

Só dez por cento é mentira, a desbiografia poética de Manoel de Barros – poesia, vida & documentário

Maria Cristina Cardoso Ribas

Tudo que não invento é falso.
Manoel de Barros

(...) o cinema está sempre configurado
pelo terreno da realidade sensível
e não tem de onde tirar sua matéria
senão dessa mesma realidade.
Miguel Pereira

Múltiplos eus falando de si – documentarista e poeta

De um lado, o jornalista, músico, escritor e cineasta pernambucano Pedro Cezar, nascido em 1968; de outro, o advogado, fazendeiro e poeta sul-matogrossense, nascido em 1916, Manoel Wenceslau Leite de Barros. Os dois se conheceram em 1996, quando o cineasta foi buscar o poeta no Aeroporto do Rio para um recital de poesia em sua homenagem. A partir daí estreitaram laços e surgiu em Pedro a ideia do documentário.

O documentário a que nos referimos diz respeito à *desbiografia* do poeta Manoel de Barros, no filme *Só dez por cento é mentira*¹, de Pedro Cezar (2009), cuja estreia em 29 de janeiro de 2010 e curta temporada deixou saudades até para quem não viu; o filme ultrapassa as fronteiras convencionais do chamado registro documental, (des)constrói, na voz do próprio Barros, sua história de vida, sua concepção de poesia.

Voltando ao encontro de ambos, foi mais ou menos assim:

Primeira tentativa: – Pedro sobre Manoel: “o Deus ou ser lettral”. Tiro de Manoel em Pedro: “Poesia é virtude do inútil”. Segundo tiro: “Para que você quer

minha cara, essa ruína, se você tem a minha obra?” De novo Pedro: “As pessoas querem ver o autor dos versos.” Resistência de Barros: “Faz a tua pesquisa de outro jeito.” Muita insistência, até que aconteceu a Pedro falar a palavra “sonho” e, depois disso, o poeta teria ficado “misericordioso”.²

Essa luta inicial tem sido compartilhada por todos os que buscam trazer ao público o poeta Manoel de Barros. Ele desencoraja esse tipo de iniciativa dos jornalistas, cineastas, estudantes, mesmo amigos. José Castello³ teve experiência similar. Relatou que, ao convidá-lo para uma entrevista, esquivou-se com delicadeza: “Não vale a pena, você vai voltar de mãos vazias. Não sou dado a essas coisas de imagem. É o nada, (...) que iremos encontrar.”⁴ Depois de muita insistência, esforço de convencimento de ambas as partes, Castello acabou conseguindo uma brecha para a sonhada comunicação: Barros aceita “responder por escrito a algumas perguntas, contanto que as enviasse por carta e ele pudesse desprezar as que não o interessassem (...). Vou responder devagar e do meu jeito.”⁵ Isso foi em 1996. E de fato, dois meses depois da remessa no correio, Castello conta ter chegado um pequeno envelope escrito em letra miúda, quase infantil. “Respostas contidas, mas sinceras, que reafirmaram a imagem de um homem tímido, para quem as palavras têm um perigoso poder de erosão.”⁶

Por este breve desenho traçado por José Castello e Pedro Cezar, o efeito mais provável é construirmos uma imagem equivocada do poeta. Como a obra produzida, no caso os poemas, “enfeitiçam”, acabamos acreditando na poesia e erigindo um Manoel de Barros muito nosso, apoiado numa ilusória garantia de verdade da palavra poética, do cenário regional elogiado, lesmas, vermes, pântano, do olhar para baixo, para as coisinhas miúdas, do chão. Como se todos estes detalhes que compõem o solo poético, melhor dizendo, o barro poético, falassem de um sujeito fechado, escondido, incapaz de sobreviver às luzes da ribalta e que escreveria poesia, optando por bichos, para compensar a impossibilidade de integrar o mundo dos homens. Como o próprio Castello confessa só muito tempo depois pode compreender que, naquele jogo, o ingênuo não era o Manoel, era ele. O jornalista acabou suspeitando que “tinha inventado, por comodismo, por inércia, por apego aos clichês que estão sempre rondando a escrita, um Manoel errado.”⁷

Mas aqui saudamos o jornalista. Conforme entendemos, a *errância*, em seu duplo sentido, é necessária, faz parte do processo, significa movimentar-se, reconhecer as máscaras e tratá-las como outras feições do eu. Mesmo assim, Castello desabafa:

