fundamentais para o jornalismo, como a precisão, exatidão, clareza e concisão não se afirmam no documentário da mesma forma. Nele, não são obrigatórios e regrados, tampouco essenciais. Todos esses elementos podem ser trabalhados de forma mais dinâmica e não restringem o texto do filme.

Isso não significa que o documentário não tenha, de certo modo, compromisso com a realidade, afinal, ele parte de um fato ou algo real. Isso está diretamente vinculado ao que vai ser contado no filme, ao tipo de história trabalhada. Porém, essa realidade pode ser o ponto de partida para um filme que venha a se tornar subjetivo e tem espaços para inserções não-reais, ou ‘meio reais’. É um tipo de produção artística, ou seja, há espaço para criar ou remodelar.

No documentário há um espaço mais denso para a expressão do viés autoral, geralmente ausente na reportagem. Pela noção de *viés autoral* designamos a possibilidade de uma articulação discursiva mais trabalhada, incluindo a participação de uma equipe de especialistas em som e imagem que possui recursos e condições de explorá-los de forma mais detida. (RAMOS, 2008, p.58)

Um ponto em comum entre a reportagem e o documentário é o fato de que ambos fazem asserções sobre o mundo. Contudo, tais asserções são feitas de maneiras diferentes. A reportagem noticia algo, o documentário conta algo.

O *documentário* constitui uma forma narrativa que é geralmente fruída na unidade de uma extensão temporal determinada. Em outras palavras, as vozes que enunciam no documentário pertencem a um conjunto discursivo orgânico que estamos chamando de narrativa. E qual é a unidade da *narrativa documentária*? Algo muito próximo daquela chamamos de filme: uma unidade narrativa enunciada numa duração temporal variável, mas una, sendo veiculada ao espectador enquanto unidade. O documentário, portanto, é um *filme* no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma. (RAMOS, 2008, p.58)

Essas asserções sobre o mundo, no caso do jornalismo, estão muitas vezes presas a critérios de noticiabilidade. Eles envolvem, por exemplo, a novidade, a urgência da informação a ser tratada e veiculada para o espectador, ou mesmo a proximidade, tanto geográfica quanto cultural. A notícia costuma ser exposta nos lugares onde as pessoas têm

ligações diretas com o fato. Nenhum dos exemplos se aplica a *Boniek Bauer*. Trata-se de uma história que não tem por obrigação ser contada em um momento específico. Além disso, um dos propósitos do filme é justamente fazer com que os espectadores, sejam eles de onde for, se sintam familiarizados com a cidade de Tocantins e seus habitantes. Dessa forma, estes seriam entraves para as idéias que tive e a maneira como desejava articulá-las. “Ao contrário da *reportagem* do *programa telejornal*, o documentário não está vinculado a acontecimentos cotidianos de dimensão social que denominamos *notícia*” (RAMOS, 2008, p.59).

A fuga da *fôrma do telejornal*<sup>3</sup> também se justifica por questões narrativas. A *reportagem* está presa à voz e à presença do repórter, enquanto o documentário não tem tal obrigação.

A enunciação para o espectador também é distinta: na *reportagem* há a figura do *repórter* (existe paralelo com a imagem do documentário em alguns filmes do cinema verdade), que veicula suas asserções, dialogando com o âncora e com o espectador. (RAMOS, 2008, p.59)

Como esse diálogo (entre repórter, âncora e espectador) e a narração do repórter não cabiam na intenção da história, este foi mais um motivo para descartar a ideia de fazer uma *reportagem*. *Boniek Bauer* é isolado de um bloco de outras histórias (ou notícias), o filme fala por si só e foi costurado com início meio e fim, por meio de uma estrutura particular e independente.

Outra razão fundamental que me fez optar pelo documentário é o próprio personagem. Boniek é uma figura conhecida na pequena cidade de Tocantins por vários motivos, dentre eles, pelos filmes que participou. Em conjunto com um grupo de amigos, nos anos 90, Boniek realizou cerca de dez produções, todas elas feitas na própria cidade e com pessoas locais. Classificados por alguns como “reliquias”, poucas pessoas têm reunidos todos os filmes. Um dos trabalhos do documentário foi, justamente, recolher todo esse material. Esses filmes

---

<sup>3</sup> “Do mesmo modo que a tradição do filme documentário flexiona uma narrativa com imagens/sons, estabelecendo asserções sobre o mundo, a *fôrma do telejornal* flexiona a narrativa assertiva sobre o mundo no formato *programa telejornal*” (RAMOS, 2008, p.58)

foram tratados como documentos próprios da cidade, de um comportamento e das atitudes desse personagem. Por ser um suporte audiovisual, foi possível fazer inserções de imagens dos filmes de Boniek. Essa foi uma forma de ilustrar, mas também de deixar registrados trechos dessas produções que tem se perdido ao longo dos anos.

O protagonista deixa claro que gosta de estar diante das câmeras e até mesmo por trás delas, “o gostoso mesmo é aparecer na tela, a gente se sente até importante fazendo um filme”, disse ele próprio durante uma das entrevistas. Boniek esteve confortável durante a produção e as gravações do filme, da mesma forma que quase todos os entrevistados, já que a maioria também havia participado das produções feitas na cidade. Sendo assim, não havia, a meu ver, melhor meio de contar a história escolhida que não fosse justamente através de um filme.

Outro ponto que é facilitado por se tratar de um produto audiovisual é o fato de poder exibi-lo, não apenas em festivais ou através da internet, mas também na própria cidade. Se tratando de um município pequeno, a notícia sobre a produção do filme correu rápido e causou impacto e curiosidade. As propostas para exibição na praça principal de Tocantins apareceram em pouco tempo e é provável que aconteça ainda em 2013.

Foi primeira vez que fiz um filme do tipo documentário. Todos os outros que realizei no decorrer da graduação foram de ficção. Academicamente explorar esse tipo de linguagem foi algo que me motivou. O vão entre a ficção e o documentário me garantiu a liberdade de dar ao filme o tom que acreditei ser mais apropriado e criativo. As etapas da pré à pós-produção foram um desafio prático e experimental.

Fernão Pessoa Ramos diz que: “Imagens pictóricas ou descrições orais/escritas de testemunhas oculares, a partir dos mesmos fatos, obtêm reações qualitativamente diversas” (RAMOS, 2001, p.8). Por isso, fazer esse documentário, um registro com a articulação de um

filme (montagem, roteiro e ritmo) contribuiu para gerar um material diferenciado de Boniek no contexto de Tocantins, a partir de uma variedade de personagens.

Todas as razões que fundamentam a escolha pelo documentário nesse caso, podem ser resumidas no sentido de uma afirmação clara e concisa do autor: “O documentário é *arte* e não mera *atualidade*”. (RAMOS, 2008, p.57)

### 2.3 NICHOLS- TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

Definir que o documentário não é ficção e não precisa ser isento de subjetividade, não implica que ele não tenha tipos diferentes dentro de sua classificação. Bill Nichols, em “Introdução ao Documentário”, chama o campo de gênero e aponta seis subgêneros dentro dele. O autor explica e discorre sobre eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Nichols descreve sobre cada um dos subgêneros de forma detalhada. Porém, mesmo diante de demarcações quase minuciosas, não significa que ele os trate de maneira completamente fechada e rígida, há um trânsito entre eles que dá espaço para uma espécie de liberdade na narrativa documental.

As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2007, p.136)

Essas características de um determinado subgênero, seja ele qual for, podem dar lugar a aspectos de outros. Nichols acredita que um dos modos se sobressai e se assume como principal. Sendo assim, o que acontece é a predominância de um deles no conjunto da obra como um todo. Por exemplo, um documentário participativo pode ter características de um reflexivo e/ou poético.

As classificações do autor ampliaram a idéia prévia que eu tinha de documentário e contribuíram para que eu pensasse na história que me propus a contar diante de mais possibilidades. Utilizei seus conceitos para me auxiliar a situar a narrativa, pensar na estrutura, tempo e ritmo da obra. Eles contribuíram para tornar esses pontos mais nítidos e claros.

### 2.3.1 COMPARAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DE *BONIEK BAUER* DENTRO DOS SUBGÊNEROS DE NICHOLS

O documentário poético não se detém as especificidades de tempo e espaço, ambos têm permissão para circular mais frouxos dentro desse modo. As imagens de arquivo inseridas ao longo de todo o filme *Boniek Bauer* sugerem a justaposição desses elementos, que vão e voltam para construir uma narrativa, uma história. Elas ilustram e enriquecem os relatos contados pelos personagens na elaboração da figura do protagonista. Há também, um jogo cômico em determinados momentos, sugerido pela montagem que une imagens atuais, feitas pela própria equipe de gravação e outras antigas. Esse quadro estabelece uma relação com o poético, que dá muito valor à montagem, deixando que esta influencie diretamente o ritmo do filme.