Essa era a verdade: eu me sentia traído porque, em meio ao pântano de palavras, não encontrava o retrato que tinha concebido; em seu lugar aparecia outro, que me enchia de susto. Mas, e se aquele filósofo da linguagem que respondia às minhas perguntas também fosse só um personagem? Se ali também, naquelas linhas, a poesia, e não a verdade desse as cartas? Quem, afinal, falsificava quem? E mais uma vez eu começava a afundar no pântano das palavras?⁸

A sensível experiência de Castello – que no ano seguinte conseguiu um encontro pessoal com Manoel de Barros –, assim como o trabalho de Pedro Cezar, alguns anos depois, mostram os efeitos surpreendentes do conhecimento, da convivência com a matéria viva da sua reportagem/filmagem.

Na poesia de Barros encontramos o quanto o poeta ama o banal e aquilo que é desprezado, seu foco é para o simples, para o ínfimo. Funda assim um território oblíquo, lodoso, obscuro, posto de observação privilegiado porque revela, constitui, dribla e mascara, um olhar para baixo e um olhar entre. No documentário de Pedro Cezar e na poesia de Manoel de Barros, entendemos o valor da alteridade para a reconstrução do olhar e reconhecemos a obliquidade de ambos os observatórios, privilegiados por serem oblíquos, obscuros e propiciarem múltiplos pontos de vista... e de fuga.

Na poesia – e no documentário – encontramos deslocamento, simplicidade, repetição, afetividade, estranheza, brincadeira, alteridade. Diálogos. Perda. Relatos que delatam o sujeito, pontos de vista que desenham pontos de fuga. O particular não como parte de um total absoluto, mas como componente de *outras* totalidades.

Durante cada processo de filmagem, os documentaristas estudados foram unânimes em confessar: em certa altura da convivência mútua, da aproximação crescente, da quase rotina de um “casamento”, da fascinação mútua, a noção de limite fica imprecisa, o entendimento desliza das regras; é quando o controle é perdido, assim como a crença nas antigas certezas; até mesmo do próprio eu em relação ao outro eu.

Nós e vozes: “Pedro, você imita o Manoel ou tem caminho próprio?”

Boa pergunta. Difícil de responder. Rapaz eu invento, mas sempre sai diferente. Repetir é uma ilusão, cara. É olhar com encanto. Quem faz igual é máquina, sabe? Eu gosto de inventar. E no dia que eu inventar como Manoel de Barros, o Millor Fernandes vai fazer o meu prefácio, cara...”
Entrev. BRAVOnline⁹

Nesse ponto sensível, ou seja, no que diz respeito ao envolvimento, identificação, casamento biógrafo/biografado, enfim, do cont(r)ato firmado entre eles, entendemos as “crises” da vivência de Castello e de Pedro com Manoel – cada um a seu tempo – e admiramos os resultados, felizmente para nós, artísticos.

O desafio do documentarista/biógrafo é o exercício da convivência, o desatar de nós: não calar o biografado, iluminar a sua arte, dirigir sem tolher, saber aproveitar o imprevisto, reconhecer a identificação e manter a lucidez na atuação – o que implica em perceber os eventuais delírios.

Hoje, cada vez mais, é possível observarmos tendência recente do gênero, como no longa *José (Saramago) e Pilar* (2010), do cineasta português Miguel Gonçalves Mendes: “documentários que emergem de uma estreita convivência entre cineasta e biografado”¹⁰. Aproveitando a referência, lembramos que o citado longa – e o diretor – também acompanham de perto o escritor português “desde o início da construção da história – *A viagem do elefante*, em 2006, na sua casa em Lanzarote, nas Ilhas Canárias –, até o lançamento do livro no Brasil, em 2008”¹¹. O diretor trabalha na linha analógica livro/vida traçando um paralelo entre a história de Saramago e sua obra, ou seja, comparando a custosa viagem do elefante entre a corte de D. João III, em Lisboa, e a corte do arquiduque Maximiliano, na Áustria, à jornada do autor durante o processo de criação.

Voltando a Pedro Cezar e ao seu Manoel, a largada para o processo de criação foi difícil, como relatamos logo no início desse artigo, por conta da resistência da “matéria viva” da criação, o próprio poeta. Barros é avesso à exposição na mídia. A solução encontrada pelo diretor foi mergulhar na poesia... Mergulhar é uma boa palavra, considerando a predileção de Pedro Cezar pelo mar, pelas águas, pelo surfe (*Fábio Fabuloso*, 2004).

Sua imersão foi tanta que Pedro, de forma inconsciente, foi ficando parecido com Manoel até fisicamente – deixou, por exemplo, o bigode crescer. Foi influenciado também poeticamente: os dois livros publicados por Pedro utilizam a mesma linguagem peculiar do seu biografado, chamada pelo próprio de “manuelês”. Os quatro anos de edição e filmagens, junto aos dez de convivência prévia possibilitaram essa metamorfose.¹²

A partir do forte envolvimento, desse estado de perda ou perdição criativa, conforme propõe Cassia Chaffin – a ambiguidade da experiência humana da criação como potência de reviravolta no que há¹³ –, dissemos que o diretor sentiu-se em estado de “achamento”, encontro, possibilidade de lidar com o indizível, a possibilidade de redesconstruir imagens que constituem a nós e aos outros e, como podemos avaliar pelos resultados, “a potência de nos transformar, senão em poetas, ao menos em criadores de novas formas de viver”¹⁴ – a metamorfose citada por Cezar.

Na dança dos eus envolvidos na construção de biografias, as *personae* se fundem e separam como pares numa quadrilha. E nesse momento da nossa reflexão, o olhar do historiador também nos conforta em relação à desconcertante e saudável crise de certezas, a partir do momento em que entendem que identificação, projeção, confusão, perda, verdade são noções em permanente revisão. Em nosso caso, o valor de verdade merece destaque, mesmo porque Manoel de Barros é um mentiroso assumido, um fingidor mais-que-pessoa. Para Angela de Castro Gomes,

(...) na noção de verdade passa a ter um forte vínculo com as ideias de foro íntimo e de experiências de vida dos indivíduos (...) A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, exprimindo-se na categoria sinceridade e ganhando, ela mesma, uma dimensão fragmentada e impossível de sofrer controles absolutos.¹⁵

E, reforçando a reflexão, Durval Muniz de Albuquerque¹⁶ fala do alívio que experienciamos ao nos livrar da exigência de cientificidade, esta habitualmente entendida como produção de um conhecimento capaz de apreender a verdade única do passado, das leis eternas e imutáveis.

Descartado, portanto, o vício da cientificidade quando formula categorias de verdade, assumida a identificação biógrafo/biografado, a citada perda de controle reincide sobre os eus em confronto, ainda que de maneira apaixonada. Quem é quem? Algumas suposições: “eu quis documentá-lo porque traz contribuições para o mundo, porque sempre admirei sua obra, porque me vejo nele, até me perco nele, geografia sem *achamento*... ou assumo a *la Flaubert que Madame Bovary c’est moi...*”.

A desconstrução do clichê científico, porém, exige o cuidado para não recairmos no extremo do vale tudo, da perda total do limite eu/outro. O vislumbre da alteridade resvala não só pela lucidez, como também pela questão ética, visceral no mundo contemporâneo.

Nesta perspectiva trazemos, então, o foco da narrativa (auto)biográfica não só como réplica narcísica, mas também como possibilidade de partilha e produção de sentidos da vida e da história nas práticas sociais, enfatizando o falar de si enquanto modalidade discursiva de, na expressão de Gomes, um *eu moderno* (2004: 12).

Ressalvamos ainda o foco especial do poeta Manoel de Barros por conta da importância que damos à experiência social, com ênfase naquela construída no e pelo discurso poético, aqui expresso pelos detalhismo e miudeza do olhar deste poeta que se volta para baixo, para o excluído, para tudo aquilo que está na margem ou fora do que a tradição científica e filosófica ocidental institui como paradigma. Barros declara ser poeta em tempo integral e observemos que o grito de resistência do poeta, no filme é vivido em coro pelo documentarista:

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 horas da tarde... e escreve sobre as limitações do homem: A maior riqueza do homem é a sua incompletude. Nesse ponto sou abastado. Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.¹⁷

Neste sentido, um grande desafio do cineasta biógrafo é falar sobre, falar com, sem falar no lugar de. Maestro e não ventríloquo.

Poesia em documentário ou documentário de poesia?