Tomando das palavras de Nichols, “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2007, p.138). Esse é um ponto fortemente em comum com o filme proposto. *Boniek Bauer* não se preocupa em provar teorias, propor debates sociais ou políticos. Trata-se de uma narrativa com o tom muito mais afetivo e cômico do que persuasivo, que expõe uma figura curiosa que dificilmente seria de conhecimento do espectador caso não fosse o filme. É um registro

criativo de um personagem e sua história com um grupo de pessoas dentro de uma pequena cidade.

Outra relação com esse subgênero é a forma como ele permite transformar a matéria prima real de maneiras diferentes. Os “retratos” de Boniek são um exemplo disso. Todas essas cenas partem de uma ideia que de fato existe, são coisas relacionadas com o personagem, suas atividades, seu cotidiano. Contudo, foram realizadas de forma distinta do mero registro de seu dia a dia. São todas encenações explícitas e claras e que combinam com a linha principal da narrativa (o personagem atuou em vários de seus filmes) e com o fato de se tratar de um produto feito para o cinema. Não é uma questão de associações vagas com a realidade. Além disso, essas inserções são guiadas pelos depoimentos dos entrevistados.

Sobre o modo expositivo, existem vários pontos que se afastam de *Boniek Bauer*, a começar pela voz de autoridade que os filmes que se encaixam nesse subgênero costumam ter. No caso que se apresenta, não há entre os entrevistados o certo ou o errado. Todos eles contam histórias, falam de suas impressões e lembranças e tratam o protagonista de pontos de vista de diferentes, baseados apenas neles próprios. A leveza do filme vai de encontro à estrutura retórica e argumentativa presente no expositivo. Os argumentos embasados e a objetividade não entram na forma com que a produção foi tratada. “O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com *voz-over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas” (NICHOLS, 2007, p.144).

Já foi frisada a importância da montagem no ritmo do filme, é ela quem dá a dinâmica e a marca individual da narrativa, como uma impressão digital. Nesse aspecto, ela também se afasta do modo expositivo, “No modo expositivo, a montagem serve menos para estabelecer

um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal” (NICHOLS, 2007, p.144).

No subgênero observativo a relevância das pessoas no filme é grande, o que não é marca dos outros dois já discutidos. Isso é algo que acontece, também, em *Boniek Bauer*. São os personagens, suas ações e depoimentos que guiam a narrativa. Nas próprias imagens de arquivo, eles são o foco principal, é mostrada a maneira como se comportavam, a espontaneidade e ação nos filmes antigos produzidos pelo protagonista e por eles próprios. Contudo, o tratamento dado aos participantes de um filme nesse subgênero tem o hábito de ser diferente desse caso. No observativo, algumas vezes não há, sequer, entrevistas. O diretor apenas observa o que acontece com as pessoas, não intervém no ambiente e no que se passa diante da câmera, algo bem diferente das gravações de *Boniek Bauer*, “Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2001, p.148).

O subgênero participativo é o que acredito se sobressair nesse documentário. Nem todos os elementos deste modo se encontram presentes, mas alguns deles são, de fato, essenciais para o filme. Por essa razão, optei por enquadrá-lo de maneira geral nesse ao invés dos outros. Contudo, como já ressaltado pelas ideias Nichols, o participativo não é único em *Boniek Bauer*. Tanto é assim, que a presença de traços de outros subgêneros vem sendo discutida para que seja possível enxergar as semelhas e as divergências principais com relação a cada um deles.

“O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera” (NICHOLS, 2007, p.153). A afirmação do autor sobre o subgênero compactua em dosagens diferentes dentro do filme. Minha presença como diretora é nítida ao assistir o documentário. Primeiro por se tratar

claramente de entrevistas, já que escolhi fazê-las propositalmente da maneira mais convencional: câmera parada e fixa enquanto o entrevistado fala. O diferencial do filme entra em outros recursos. Além disso, alguns personagens se referem explicitamente a um sujeito ou equipe que está no local guiando o processo. A interferência e a presença são claras, mas não moldam excessivamente o entrevistado e o que ele diz. Um dos cuidados que procurei ter em todo momento foi justamente não controlar o que as pessoas diziam. A naturalidade e a espontaneidade delas era parte essencial do conteúdo do filme, era preciso mostrar como elas realmente são, como conversam e “contam casos”.

O modo participativo fala sobre os laços entre o cineasta e o tema. Apesar de não estar explícita no filme, minha relação com o local e os personagens é estreita e foi fundamental na execução do projeto, a começar pelo seu surgimento. A ideia de fazer um documentário sobre Boniek só aconteceu porque eu o conhecia e tratava-se de uma figura que me despertava muita curiosidade. A motivação para fazer o filme cresceu porque registrar e fazer algo que de alguma forma envolvesse a cidade de Tocantins, sempre foi um desejo particular. Minha família é da cidade e desde criança ouço histórias e assisto aos filmes produzidos pelo protagonista e seus amigos. Havia, de minha parte, bastante vontade de fazer um registro criativo disso, tanto para Tocantins, quanto para pessoas que nunca imaginavam que existia essa cidade, tampouco os personagens que contam histórias no filme.

“Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido” (NICHOLS, 2007, p. 156). Boa parte das situações só aconteceu porque houve interferência direta de minha parte. O próprio fato de marcar hora e local para as entrevistas é uma delas. Os entrevistados foram previamente escolhidos, depois foi preciso encontrar uma maneira de reuni-los e agendar os encontros. Nada disso aconteceu por acaso. Nesse sentido, foi uma dinâmica diferente do que se passa em outros tipos de documentário, onde as entrevistas (quando existem) ocorrem de acordo com a situação que se cria

livremente, quando a equipe está presente em algum evento que envolva os personagens ou mesmo acompanha o cotidiano de algum deles.

Outro ponto nesse sentido é a cena final. A projeção dos filmes foi inventada e planejada no roteiro. Ela não aconteceria espontaneamente, foi preciso criá-la. Não posso prever com exatidão o que cada um dos presentes naquele momento estaria fazendo caso não tivessem sido convidados, mas com certeza a rotina deles foi alterada por um evento do tipo que há muito não acontecia. Um dos personagens cita durante sua entrevista, que antigamente a turma que realizava os filmes se juntava sempre em algum lugar (bar, restaurante e etc.) para assistirem juntos às produções. Era um costume que se perdeu com o passar do tempo. A interferência de uma pessoa estranha naquele ambiente propiciou o reencontro das pessoas e da situação.

Há, por outro lado, um momento que destoa destes. Na gravação da *Rádio Capim Gordura*, a única interferência da equipe de gravação foi o fato de estar presente. A transmissão aconteceria independente do cronograma do filme, naquele momento as coisas não foram feitas em especial para o documentário. A equipe apenas registrou os eventos que aconteciam no local e buscava captar aquilo que julgava ser o mais interessante para o conteúdo do filme.

Nesse subgênero, a interação do diretor costuma prender a atenção do filme. Não é o caso. O engajamento como diretora foi fundamental e necessário para que o filme tenha chegado a sua forma atual. Não se trata de uma série de eventos que aconteceram na frente da câmera por conta própria, a maioria, inclusive, não teria acontecido se não fosse a interferência como cineasta. Contudo, o foco das entrevistas não era minha presença ou minha interação com os entrevistados, esse não era o evento principal. O que prende a atenção de *Boniek Bauer* são os personagens, seus relatos e ações. A história existe, mas foi preciso

resgatar, orientar e organizar um formato especial para contá-la. “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2007, p. 160).

A entrevista é de grande importância no participativo e este é um forte ponto que faz com que o filme apresentado se enquadre mais nesse modo do que nos outros. O trecho a seguir descreve bem a ligação de *Boniek Bauer* com o subgênero:

Nem todos os documentários participativos enfatizam a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme (...) Como isso pode ser feito? A resposta mais comum inclui a entrevista. A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com *voz-over*. No documentário participativo, a entrevista representa umas das formas mais comuns de encontro entre cineasta e tema. (NICHOLS, 2007, p.159)

O subgênero reflexivo é um dos que mais se afasta desse filme. Trata-se de um modo que volta o olhar do documentário para si próprio, como no caso de “O homem da câmera” (Dziga Vertov, 1929), citado por Nichols. “O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona” (NICHOLS, 2001, p.166). Não há esse tipo de atenção específica em *Boniek Bauer*, o foco, como já mencionado, está na história e na forma como ela foi arquitetada para ser contada. Questionar as convenções sociais também é um propósito encontrado em tal formato e que não cabe nessa narrativa.

Ao estudar o modo performático é possível encontrar pontos que se aproximam desse documentário. “Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginário é uma característica comum do documentário performático (NICHOLS, 2007, p.170)”. Essa combinação é um dos braços dessa narrativa. No decorrer do filme alguns elementos são colocados estrategicamente para dar a sensação de imaginário com elementos da realidade para o espectador. Os retratos montados e encenados do

protagonista revelam isso e o fato de Boniek não aparecer como entrevistado, também. É uma estratégia para dar um tom peculiar ao filme e, naturalmente, a seu personagem principal.

Esse subgênero está ligado ao documentário, também, por trabalhar com o filme de forma mais emocional do que objetiva. Não há, em *Boniek Bauer*, preocupação em lidar com os relatos e histórias de forma demasiado séria e direta, o que acontece é justamente o contrário. A intenção não é apresentar argumentos claros para alguma tese, comprovar ou denunciar algo. “Os documentários performáticos dirigem-se a nós de maneira emocional e significativa em vez de apontar para nós o mundo objetivo que temos em comum” (NICHOLS, 2007, p.171).

### 3.ROTEIRO

#### 3.1. PUCCINI- A ESCRITA DO ROTEIRO

O livro “Roteiro de Documentário- Da pré-produção à pós-produção”, de Sérgio Puccini, mostra que o documentário pode ter um roteiro e ser, até certo ponto, planejado. No prefácio do livro, Fernão Pessoa Ramos fala sobre isto e justifica a escolha desta obra para ser parte integrante da bibliografia desse trabalho:

(...) é comum o discurso de que documentário e roteiro constituem pólos antagônicos. Não é o que o vislumbramos historicamente, como fica claro neste livro. A presença do roteiro-papel na constituição da narrativa e a escrita prévia dos planos são partes integrantes da cena documentária. (RAMOS, apud PUCCINI, 2012, p.11)

Puccini fala sobre como o documentário clássico, mais especificamente produzido no período entre 1920 e 1950, era pensado minuciosamente ainda na pré-produção. Esses filmes possuíam um planejamento meticuloso, que se preocupava com a descrição detalhada dos planos preparando-os já para a etapa da montagem. Todo esse planejamento só era possível diante da elaboração de um roteiro arranjado cuidadosamente e rico em detalhes. No fim da década de 50, o documentário direto americano rompe com esse modelo fazendo justamente o oposto. Os novos aparatos para a produção eram mais maleáveis e permitiam mais mobilidade e desprendimento na hora da gravação. Era possível fazer um filme que não fosse uma super produção, priorizando o registro espontâneo do real bruto, sem planejamento e, portanto, sem roteiro.

No caso de *Boniek Bauer*, busquei um equilíbrio entre os dois formatos. Houve roteiro e planejamento, porém, nada demasiado enrijecido. Durante todo o processo, até o momento

final da montagem, houve boa margem de liberdade para moldar ou remodelar o que julgasse necessário. O roteiro se manteve em aberto até a última versão editada do filme.

### 3.2 AS DIFICULDADES E SOLUÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO DOCUMENTAL

Nos momentos iniciais que seguiram a idéia de fazer um documentário sobre Boniek, tive muitas dúvidas quanto à elaboração de roteiro para esse campo. Como só havia trabalhado com ficção até então, não conseguia conceber de forma clara como planejar algo que não pode ser totalmente previsível. O real não depende única e exclusivamente da vontade do diretor. Os personagens do filme não são atores, não podem, e no meu caso não deveriam, se portar de forma previamente calculada. Não há ensaios, tampouco falas a serem decoradas, apenas uma lista de perguntas que sugerem os mais diferentes tipos de resposta. Todo esse conjunto de instabilidade e abertura me deixou um tanto quanto confusa e sem norte para criar uma narrativa e planejá-la.

Com o tempo, foi possível entender que o roteiro e o controle do documentário são graduais e percebi soluções diferentes para que pudesse adquiri-los durante o processo. “Se, no filme de ficção, o controle do universo de representação está, desde a saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual” (PUCCINI, 2012, p.16).

Ir a campo, visitar os lugares que pretendia gravar e entrar em contato com os personagens que possivelmente seriam entrevistados foram algumas dessas soluções. Ao me tornar mais íntima desse universo pude ter mais precisamente a dimensão do que iria lidar no

futuro. As imagens de arquivo também foram de grande ajuda nesse momento. Ao reunir uma boa quantidade de material do protagonista e dos entrevistados, foi possível conhecer melhor cada um deles e entender como, de fato, eram produzidos os filmes em questão.

Dividir o roteiro em blocos foi, também, uma alternativa e fez considerável diferença para que eu conseguisse estruturar a narrativa. Dessa forma, ao invés de organizar cenas, organizei idéias. O filme tomou forma depois de fazer esse tipo de roteiro, foi mais fácil enxergar seu desenrolar e criar suas marcas próprias. A partir daí, havia não apenas a história, mas como a história seria contada. As cenas, imagens de arquivo e respostas dos entrevistados foram alocadas de acordo com sua compatibilidade dentro de cada bloco.

As perguntas feitas para as entrevistas são mais um auxílio para a elaboração do roteiro. Apesar de não ser plausível prever exatamente o que cada personagem vai responder, é possível ter uma idéia do assunto abordado. É uma espécie de roteiro que guia a gravação com cada pessoa. O número de perguntas no caso *de Boniek Bauer* foi consideravelmente alterado com o tempo. Dá primeira versão de perguntas para a que foi levada no dia das gravações, houve muita redução. Optei por fazer a menor quantidade possível delas, dando margem para que os entrevistados tivessem mais controle para pensar e falar. Essa postura deixa o roteiro mais instável e aberto, mas o resultado foi qualitativamente melhor para o que eu pretendia nesse caso.

A possibilidade de criar e contar uma história com tom artístico e individualizado foi o que me fez buscar o documentário para a execução desse trabalho. Esse processo de construção subjetiva começa desde as ideias mais iminentes para o projeto e é demarcada pelo roteiro. Puccini explica o que é roteirizar enfatizando esses pontos:

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa

investigação. Inclui uma prévia elaboração dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som. (PUCCINI, 2012, p.16)

Ao contrário do roteiro de ficção, que já vai para as gravações fechado e completamente definido, o documentário pode mantê-lo em aberto não só até o fim das filmagens, mas até o último corte da montagem. “Essa peculiaridade é consequência da maior dificuldade de apreensão e controle do universo da representação, aberto e sujeito a transformações, oposto ao universo fechado e controlado da ficção” (PUCCINI, 2012, p.17). Algumas vezes são, inclusive, essas transformações e imprevistos que o documentário está sujeito que dão momentos especiais ao filme. O processo de criação dura muito mais tempo e está aberto a receber ideias o tempo todo. O equilíbrio entre ter um roteiro, mas deixá-lo flexível a ponto de poder mudar e alterá-lo quando se julgar necessário, foi uma posição chave no caso de *Boniek Bauer*.

Apesar de ter um plano pronto, se amarrar por completo a ele seria um erro. Foi preciso, por exemplo, mudar algo que já havia sido definido desde antes da escrita do roteiro, o início do filme. Não foi uma escolha, mas algo que aconteceu e não pôde ser revertido. A história deveria começar com os entrevistados sendo questionados sobre o verdadeiro nome de Boniek e, só depois entenderiam que se falava dele. Contudo, as respostas que os personagens deram a essa pergunta não foi satisfatória, havia um erro na pronuncia do nome. Todos responderam como se fosse Adailton e repetiam o nome para a câmera, enquanto, na realidade o correto seria Ailton. O fato só foi constatado depois de todos os entrevistados já terem respondido a pergunta. Pareceu um grande transtorno no momento, o primeiro bloco do roteiro seria todo derrubado. Contudo, a obrigação por encontrar algo que substituísse este, me fez encontrar um início que julgo ser muito mais interessante. O documentário começa com a atuação de Boniek em um dos filmes que é protagonista e de todas as produções é a que o personagem mais gosta. Não há explicação prévia, o espectador está diante de uma imagem VHS que mostra uma situação peculiar e um personagem que não faz ideia de quem seja. Isso

instiga e prende sua atenção, o faz querer entender o que está a passar. A importância dada ao nome verdadeiro de Boniek é reduzida a dois entrevistados, que falam disso em momentos diferentes, o que faz mais sentido, já que este não é o foco principal do documentário.