Se o que vemos na tela é uma representação, é óbvio que a sua construção é o lugar de um sujeito, aquele que se coloca como observador e criador dessas imagens. Temos assim uma operação complexa que começa com o sujeito-realizador, a mediação de uma técnica e de uma equipe, composta de outros sujeitos, em diferentes fases de elaboração, um objeto construído ou não para a câmera, e um outro sujeito, este o espectador, que reconstrói todo o processo complexo com a sua capacidade intelectual e emotiva. Significa dizer que o documentário como representação só se realiza inteiramente ao nos colocarmos no ambiente de um processo que só acontece com a projeção ou exibição da obra.

*Miguel Pereira*¹⁸

Pedro Cezar assume que precisou enfrentar um duplo preconceito. Segundo ele, falar em “documentário sobre poesia” espanta o contribuinte.

Primeiro, porque é documentário, palavra que significa “eu vou estudar”. Qual é o antônimo de entretenimento? Documentário. (ri) Sinônimo de chatices? Poesia. Daí a dificuldade de mandar alguém que não seja mais um dos que santificam o Manoel de Barros para assistir ao filme.(...) O que me anima é a reação das pessoas. Elas até saem do filme e vão comprar livros...¹⁹

A aventura parece ter compensado o esforço, mas a eficácia do trabalho incide diretamente sobre os condicionamentos do grande público sobre o gênero, como reconhece o diretor. Perguntamos: se “só dez por cento é mentira” no diálogo literatura/cinema, em que medida estaria, em ambos os suportes, o que se convencionou como real?

Roland Barthes fala da literatura como trapaça salutar, drible aos mecanismos de poder, desconstrução de categorias e enquadres, inclusive da própria linguagem literária – a escritura – que não mais se obriga a espelhar o real, podendo dispersá-lo, desconstruí-lo, redesfazê-lo. Mesmo quando a serviço de uma ideologia, a literatura desliza dos mecanismos de poder. É uma “trapaça salutar, uma esquiva, este logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, como dispara em sua aula inaugural no *Collège de France*.²⁰

Em outro diapasão lembramos Robert Stam quando estuda Pasolini e diz: “a realidade é o discurso das coisas que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou [em seus estudos sobre cinema de poesia] como a linguagem escrita da realidade”²¹.

A aparente contradição das leituras empreendidas pelos pós-estruturalistas e pelo cineasta italiano vem por conta da rede conceitual que constitui o real de

que tanto falam. Os primeiros negam a realidade factual e em seu lugar elegem a interpretação. Já Pasolini insiste em aliar o cinema à realidade, o que é explicado por Stam, e ocorre em função da percepção particular do cineasta italiano acerca da linguagem do cinema e das demais linguagens. Afirma Pasolini:

(...) todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem simbólicas (...) e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade (...). Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema fico sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade.²²

O comentário a seguir pode ser redutor, mas esclarece parte do jogo: parece-nos, em verdade, que cada autor busca a melhor definição para a sua área de atuação, o velho clichê da lata para a sua sardinha. Em detrimento do fim, entendemos que o importante é a busca – pesquisa – que redunde em práticas artísticas diferenciadas. Por tudo isso o diálogo cinema/literatura é difícil – não impossível –, mas sempre instigante, o que as produções que transitam em ambas as áreas têm comprovado.

No caso específico da poesia de Manoel de Barros, a (des)construção do texto poético do poeta do pantanal, com sua força erosiva na formatação “crianceira”, com suas desconcertantes quebras sintáticas e semânticas, provocações filosóficas ditas como brincadeiras sem pretensão de filosofar, tudo somado à criação de imagens difíceis de imaginar – *um bentevi pendurado no sol* –, entra no indizível, ou seja, no drama de ser documentado. O verso compõe uma imagem visual que não pode ser visualizada na realidade sensível; entretanto – e felizmente para nós, receptores – pode ser recriada a partir de outras combinações imagéticas que não a descrita. O trabalho do documentarista precisa ser sutil, rumar para além das margens da palavra, tecer uma filigrana sobre outra em discursos encadeados.

Por essa condição mais-que-paradoxal da poesia a encenação parece ficar sempre aquém da escritura, diria um literato; mas há formas de manter viva a incompletude do texto literário, os espaços em branco, os silêncios, as negações, as implicitudes, os vazios em outras sequências imagéticas desentranhadas do real, diria o cineasta.

Pedro Cezar, como diretor, não apresentou o menor interesse em competir com o biografado, em abafar a voz do Manoel; ao contrário, em sua simplicidade apaixonada, nos ganhos e limites da identificação, ele amplia o silêncio do poeta de forma a que o público, para sua própria surpresa, o escute.