Em muitos casos, o trabalho de roteirização, feito ainda na pré-produção do filme, vai se contentar em estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para o documentário durante as filmagens, com maleabilidade suficiente para que possa ser alterado no decorrer da produção, em razão de possíveis imprevistos. (PUCCINI, 2012, p. 24)

O próprio pré-roteiro mudou mais de uma vez. Uma das grandes alterações para a narrativa foi a decisão de que o personagem principal não daria entrevista. Quando pensei na possibilidade, rejeitei por um tempo. Tratava-se de uma mudança muito brusca, mas depois constatei que era a melhor opção e isso deu um ar completamente diferente para o filme, o tirou do comum e do previsível. A narrativa ganhou nova articulação depois disso, Boniek se diferenciou dos demais entrevistados, ele é, explicitamente, a figura de destaque do filme. Por ser o único que não aparece falando para a câmera, se tornou uma espécie de mito na história. Esse método, juntamente com as imagens que o personagem fez propositalmente encenadas para o filme (retratos), brincam com a imaginação do espectador.

Apesar de já saber previamente que a entrevista de Boniek não entraria no filme, ainda sim, optei por fazê-la. Ela foi gravada normalmente, como parte integrante do documentário e houve um dia inteiro do cronograma direcionado para tal. A opção por não excluir a entrevista do plano de filmagem foi feita por segurança. Apenas depois de assistir todo o material e começar a montagem, poderia saber se a idéia de elaborar o roteiro excluindo a entrevista do personagem principal seria, de fato, plausível e como seria a fluência da história diante disso. O filme ficou pronto e não há imagens dessa passagem de Boniek. Contudo, apesar de não usá-la como as dos demais personagens, o off de parte da entrevista foi utilizado para o encerramento da narrativa. Ter o material em mãos foi de grande importância, gerou possibilidades diferentes para seu uso. Caso não fosse ele, o filme não teria um desfecho tão

completo como tem agora. Algo ficaria evidentemente solto sem as palavras de Boniek para finalizá-lo.

O filme que se apresenta tem dois roteiros completamente diferentes entre si. Um deles, como já explicado, é o roteiro dividido em blocos. O outro é um roteiro nos moldes dos filmes de ficção, feito exclusivamente para seis encenações de Boniek, os retratos. Depois de pesquisar bastante sobre o personagem, classifiquei algumas ações como próprias dessa figura, coisas que fazem parte da sua vida, personalidade e cotidiano. Para esses momentos, optei por um tratamento completamente diferente do restante do filme. No papel, essas cenas são detalhadas plano a plano e foram completamente definidas antes das filmagens. De maneira distinta do que ocorre durante as entrevistas, o diretor de fotografia pôde montar estrategicamente os equipamentos de luz para causar efeitos diferenciados. Essas cenas possuem várias tomadas e o personagem foi dirigido antes de realizá-las.

A elaboração de um roteiro prévio e a preparação de um plano de filmagens com entrevistados e eventos agendados, foram fundamentais para a boa execução e produção do filme. Sem esses guias, seria gasto demasiado tempo de maneira desfocada. Sem um norte, ou pelo menos um indicativo da ideia principal, haveria muito material desnecessário e talvez, não conseguisse ter imagens e cenas tão boas quanto as que foram gravadas. Tudo isso traria prejuízos não só durante as gravações, mas também no momento da montagem. “A filmagem deverá ser preferencialmente a coleta de ‘evidências’ para relações e suposições básicas identificadas anteriormente” (RABIGER, 1998 apud PUCCINI, 2012, p.27).

## 4. ETAPAS DA PRODUÇÃO PENSADAS E DESCRITAS

### 4.1 CONCEPÇÃO DE IMAGEM E SOM EMBASADA NO TIPO DE DOCUMENTÁRIO QUE FOI FEITO

Fernão Pessoa Ramos fala sobre o conceito de imagem-câmera dentro do documentário. O autor explica porque esse recurso é utilizado nesse campo e qual seu diferencial:

(...) por que as asserções sobre o mundo, ou sobre mim, da tradição documentária utilizam de modo predominante imagens-câmera? A resposta é: porque essas imagens trazem o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer. Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons. (RAMOS, 2008, p.81)

A multiplicidade de possibilidades existente no quesito de concepção de imagem e som no documentário é algo muito distinto do que ocorre em outras formas de registro, que também fazem asserções sobre o mundo. Existe a opção de usá-los para criar conceitos com mais liberdade, a história ganha ritmos diferentes dependendo do que pode ser feito com ambos. No universo documental esses elementos são parte integrante da narrativa, ajudam a concebê-la e dão um tom particular e exclusivo a ela. A maneira como a história é contada está diretamente ligada às decisões tomadas sobre som e imagem. Tudo isso está amarrado como um conjunto e se entrelaça de formas alternativas para elaborar o filme. “Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição *longeva*: asserções que trazem ao fundo a *intensidade* do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc.” (RAMOS, 2008, p.81).

Pode-se dizer que a forma como as asserções foram tratadas em *Boniek Bauer* deixam um efeito íntimo e cômico. O primeiro veio da intenção de tornar os espectadores familiarizados com Tocantins, com os entrevistados e, claro, com o personagem principal.

Trata-se de uma cidade pequena no interior de Minas Gerais, é natural que quase a totalidade dos espectadores nunca tenha ouvido falar sobre ela e não faça ideia do que seja. Nos primeiros minutos do filme há uma brincadeira nesse sentido que busca situá-los. Antes das imagens, aparece escrito na parte central da tela: “Tocantins” e alguns segundos depois: “Minas Gerais”. Isso porque, uma situação que as pessoas que moram na cidade estão acostumadas a passar é surpreender os que interrogam sobre sua cidade de origem. Quando respondem Tocantins, quase sempre confundem os interessados, que pensam se tratar de Tocantins Estado, localizado no norte do país, local muito maior e mais conhecido do que o pequeno município.

Para entender quem é Boniek, o espectador precisa entender, também, o que é Tocantins. O contexto onde vive o protagonista do filme é de extrema importância nesse sentido. Depois de situado, quem está assistindo ao documentário começa a entrar no universo daquela cidadezinha, se tornar íntimo daquele ambiente.

Existem três passagens no filme que buscam enfatizar esse ponto, são as cenas gravadas explicitamente dentro de um carro que repetem o percurso da chegada à Tocantins pela estrada. A primeira delas está logo nas imagens iniciais do filme, é a maior das três e a única que tem trilha sonora, por se tratar da apresentação inicial. Apesar de uma placa quase coberta por mato e folhas, o espectador lê, ironicamente, “Perímetro Urbano”, ali começa a cidade. Cada passagem foi gravada em um período do dia e foram colocadas no filme propositalmente na ordem natural: manhã, tarde e noite. Elas dividem blocos do documentário e são mais do que momentos de respiro. Essas imagens sugerem que o espectador esteja entrando na cidade e o faz lembrar onde está. A ideia de fazê-las nesses três períodos do dia é enfatizar a sensação de que as pessoas que antes não imaginavam o que era aquele local, agora já passaram o dia ali, estão íntimas dos personagens e conhecendo, através deles, Boniek.

“Uma das funções do documentário é contar aquelas fantásticas históricas reais” (ROSENTHAL, 1996 apud PUCCINI, 2012, p.38) Esse fantástico é um conceito que varia. Não significa que precise ser algo extravagante, imenso e com proporções imensuráveis. O fantástico de *Boniek Bauer* é justamente o fato de ser real, um real simples e concebível, mas diferente do comum. É um registro peculiar de um personagem que é um pintor e poderia viver como alguém que apenas pinta paredes e portões, mas optou por fazer diferente. A quantidade e a variedade das coisas que fazem parte do cotidiano de Boniek são uma escolha particular. Ele e o grupo de amigos que compraram a ideia de fazer filmes por conta própria, resolveram ir além dos domingos convencionais. Fizeram mais de dez produções locais sem fins lucrativos, apenas pelo prazer de viver aquilo e poder rever aqueles momentos. Não bastasse tudo isso, Boniek ainda é cozinheiro, radialista e médico alternativo e não recebe retorno financeiro em nenhuma dessas funções.

Com relação aos entrevistados, me preocupei em tomar algumas medidas para que fosse possível extrair deles o que julgava ser o principal: a espontaneidade e a simplicidade. Era preciso que os personagens fossem, diante da câmera, aquilo que eu via naturalmente. Desde o início, sabia que um dos pontos que daria um tom peculiar ao filme seria justamente o comportamento dessas pessoas, a maneira como falam e sua simplicidade cativante. Tudo isso deveria segurar a atenção do espectador e fazê-lo entender como são os personagens naquele universo e porque são tão especiais. Uma das preocupações em torno desse efeito foi a equipe. Era preciso que os entrevistados se sentissem até certo ponto íntimos de quem estaria no momento das filmagens, para que não ficassem incomodados na hora de falar. A espontaneidade de um mineiro do interior contando “casos” não poderia se perder. Pensando nisso, optei por formar a menor equipe possível para a gravação do documentário, composta de três pessoas: diretora, fotografia (e câmera) e captação de som. Não só os entrevistados, mas as pessoas da cidade, rapidamente se aproximaram da equipe e o entrosamento fluiu

melhor do que o esperado durante as gravações. A equipe pequena também resultou bem em outras questões. A facilidade de locomoção e a interação foram pontos chave nesse sentido.

O sujeito-da-câmera cobre com uma manta de presença a ação da tomada. O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível a materialidade do mundo e seu som. (RAMOS, 2008, p.84)

Outra medida pensando no bem estar e na naturalidade dos entrevistados, foi com relação aos equipamentos utilizados na gravação. Pelo que conhecia dos personagens, era fácil imaginar que quanto mais aparatos estivessem em torno deles, mais retraídos eles ficariam. Não queria, de modo algum, que ficassem impressionados e preocupados em se portar de alguma maneira que não fosse o jeito próprio de cada um na frente das câmeras. Pedi para que o diretor de fotografia utilizasse o mínimo de equipamentos possíveis, capazes de gerar um efeito bom, mas que não fossem demasiado extravagantes. Deixei que os recursos e a iluminação mais detalhada estivessem mais presentes nas cenas feitas por Boniek, os retratos. Quando íamos gravar as entrevistas, tudo era montado com agilidade, tentando transparecer simplicidade para os entrevistados.

Ainda sim, apesar desse esforço para tornar o ambiente natural e simples, a cidade e os personagens viram tudo aquilo com olhar de grandeza. Ficaram curiosos com os equipamentos, os cuidados na hora das gravações e o tempo que gastamos para fazer tudo aquilo. Só o fato de haver dois membros da equipe que não eram da cidade participando, já causava curiosidade nas pessoas. Um dos entrevistados, Celso Verbena, fez um comentário durante as gravações que tomei nota para não esquecer e acho que ilustra bem o que passava na cabeça de quem assistia ou soube o que estava a acontecer: “Eu estou impressionado com o tempo que esses meninos estão gastando com a gente, impressionado mesmo. Não sei onde estão com a cabeça. Vocês são doidos!”.

Sobre a concepção do som, *Boniek Bauer* tem três momentos diferentes: as trilhas das imagens de arquivo dos filmes, o silêncio e a trilha original. Com relação aos filmes, optei por manter o áudio original para dar a dimensão exata do que era produzido por Boniek e seus amigos. A escolha das músicas integrava aquele universo e ajudava a construí-lo. Eram canções de sucesso da época ou que já eram famosas há algum tempo. Tudo isso fazia parte do toque individual daquelas pessoas, a forma como acreditavam que iam dar ritmo e compor melhor a história. Foi possível mostrar, também, como eram as falas, como no caso da cena de um dos entrevistados (Vinícius) como policial. Dessa forma, o espectador pode ver um pouco dos personagens e das interpretações. Parte das imagens de arquivo entrou no documentário acompanhada do off de algumas entrevistas, nesse caso, elas ilustravam o que era dito pelo personagem. Mas há, também, imagens de arquivo que estão com a trilha preparada para *Boniek Bauer*, foi uma escolha que fiz por achar que algumas situações pontuais ficariam melhores e com mais ritmo.

O silêncio foi utilizado em muitos momentos do filme, principalmente nas imagens de transição e em alguns retratos de Boniek, que começam com a fala em off de algum entrevistado e terminam sem som algum. Essa opção foi para chamar a atenção do espectador, que tem a predisposição de esperar que toda imagem venha acompanhada de algum tipo de som, seja ambiente, trilha ou falas. Além disso, destaca exclusivamente a imagem e dá momentos de “respiro” no filme, que, se enquadrando no subgênero participativo, é moldado por entrevistas a maior parte do tempo.

A trilha de *Boniek Bauer* foi gravada exclusivamente para o filme. Foram usadas algumas músicas de referência para essa produção, mais precisamente rock dos anos 60, como The Doors e Creedence. São estilos musicais que combinam com o ritmo do filme e entram em sintonia com os que era produzido por Boniek e os demais personagens.

No caso do documentário, muitas vezes, a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção. (RAMOS, 2008, p.86)

Com relação às imagens e a narrativa, a opção por não mostrar a entrevista de Boniek e deixar que ele se revele ao longo do filme apenas pelos relatos dos entrevistados e por meio dos retratos encenados, foi uma estratégia para criar um efeito no documentário. O espectador fica curioso e instigado a entender quem é esse personagem raro que faz tantas coisas ao mesmo tempo e comandava uma produção de filmes inusitados em uma pequena cidade do interior de Minas. O efeito de todo esse conjunto é jogar com a imaginação de quem assiste. Os retratos são como algo que é criado na cabeça das pessoas que estão ouvindo a história. A construção do personagem para o espectador é feita como a de alguém que ele já ouviu falar muito a respeito, que tem histórias incríveis, mas que nunca teve a oportunidade de conhecê-lo ao vivo. Contudo, ele já ouviu falar tanto sobre Boniek que é como se já o conhecesse de fato e começa a se sentir íntimo do personagem.

## 4.2 DIÁRIO DE PRODUÇÃO

A idéia de fazer o documentário surgiu em 2012 e desde então começou a procura por materiais de arquivo, os encontros com o orientador, o contato com os personagens e o planejamento para a gravação. Durante esse tempo, elaborei uma espécie de diário de produção, descrevendo e relatando as experiências que tive ao longo de todo o processo.

Ainda no primeiro semestre de 2012, me preocupei em reunir todo material de arquivo que pretendia, ou seja, os filmes produzidos por Boniek e seus amigos. Foi um trabalho que exigiu tempo e paciência, nem os próprios realizadores tem reunidos todos eles. Pessoas que conheciam meu pai ajudaram bastante na busca por esses materiais. Depois de conseguir as

cópias em DVD (já que quase tudo estava em VHS), o passo seguinte foi assistir tudo o que havia recolhido com papel e caneta nas mãos. Assisti às produções e anotei todos os pontos que julgava ser importantes para serem usados de alguma forma, os nomes dos filmes e o tempo de cada um. Os filmes que tomei nota foram: Duplo Seqüestro; Cidade Violenta I; Cidade Violenta II; O Fazendeiro Traidor; Zé Trindade; Jack Matador (O Homem Mau); Muitos Dólares para Matar; Absurds Nuts (Loucura Absurda); A Vida de Cristo; Medicina Avançada; Peça Perdão a Deus, Não a Mim.

Dia 19 de março de 2013 tive a primeira reunião com o professor orientador depois de ter entregado o pré-projeto. Nesse momento, discutimos sobre a narrativa, as entrevistas e determinamos os primeiros passos para essa construção. Com relação ao primeiro ponto, foi definido que eu deveria “investigar” Boniek, saber o maior número possível de informações sobre o protagonista. Conversei com as pessoas e deixei que elas contassem quem é o personagem. Já de início surgiu a idéia de fazer com que ele aparecesse gradativamente ao longo do filme, de forma que o roteiro guiasse uma pessoa que nunca havia ouvido falar de Boniek e fazê-la começar a conhecê-lo. No decorrer do documentário era preciso instigar o espectador a entender quem é essa pessoa e porque existe um filme sobre ela. Nesse momento, foi decidido que o roteiro seria feito em blocos, o que facilitou muito a fluência de sua construção.

Depois de assistir aos filmes e conversar com pessoas da cidade a respeito do tema, foi mais fácil construir a lista de entrevistados. A primeira versão dessa lista tinha 13 pessoas. Porém, à medida que o conteúdo da narrativa se tornou mais claro, esse número foi reduzido e no filme existem sete (incluindo Boniek). Pensar nos entrevistados também envolve escolher onde serão feitas as entrevistas. Defini desde o princípio que não levaria nenhum deles para estúdios ou locações montadas exclusivamente para o filme. Queria que cada lugar levasse algo dos personagens, ajudasse a compô-los e os deixasse a vontade. Para isso, pesquisei

sobre eles um a um e analisei nas imagens de arquivo os que tiveram participação nos filmes. A partir daí comecei a visitar alguns lugares, fotografar e fazer imagens para definir onde seria melhor para cada entrevistado.