Assim o documentário enfrentou, no melhor sentido do termo, a despalavra de Manoel; trabalhou com bricolagem, coral de vozes, mesclando sequências de

entrevistas inéditas, memórias, versos, “causos” e depoimentos de leitores – acadêmicos, leigos –.²³ De acordo com o site oficial do filme, o diretor buscou fazer um documentário com determinadas marcas: “Narrado na maior parte das vezes em tom pessoal, o filme busca, sobretudo, uma voz que se aproxime da simplicidade e da afetividade do personagem e que se afaste da soberba e da pretensão de uma análise teórica sobre poesia no idioleto *manoelês*”²⁴.

Alternando sequências de entrevistas inéditas do escritor, versos de sua obra e depoimentos de “leitores contagiados” por sua literatura, o filme constrói um painel que traz à tona a linguagem do poeta, considerado pela crítica um dos mais inovadores em língua portuguesa. No presente trabalho estamos considerando, portanto, a superposição de narrativas (auto)biográficas com ênfase na voz silenciosa do diretor e na voz audível do poeta.

Referindo-se a histórias de vida, Josso (2002) defende que uma especificidade dessa abordagem é a busca de enfoque sobre a globalidade da vida e não sobre determinados aspectos. Para ela, “o trabalho com fragmentos caracteriza a perspectiva de projetos temáticos” (apud Bragança, 2008). Trata-se de uma narrativa solicitada por quem pretende recolher as memórias de experiências, percursos e subjetividades desde momentos anteriores até aqueles em que se dão os encontros – um projeto de conhecimento social, como se propõe o diretor do filme.

No documentário o interlocutor visível – e o foco – desse diálogo é o sujeito biografado, o poeta. Este, com sua habilidade discursiva, com sua prática poética, seu carisma, desliza dos enquadres convencionais e reescreve – em conjunto com o documentarista e a própria vida em curso – o roteiro do filme; o procedimento desmembra a totalidade do projeto inicial e reconstitui a entrevista fora do paradigma dicotômico. Mais que isso: juntos, e aliados aos familiares, artistas e eventos da vida – Barros perde o filho de 50 anos durante a filmagem –, o documentário se redesconstitui. Queremos dizer que o foco – a desbiografia poética de Manoel – se abre e engloba na poesia, o próprio documentarista/diretor. Talvez por isso o resultado tenha sido possível.

Em nosso trabalho vamos de encontro, portanto, a dois movimentos: o projeto do diretor buscando a totalidade de uma história de vida e o poeta desconstruindo esse projeto totalizante oferecendo rasgos – relatos de si – que ao mesmo tempo autorizam e desautorizam o projeto globalizante em prol da narrativa subjetiva – poética –.

Barros é muito coerente: ele atua dessa forma em sua poesia. Um *crianceiro* assumido. Queremos dizer que ele é poeta sempre, mesmo nos momentos em que a função é outra. Em termos mais gerais, a história de si afirma-se como autobiográfica – dentro de um espaço-tempo –, mas ao mesmo tempo a desconstrói como garantia de verdade e como projeto totalizante de conhecimento da sociedade que integra e compõe. Inspiramo-nos em Boaventura quando propõe “pensar os termos das dicotomias fora das articulações e relações de poder que os unem como primeiro

passo para os libertar dessas relações, e para revelar outras relações alternativas que têm estado ofuscadas pelas dicotomias hegemônicas”²⁵; e completamos, nessa perspectiva metodológica tal jogo de desalojar o pensamento do enquadre dicotômico já deve principiar no diálogo. Só assim resta valorizada a autonomia do biografado. De acordo com Lucia Velloso: “A presença do/a investigador não deve bloquear a emergência da subjetividade do entrevistado. Nesse sentido a história de vida assume os contornos de um intenso diálogo”²⁶.

Conforme entendemos, ocorre que neste documentário, a presença silenciosa do investigador – lemos diretor – não impede a expressão da subjetividade do entrevistado – poeta – e a história de vida, como dizem as autoras, assume contornos de um diálogo implícito –. O que se ouve no filme é o entrevistado falando de si em “manoelês” –, trazendo à tona a (sua) poesia e a (sua) vida de poeta. Relato este que assume forma oral, narrativa de si macaqueando história de vida e fundada no diálogo investigador-sujeito, focalizando experiências – que recaem sobre a pessoa, as práticas e a profissão (Nóvoa, 1992). Interessa-nos a narrativa de Barros produzida no falar de si, seja pelo viés das auto declarações, palavra pronunciada – o relato –, seja pela pujança da palavra escrita – a poesia –. No amálgama do filme, o diretor habilmente se elide, presença ausente, e deixa em primeiro plano a voz de Barros falando, lendo, recitando, conversando, rindo. No presente traremos também ao prosclênio a palavra do poeta. Mas as fronteiras são porosas, pontilhadas. E o falar de si, em dada medida, resvala em falar do outro – mesmo sem teor totalizante, sem que o relato do indivíduo tome feição matricial.

Na narrativa de Manoel de Barros, poética até mesmo fora da poesia *stricto sensu*, as três dimensões citadas por Nóvoa (1992) – a saber, relatos de experiências focadas na pessoa, nas práticas e na profissão – são todas forças constituidoras da vida, no caso, completamos, da vida do poeta; tais experiências a que chamamos (tri)dimensionais passam pelo crivo do investigador/entrevistador/crítico, filtro que indica captação da narrativa a partir de fragmentos, memórias, esquecimentos os quais, por sua vez, desfazem a sequência linear, esgarçam, no elogiado presente do relato, o nexu determinista entre causas e efeitos e produzem um falar do mundo falando de si. Este esbarro na alteridade, o dizer oblíquo que resvala no outro para expor os próprios eus, o amálgama com o outro é uma das modalidades das narrativas de si, prática social vigente, sobretudo a partir do século XIX.

O nosso sistema social está presente em cada um de nossos atos, delírios e obras. A história desse sistema está contida integralmente na história de nossa vida individual – e tal relação é não determinística por conta da atividade do sujeito no processo de apropriação do mundo social e suas respectivas traduções em práticas: como vê, como é, como entende, como constitui – a si e ao outro.

É este singular território, simultaneamente simples e complexo, que mais uma vez encontramos a proposta de Boaventura Santos (2004): ou seja, o elogiado

posto vivido na maturidade por Manoel de Barros – identificado como terceira infância – nos sugere aquilo a que o sociólogo chama racionalidade cosmopolita, ou seja, a possibilidade de expandir o presente e contrair o futuro; para ele, a forma possível de se “evitar o gigantesco desperdício da experiência que sofreremos hoje.”²⁷

Nesta perspectiva, o documentário marca o seu valor: amplia a história de um sujeito/mundo e o oferece à vivência alheia, convocando o espectador a uma experiência compartilhada deste presente – nos dois sentidos que a palavra permite.

A terceira infância

A noção de verdade e invenção começa pelo título do filme, que se refere a como Manoel de Barros vê sua obra: *noventa por cento é invenção; só dez por cento é mentira*. E segue com uma explicação poética: *A invenção é um negócio profundo. Serve para aumentar o mundo*. Aos 93 anos, diz que até hoje só teve infância e, portanto, escreve apenas sobre ela. Depois dos 70, entrou no que chama de *terceira infância* e passou a produzir cada vez mais.²⁸

Começemos, agora, convidados pela desbiografia de Pedro de Manoel, nossa própria imersão na poesia. Muitos de nós, desde crianças, fazemos experiências com os olhos. Exercitamos a captação de imagens em suas várias nuances. Por exemplo, o exercício de ver formas efêmeras nas nuvens. Também aproximar-se dos objetos até o ponto-limite de esbarrar com os olhos em um detalhe de sua imagem ou, ao contrário, distanciar-se cada vez mais para enxergar o todo em que tal detalhe estaria inserido. O objetivo seria enxergar mais e melhor. Só que na dinâmica de aproximação excessiva, pode ocorrer, por um lado, uma sensação de repugnância ante a imagem brutalmente exposta e, por outro, o extremo da proximidade pode levar o nosso olho à desfocalização, à distorção, até mesmo a não ver. A menos que tivéssemos uma câmera de altíssima potência ou um olhar especial para não perder a imagem ao transbordar os limites da percepção visual humana. E considerássemos ainda a possibilidade do acaso desviando e refazendo as determinações planejadas.