Neste momento percebi o quanto a Cabana da Daíra (o bar de uma das pessoas entrevistadas) era importante para Boniek e para os demais personagens. Ali é o ponto de encontro dessas pessoas, onde se reúnem para pensar nos filmes e brincadeiras, gravam e se divertem como querem. Boniek está presente em todos os domingos como cozinheiro do bar e é comentarista da Rádio Capim Gordura, que também é montada na Cabana. Existe uma ligação muito forte entre o protagonista e Daíra, conversando informalmente ela me confessou que ele a ajuda muito e que “comanda tudo”. Uma das imagens iniciais do filme é justamente um porta-retrato com a foto de Boniek em um móvel cheio de enfeites, isso foi feito por Daíra e está na cabana, perto do fogão de lenha onde ele cozinha.

No dia 26 do mesmo mês, conversei com o professor Cristiano Rodrigues, que pesquisa sobre documentário há muitos anos. Alguns pontos dessa conversa fizeram muita diferença para *Boniek Bauer*. Questionei-me sobre como queria acessar aquele sujeito, já que isso poderia ser feito através de uma infinidade de formas distintas. Mas de tudo que foi dito naquele dia, o que mais me chamou a atenção foi sobre as entrevistas. Talvez por estar habituada a trabalhar com entrevistas na graduação de jornalismo, havia algo de automático na forma como pensava sobre elas. Já havia escrito perguntas, mas eram muitas e demasiado específicas. Não gosto, sequer, de chamá-las de entrevistas, para mim são conversas e foi assim que abordei as pessoas, as chamei para conversar e disse que queria ouvir “casos”. Depois dos conselhos do professor percebi que deveria dizer o mínimo possível e evitar que os personagens ficassem preocupados em me agradar, em dizer o que acreditavam que eu queria ouvir. A partir daí, fugi das perguntas objetivas e diretas e apostei na subjetividade, na sugestão. No momento da gravação, dizia apenas coisas que fariam com que as pessoas se

lembrassem de histórias, tratava-se de começar um assunto e deixar que elas o desenvolvessem a seu modo. Naturalmente, em alguns momentos precisei dirigir a conversa, perguntar alguns pontos mais específicos, focar no protagonista quando necessário ou fazê-las lembrar de alguma passagem que me interessava.

Outra coisa de que tinha medo e passei a aceitar com mais naturalidade foi o silêncio. Percebi que em alguns momentos ele poderia ser mais importante do que a fala e que se trata de um instante relevante para o entrevistado, que organiza suas idéias e deve, portanto, ser respeitado. Além disso, outra decisão que tomei antes de ir para as gravações foi que no momento em que estivesse em contato com os personagens estaria preocupada apenas com aquela ocasião. As decisões relativas a som, luz e imagem, desprenderiam minha atenção apenas antes da câmera começar a rodar, a partir dali, eu estaria totalmente ocupada conversando com o personagem, escutando o que ele tem a dizer.

Entre os dias 29 e 31 de março fui a Tocantins apenas para tratar das questões de pré-produção do filme. Consegui entrar em contato com quase todos os personagens e garantir que as entrevistas seriam feitas. Visitei a rádio da cidade (Rádio Alcance) no dia da gravação do programa em que Boniek participa. Assisti, fui chamada para dar entrevista ao vivo sobre o filme e conversei bastante com o protagonista. Percebi o quanto ele estava honrado com o filme, ficou satisfeitiíssimo com a idéia e bastante animado. Há um ponto importante que posso destacar sobre o comportamento de Boniek durante o processo de produção. Em momento algum ele interferiu de forma excessiva nas tomadas de decisão, tais como a escolha dos entrevistados, por exemplo. Disse estar à disposição para o que fosse preciso, mas não pediu que mostrasse isso ou aquilo, apenas sugeriu certas coisas em algumas ocasiões, mas nada exagerado, ou que atrapalhasse o andamento da produção.

Depois de voltar de Tocantins, tive mais um encontro com o orientador. Dessa vez, foi para relatar o que havia acontecido na viagem e pensar nos próximos passos. Sobre o roteiro, ficou definido que a produção de filmes de Boniek e seus amigos seria o fio condutor da história. O protagonista é uma pessoa que faz filmes, mas tem como profissão pintar casas e, além disso, realiza outras atividades inusitadas e completamente diferentes entre si. Um exemplo de curta metragem documental que compactua com *Boniek Bauer*, é "Mauro Shampoo- jogador, cabeleireiro e homem" (2005), de Leonardo Cunha Lima, Paulo Henrique Fontenelle. A utilização de imagens de arquivo e a presença forte do time de futebol em que jogou, casam com as inserções de imagens dos filmes antigos de Boniek e com a presença destes em sua história.

A partir daí pensei nos dois possíveis integrantes da equipe e os convidei. Ambos aceitaram e esbocei um cronograma de filmagens para que todos pudessem se organizar. E no caso, foi na última semana de abril. Sobre os equipamentos, pensamos no que poderia ser usado para as entrevistas e para os retratos de Boniek.

Definida a equipe, optei por levar o diretor de fotografia e câmera para conhecer Tocantins, testar as possibilidades de luz nas locações que seriam utilizadas e se familiarizar com os personagens. Além disso, pudemos adiantar algumas imagens que estavam na lista para as gravações, como, por exemplo, as passagens da chegada à cidade e a Cabana da Daíra.

Esse envolvimento com o projeto colaborou para novas idéias e para deixá-lo mais maduro. Depois disso tive a certeza de que não queria utilizar a entrevista de Boniek como as outras, mas que ainda sim iria gravá-la. Como orientador, Nilson achou essa decisão arriscada e reiterou que a entrevista deveria ser gravada independente de ser ou não aproveitada.

As gravações correram melhor do que eu poderia prever. A equipe se entrosou bem com os personagens e com as pessoas da cidade, já se chamavam pelo nome e tinham uma

boa relação. Dessa forma, foi mais fácil entrar no cotidiano, nas atividades e na vida daquelas pessoas sem ser intransigente. Quem se tornou mais próximo de todos nós foi, naturalmente, Boniek. O protagonista se sentiu muito a vontade e fez, com sucesso, todas as encenações para os retratos. No final das filmagens, afirmou que gostaria que as gravações durassem o ano inteiro, tamanha satisfação e prazer em fazê-las. A cena final foi o momento mais especial para mim, enquanto responsável pelo filme. A projeção na Cabana da Daíra fez com que aquelas pessoas revivessem coisas que não faziam há anos. Vê-los assistindo a tudo aquilo emocionados e dando gargalhadas, compensou todo o processo de realização de *Boniek Bauer*. A sensação de interferir na vida de pessoas com as quais se criou certa afinidade e apreço se mesclou a idéia de dever cumprido naquele momento.

#### 4.3- DIÁRIO DE MONTAGEM

Por volta de três semanas após as gravações de *Boniek Bauer*, comecei a editar o material. O intervalo entre uma ação e outra foi proposital. Optei por tomar distância do filme por algum tempo antes de voltar a entrar em contato intenso com ele. Assim, pude ver e pensar sobre o documentário de forma diferente, com o olhar descansado e consegui visualizar novas possibilidades e idéias.

A montagem é uma das responsáveis principais pelo ritmo da narrativa desse filme. É ela que joga com os troncos diferentes dentro da matriz da história de Boniek. Existe a linha das entrevistas, das imagens de arquivo, dos retratos, da cabana da Daíra e das passagens da chegada à cidade. Todos esses pontos se unem no último momento do filme: a cena final das projeções.

Na articulação dos planos existe uma *mão oculta* que fascina a reflexão desconstrutiva contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-câmera ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. A *mão oculta* que articula esses planos, alguns chamam *montagem*. (RAMOS, 2008, p.86)

No campo documental, a montagem é uma extensão do roteiro, uma continuidade deste, que só é concluído depois do último corte. Essa foi uma das razões que me fizeram optar por editar o filme por conta própria. Desde que me propus a realizar esse projeto, tive a idéia de passar por todas as etapas, da pré a pós-produção. Queria experimentar cada uma e ser responsável pelas tomadas de decisão que construiriam *Boniek Bauer*. “A etapa da montagem (ou edição) do filme documentário marca o momento em que o documentarista adquire total controle do universo de representação do filme” (PUCCINI, 2012, p. 93).

Depois de uma análise cuidadosa do material acompanhada de papel, caneta e roteiro começaram os processos de corte. A edição avançava junto com o roteiro, que foi alterado e remodelado quantas vezes julguei necessário para construir a montagem final que desejava. “Criação e invenção são características fundamentais, em razão da própria natureza do trabalho do editor de documentários, qualidades essas que podem não ser necessárias para o editor de filmes de ficção” (ROSENTHAL, 1996 apud PUCCINI, 2012, p. 95).

No total, foram editadas seis versões do filme, incluindo as alterações feitas com relação ao áudio e a correção de cor. Uma das grandes dificuldades durante a montagem foi reduzir o conteúdo em vinte minutos. Havia uma boa quantidade de material para ser usado, o que foi ótimo e abriu a possibilidade de ter opções, mas dificultou o processo de seleção. Roteirizar, produzir e dirigir um filme pode fazer com que haja certo apego com relação ao que foi gravado. A frieza do corte foi necessária durante toda essa etapa. A primeira versão era de trinta minutos e a última conseguiu se enquadrar nos vinte pretendidos desde a idealização do projeto, para que o filme pudesse ser classificado na categoria de curta metragem dentro do tempo certo e aceito pela maioria dos festivais.

Tão importante quanto saber como iniciar um filme é saber como terminá-lo, definir em qual momento ele já passou todo o conteúdo informativo necessário para a compreensão do assunto e da abordagem do diretor, com a preocupação de não se tornar arrastado, cansativo, com excesso de informações desnecessárias e redundantes. (PUCCINI, 2012, p. 105)

A cena inicial do filme, como relatado, foi alterada já no momento da montagem. Seu propósito é completamente diferente do que havia sido pensado ainda na fase da pré-produção. Contudo, a última cena manteve a mesma idéia que havia sido concebida anteriormente, a projeção dos filmes na Cabana da Daíra, com imagens de todos assistindo e por fim, apenas Boniek. A maneira como foi articulada teve alguns ajustes, principalmente com relação ao áudio. A entrevista do protagonista entrou como off nesse momento, o que não estava nos planos no pré roteiro. “(...) o roteiro como peça escrita se desmaterializa, assumindo formatos múltiplos, só encontrando a forma final no filme pronto” (PUCCINI, 2012, p. 125).

## 5.CONCLUSÃO

É preciso paciência e muito trabalho para poder fazer um filme. Tratando-se de orçamento baixo e uma equipe reduzida, ainda mais. Esses são aspectos que pude perceber ao realizar esse projeto. Foi preciso uma dedicação imensa e desgastante para poder concluir o documentário que havia me proposto a fazer, mas todo trabalho foi gratificante e posso dizer que faria o mesmo se tivesse a oportunidade.

Encarar a produção documental foi um desafio novo. Mais do que isso, roteirizar, produzir, dirigir e editar foi um conjunto que me obrigou a dar um grande passo em várias e diferentes dimensões. Tudo que havia produzido relacionado a cinema até então, pertencia ao universo da ficção. Ainda sim, apesar de já ter assumido várias funções nesse meio, nunca havia acumulado tantas em uma só produção, tampouco sido responsável final por um filme desse tipo. Sem dúvidas, essa foi uma etapa que mudou a forma como vou sair da graduação, me fez conhecer, amadurecer e aplicar conceitos e práticas.

As leituras sobre documentário foram fundamentais para a construção desse projeto como um todo. Através delas pude aprofundar o conhecimento que antes era raso dentro desse campo. Os autores escolhidos me auxiliaram a pensar e a praticar o universo documental.

Algumas etapas me deixaram receosa, como a elaboração de um roteiro que pudesse ser cabível dentro de uma produção que trabalha com o real, a reação dos personagens diante da câmera no momento das gravações e a montagem de um material extenso e que exigia a continuação de um roteiro em aberto. Todos esses medos foram sanados com erros, paciência, dedicação e orientação.

Por fim, posso dizer, sem pestanejar, que trabalhar dentro do cinema com a vida de pessoas reais e alterá-las de alguma forma, foi uma experiência incrível. O resultado desse curta metragem documental é muito significativo para mim enquanto alguém que se encanta pelo o universo cinematográfico cada vez mais. Posso afirmar que a conclusão desse trabalho me deixa a sensação de dever cumprido, pelo menos por enquanto.

## 6. REFERÊNCIAS

Mauro Shampoo- jogador, cabeleireiro e homem. Direção: Leonardo Cunha Lima, Paulo Henrique Fontenelle. Rio de Janeiro, RJ: 2006 (20min).

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

O Homem da Câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia: 1929 (1h7min).

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: Papyrus, 2012

RAMOS, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.), **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre, RS: Editora Sulina, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2008.

## **APÊNDICE A – ROTEIRO**

Boniek Bauer

Roteiro escrito por Ana Clara Nunes Roberti

**Bloco 1:**

*Apresentação inicial do protagonista e da cidade de Tocantins. Sem explicações prévias, vê-se uma cena de um dos filmes protagonizados por Boniek. A ideia é deixar o espectador curioso quanto a figura que aparece em destaque já no princípio.*

Tela preta e créditos iniciais (Facom, nome da diretora e do coletivo Centopeia) seguidos da localização (Tocantins, Minas Gerais)- Áudio do início do filme *Jack Matador- O Homem Mau*

Corta para a imagem do filme que acompanha o áudio- Boniek: eu sou mau, mau mesmo (...) risada.

Depois da risada entra a trilha de abertura e a tela preta com o nome do filme: BONIEK BAUER

Corta para retrato de Boniek: olhando sério para a câmera e mudando sua expressão aos poucos até começar a dar gargalhadas- trilha.

Passagem da chegada à cidade de Tocantins (manhã)- trilha.

**Bloco 2:**

*Falas breves de todos os entrevistados dizendo algo marcante sobre Boniek- principalmente fazendo referências dele como artista. Nesse momento o espectador é apresentado aos personagens que irão compor o filme. Apesar das imagens serem dos próprios entrevistados, todas as falas são em off.*

**Daíra:**

Áudio: “ah, tem muita coisa (...) é um artista”

Imagem: pegando as fitas VHS na cabana em cima de uma cadeira

**Vinicius:**

Áudio: “o cara é fantástico (..) sem dar risada”

Imagem: Vinicius em silêncio, sorrindo durante a entrevista

**Piti:**

Áudio: “uma pessoa muito querida (...) você não acredita”

Imagem: Piti entrando no campo e andando no gramado em direção a câmera

**Nei:**

Áudio: “ele preza (...) ta presente”

Imagem: Nei durante uma gravação na rádio no programa que Boniek participa

**Celso:**

Áudio: “O nome dele não é (...) eles fizeram”

Imagem: Celso sorrindo durante a entrevista

**Helinho:**

Áudio: “ele é uma pessoa (...) vão”.

Imagem: Helinho subindo o morro para entrar no cemitério

**Bloco 3:**

*O espectador começa a ter contato com a história através de Celso, que conta como começou a idéia de fazer filmes.*

Imagem de transição entre um bloco e outro: porta-retrato com a foto de Boniek no armário da Cabana da Daíra.

Entrevista de Celso explica com como começou a história dos filmes.

Corta para crédito de Celso como diretor em “A vida de Mario Alonso”

Volta para Celso, que durante sua fala explica o papel importante de Boniek, dizendo que sem ele, essas brincadeiras não aconteceriam. Enquanto Celso fala entra imagem de arquivo de Boniek no making of de Cidade Violenta II, ajeitando o figurino de Celso.

Celso conclui essa parte da entrevista dizendo: “o Vinícius é doido”, este é o gancho para a apresentação do próximo personagem.

**Bloco 3:**

*Cada entrevistado diz o que fazia nos filmes e imagens de arquivo dessas pessoas são acrescentadas (créditos, atuações e áudio).*

Transição: Cena em que o repórter Zumbi entrevista o delegado Chiquitito em Duplo Seqüestro e este, responde: “é o Vinícius, ele que vai comandar tudo”. Corta para cena de Cidade Violenta I, Vinicius e os polícias saindo em uma perseguição de carro- trilha.

Vinícius conta como surgiu seu interesse em participar dos filmes, fala sobre o faroeste e como convenceu as pessoas a fazerem filmes policiais, “sou um policial frustrado”. Durante a entrevista entram imagens de arquivo de Peça Perdão a Deus, Não a Mim e Cidade Violenta I.

Vinícius dá o gancho para o próximo entrevistado, Helinho: “Todo mundo queria ficar do lado do Helinho, porque o Helinho é muito engraçado”.

Transição: Imagem de Helinho em “O fazendeiro Traidor”, trilha original do arquivo.

Helinho fala que trabalha por conta própria como coveiro. Corta para imagem de Muitos Dólares para Matar, quando seu personagem diz: “eu já gosto de matar e vendo tanto dinheiro assim...”- Volta para a entrevista e Helinho conta porque sempre era o vilão.