Caso realizemos pessoalmente a experiência do ver – olho, apenas –, sem o devido aparato tecnológico, a proximidade exagerada ou o distanciamento progressivo vai nos trazer o inverso do esperado, ou seja, distorção da imagem ou efeito de repugnância; de maneira similar ao jogo de espelhos da Alice, nosso mero olhar *throw the looking-glass* poderá nos trair, caso esperemos meramente confirmar os sentidos previamente esperados. Ou seja, quanto mais ansiosamente nos aproximamos do objeto, mais distorcida resulta a imagem, e quanto mais nos afastamos dele, mas esgarçada ela se constitui. Vale lembrar que este movimento extremo de aproximação/afastamento supõe, entre olho e coisa olhada, uma série de gradações

angulares passíveis de consideração. Seriam os fragmentos, recortes, enfim, metonímias configurando detalhes da parte representando o aspecto de um todo mais ou menos previsível. A insistência, porém, em dominar a imagem acaba por fazê-la desaparecer juntamente com estas possibilidades intermediárias.

Da mesma forma, o excesso de informação pode levar ao seu apagamento (Baudrillard, 2001). Daí a alternativa poético-literária de entrever mais que ver a totalidade da imagem, de encontrar a si mesmo e ao entorno na obliquidade de suas lentes, de compreender que a metonímia – possibilidade do olhar – é uma construção, não a única, dentre as múltiplas angulações possíveis.

Na narrativa de Manoel – poeticamente constituída no documentário –, é possível perceber a identidade risível forjada no (auto)declarado *dessaber*. Pulsa no discurso poético de Barros a expansão do presente transbordando a esquematização cronológica do tempo. A poesia está na altura da criança, nas coisinhas do chão.

Esse olhar para baixo somado ao viés da memória (des)costuram as sensações da infância às da maturidade e tecem outras verdades que saltam fora da linearidade temporal, do caminhar sempre para frente em direção ao futuro e da planificação da história. Trata-se de um discurso tecido em fragmentos, vislumbres, *nonsenses* – não porque não tenham sentido, mas porque, em sua aparente desconexão, desconstroem paradigmas, frustram as expectativas, não se enquadram nos *scripts* do senso comum nem da razão científica. Em outras palavras, escapam do controle.

O poeta Manuel de Barros declara: sua matéria prima é o mundo das inutilidades, das insignificâncias, daquilo que ninguém vê... Mas gostaria. Este foco especial encontra larga representação no ponto de vista infantil que nos convida a nós, leitores, a um novo olhar sobre o mundo voltado às imagens relegadas, excluídas, vermes, lesmas, pântano. A infância, que se perpetua na maturidade, que constitui e mantém no velho vivido a criança curiosa e brincalhona, contribui para o trânsito do sujeito nesse novo lugar.

O poeta sul-matogrossense não descreve uma viagem turística pelo Pantanal, nem se organiza deterministicamente pelo tempo cronológico. Como explica no *Livro de Pré-coisas, fazer o desprezível ser prezado é o que me apraz*²⁹. Ao reconhecermos, então, a presença do olhar infantil nos versos de Barros, uma nova reflexão se impõe: em se tratando do pântano, a infância contribui para o trânsito do sujeito nesse novo território, simples e complexo, posto que lhe permite um olhar diferenciado e as possibilidades de silêncio e voz.

Qual, então, a alternativa do poeta para o impasse, ou seja, como e o que ele vê, o quê e de quê ele fala? Que posto especial de observação seria este? O coral de vozes – a leitura de sua poesia – e a escuta de sua narrativa(auto)biográfica sugere possibilidades de constituição desse sujeito que se *desdobra* – ressaltamos aqui as *dobras* da palavra e as *obras* do poeta como produtos do seu relato, a que gostamos chamar “delato”.

Em Barros, o observatório privilegiado é representado pelo pântano – move-diço –, pelo amor ao desprezível, pelos seres – lesmas e vermes – que normalmente não vemos e ainda pisamos. Barros vai mergulhar na escuridão do pântano, observar aquele microcosmo que também escapa do nosso campo de visão, até usar a infância; mas o foco do poeta é o do sujeito maduro que se enviesa pelo olhar infantil, pelo afeto com as coisas lembradas/inventadas. Este somatório de pontos de vista que funda um posto de observação no presente é o outro nome para a memória e representa a atualização da sua identidade a partir do território da infância. Terceira infância que vem em lugar da velhice negatizada e torna começo – presente do nascimento – o que normalmente é entendido como fim.

Dessaber, desutilidades, coisas crianceiras – os barros do poeta

Como vimos desenvolvendo em nossa pesquisa – aqui sobre Manoel de Barros³⁰ –, em seu relato sobre a miopia o poeta parece brincar e brindar às suas limitações do plano ocular. Isso porque transforma a deficiência da visão em eficiência artística e com isso funda um observatório privilegiado que desenha figurações oblíquas, aparentemente difusas, no *pantanal* e no *álter*.