Corta para crédito de Helinho em Cidade Violenta II.

Ney, o entrevistado seguinte, fala que era cinegrafista de alguns filmes e conta uma passagem em que quase foi atropelado enquanto fazia uma das produções. Ele finaliza essa parte da entrevista dizendo que eles faziam aquilo apenas para diversão e satisfação deles próprios. Imagens de arquivo de Cidade Violenta II e Justiça a Bala (créditos).

Volta para Celso, que fala que todos precisavam beber pra dar coragem na hora de fazer os filmes, como Boniek não toma bebidas alcoólicas, era ele quem ficava com a responsabilidade final. Crédito de Celso em Cidade Violenta II.

Transição para entrevista de Daíra: crédito de Absurds Nuts (Loucura Absurda)- Daíra Verbena Produções.

Daíra, que sempre foi cinegrafista nas produções, conta sobre as câmeras que comprou. Depois pergunta diretamente para a equipe se ainda estão gravando e se mostra tímida com a situação, porém de forma cômica. Imagem de arquivo com créditos de Daíra na função de cinegrafista.

#### **Bloco 4:**

*Foco para Boniek. É aí que conhecemos as práticas e funções inusitadas do protagonista: pintor, poliglota, radialista, jogador, cozinheiro, médico e artista de cinema. Inserção dos retratos.*

Transição: passagem da chegada à Tocantins (tarde).

Piti, amigo próximo do personagem e radialista de futebol, explica de onde surgiu o apelido Boniek. Inserção de retrato: Boniek fazendo o gol em câmera lenta- sem efeito de edição.

Volta para Piti dizendo que ele é um “profissional da pintura”.

Corta para Helinho que diz que Boniek é pintor, mas quase abandonou a profissão para trabalhar só com filmes, tamanha a empolgação do protagonista quando começou a lidar com isso. Inserção de retrato: Boniek chegando de moto com a lata de tinta e pincel (referência da abertura de Os Embalos de Sábado a Noite, 1977)

Transição- Imagem da placa: Rancho da Daíra.

Daíra fala de Boniek como cozinheiro, afirmando que quando cozinha parece um artista. Inserção de retrato: Boniek cozinhando no fogão de lenha da Cabana.

Corta para Celso, que conta sobre o trabalho de Boniek na medicina alternativa. Mostra-se curioso e impressionado com a função que ele desempenha nesse ramo. Inserção de

retrato: Boniek com o uniforme de médico alternativo chegando à sala onde normalmente atende os pacientes e colocando o jaleco.

Helinho e Daíra falam sobre a rádio capim gordura. Off com imagem de Helinho e Boniek durante a transmissão da rádio e imagem do jogo com a narração de ambos.

Volta para Ney, que diz um pouco sobre o fato de Boniek “falar outras línguas” e conta um episódio que aconteceu durante o programa na rádio. Inserção de retrato: Boniek chegando ao estúdio da rádio e ajeitando o microfone.

Vinícius fala sobre a personalidade de Boniek, de como ele é uma pessoa boa, engraçada e espontânea. Imagem de arquivo de Boniek em Medicina Avançada.

### **Bloco 5:**

*Vinícius e Celso contam com carinho sobre como tudo aquilo (a produção de filmes) foi e é importante. Pode-se notar como falam dessa época com saudade e satisfação. Os dois entrevistados foram escolhidos para esse bloco por terem se mostrado os mais tocados com o tema durante a produção do documentário, é como se voltassem a pensar em algo que já não se lembravam há muito tempo. De alguma forma, reviveram aquela época.*

Transição: Imagem da cabana à tarde. Apareço ao fundo da imagem conversando com Daíra.

Volta para a entrevista de Vinícius, que há muito já não se encontra com a turma que produzia os filmes. Ele deixa isso claro e conta que apesar de não vê-los mais, sente um carinho imenso pela época e por essas pessoas. Imagem de arquivo de perseguição de Duplo Sequestro.

Corta para Celso, que claramente emocionado, se mostra orgulhoso da “brincadeira” e diz que quando eles “partirem”, vão deixar uma “marca”.

### **Bloco 6: Final**

*Cena da projeção na Cabana da Daíra com todos assistindo aos filmes. Ao fundo, com BG da cena real, é possível escutar muitas risadas dos que assistem. Ao mesmo tempo, ouve-se o off da entrevista de Boniek.*

*Depois de Boniek dizer: “a vida é uma safra só, tem que aproveitar ela”, corta para cena do protagonista assistindo ao filme sozinho, sem o som de sua entrevista- trilha final.*

*Corta para os créditos- continuação da trilha*

## APÊNDICE B- RETRATOS

### LISTA DE IMAGENS BONIEK (Retratos)

#### ***- Gol em câmera lenta- externa/dia***

Campo do xistozão vazio, Boniek está com o uniforme que tem o número 10 atrás.

A câmera faz o movimento da bola imaginária (uma curva) e encontra Boniek, que mata no peito. Imagem em primeiro plano com o rosto e a expressão de Boniek. Corta para plano mais aberto enquanto ele gira e caminha para fazer o gol. A câmera volta para uma imagem frontal, o mostra fazendo o gol e comemorando.

#### ***- Imagem de Boniek pós-crédito inicial- externa ou interna/ dia***

Imagem estática e fechada do rosto de Boniek. Ele está olhando para a câmera. Primeiro sério, depois começa a mudar sua expressão e a rir, até gargalhar

#### ***- Boniek na rádio- interna/noite***

Opção 1: Plano aberto- vemos Boniek sentado dentro da cabine da rádio. A câmera fica na altura da mesa, de frente para ele, dando a sensação de profundidade e com as bordas levemente destorcidas.

Opção 2: câmera parada na altura da mesa, não há ninguém. Boniek chega, dá a volta na mesa, senta na cadeira, coloca o fone, ajeita o microfone e olha fixo para a câmera.

#### ***- Boniek e a medicina alternativa- interna/noite***

Imagem de um corredor vazio com uma sala ao fundo (onde Boniek guarda as plantas da medicina alternativa). Ele entra em quadro caminhando em direção a sala enquanto veste um jaleco, até que olha pra trás em direção a câmera e se mostra sério, concentrado.

#### ***- Boniek cozinheiro- interna/noite- Cabana da Daíra***

Em movimento, como se fosse uma pessoa chegando, a câmera entra na cabana da Daíra pelo portão de madeira, vemos algumas pessoas bebendo e assistindo TV, até que

encontramos Boniek no fogão a lenha, cozinhando. Ele continua enquanto a câmera se aproxima.

***- Boniek pintor- externa/dia***

Câmera parada em uma rua larga e de pedras, vazia. Boniek entra em quadro dirigindo sua moto, com as roupas sujas de tinta. Ele leva uma lata de tinta em uma mão e o pincel na outra. Estaciona ao fundo e desce da moto. A câmera dá um zoom abrupto, como os utilizados nas gravações dos filmes de Boniek e o vemos tirando o capacete. Boniek caminha em direção à câmera mexendo os cabelos e andando de forma confiante.

## **APÊNDICE C- PLANO DE GRAVAÇÃO**

### **ORDEM DOS DIAS**

#### **QUINTA FEIRA (25/04)**

- Sair de Juiz de Fora às 10h30
- Almoço em Tocantins – 12h30
- Gravação na Cabana com Daíra- 14h
- Gravação no campo Xistozão com Celso- 16h30

#### **SEXTA FEIRA (26/04)**

- Gravação com Helinho no cemitério- 10h
- Almoço – 12h30
- Gravação com Vinícius no Ferro Velho- 14h
- Gravação da placa “Perímetro Urbano” ao entardecer- 18h
- Retrato: Boniek na Rádio Alcance- 20h

#### **SÁBADO (27/04)**

- Gravação com Piti no campo do Itararé- 9h30
- Gravação da Programação Maluca na rádio- 11h
- Entrevista do Ney- quintal da Rádio Alcance- 12h
- Almoço- 14h
- 15h- retrato- gol em câmera lenta no campo do Xistozão

16h30- Lanche

19h- Retrato- Medicina alternativa

### **DOMINGO (28/04)**

- 13 às 17h30- Gravação da rádio Capim Gordura na cabana da Daíra

-17h30- lanche

-18h30- retrato: Boniek no fogão a lenha da Cabana

- 19h30- projetor+exibição de filmes na cabana

### **SEGUNDA**

- 9h: retrato- Boniek Pintor

-10h30- Entrevista de Boniek e retrato pós-créditos iniciais

- 14h30- Almoço

- 16h- viagem de volta para Juiz de Fora

APÊNDICE D- FOTOS