Já vimos que o objetivo do poeta não é retratar, nem reproduzir o tempo passado, menos ainda torná-lo mensurável. Tampouco documentar a geografia da terra natal. O viés da memória que (des)costura as sensações da infância às da maturidade tecem outras verdades que saltam fora do binômio verdadeiro/ inventado, real/irreal: “Tudo o que não invento é falso” – escreve Manuel de Barros na abertura do livro *Memórias inventadas*.

Em Manoel de Barros, a memória da infância traz algo mais – um truque:

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso
Dessaber.
A gente inventou um truque para fabricar brinquedos
Com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: eu pendurei um bentevi no sol /.../
(Manoel de Barros)³¹ (gr. nosso)

Virar bocó sugere um estado de ignorância momentânea, surpresa, inocência diante das coisas, ver como se nunca tivesse visto antes – o olhar da criança diante das experiências vividas como se sempre fosse a primeira vez, como o alumbramento em Bandeira, a epifania, em Clarice Lispector, o ver com olhos livres oswaldiano, o olhar convalescente em Baudelaire e Poe.

Além disso, virar bocó, aparentemente uma desvalorização ou deboche, sugere um truque pela consciência do seu oposto – o que pressupõe a utilização consciente do *dessaber* como estratégia. Por isso o adulto precisa alcançar a ignorância das coisas, resgatar o momento anterior à conceituação, enfim, desaprender, porque ser bocó, ser simples é paradoxalmente a condição para ficar com a complexidade dos abismos.

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
Fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco/.../
Também os meus alter-egos são todos borra,
Ciscos, pobre-diabos/.../
todos bêbados ou *bocós*/.../
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
Alter-ego respeitável – tipo um príncipe,
um almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
Pobres-diabos não ficarem? (Manoel de Barros)³²

A infância cantada pelo poeta (*Manoel por Manoel*) representa, conforme já mencionamos, a identidade do poeta forjada no *dessaber*. Poesia está na altura da criança, “nas coisinhas do chão/ É um olhar para baixo que nasci tendo./ É um olhar para o ser menor, /para o insignificante que eu me criei tendo.”³³ A infância em Barros é vivida na maturidade como recurso de resgate e possibilidade de brincar/ser/ desaprender no presente e como tal constitui um olhar especial, cheio porque vazio.

Eu tenho um ermo dentro do olho. Por motivo do ermo não fui/ um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço/agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem/.../Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação./Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão:/.../ Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e/oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. /.../ Manoel de Barros³⁴

A obliquidade, a “miopia” do sujeito, portanto, exige outro tipo de lente, outro procedimento, novo posto de observação. Assim o documentário pode continuar.

Ver, portanto, não é revelar algo previamente existente. É recriar sensações a partir de uma vivência possível, verossímil, de uma individualidade aberta à identificação alheia. É, como em Barros, inventar o *déjà vu*: repetir, repetir, repetir... para fazer diferente.

Documentário, desbiografia, desenquadre – olhar em 3Ds

Podemos dizer, hoje, da dificuldade de uma identidade teórica do gênero documentário, que nos leva à superação da dicotomia documentário/ficção, esta por sua vez produzida por esquemas binários anteriores, como por exemplo, a oposição verdade/mentira e derivados.

O gênero documentário contemporâneo representa um desenquadre na velha dicotomia, por trazer ao proscênio as relações intersubjetivas diretor, ator e personagem; além disso, provoca na recepção um modo específico de produção de sentido, frustrando as expectativas do público que identifica a palavra “documento” à comprovação factual entendida como verdade.

O filme de Pedro Cezar, assim como o documentário das últimas décadas vai colocar em xeque o seu esperado

(...) fim último (seu “afinal”) (...) é nos dizer-propor – eis aqui o mundo, a vida como ela é, eu estive lá! O mundo tal como o vejo, a vida tal como ela se me apresenta, a realidade tal como imprimo seus traços! Tomada do mundo-vidarealidade que demanda uma presença incontornável, irrecusável, do sujeito-da-câmera.³⁵

O jogo ficção e realidade remodelado de maneira não antagonica incide diretamente sobre este condicionamento, ou seja, a crença (quase) cega do espectador diante das imagens do mundo e a garantia de verdade apoiada no testemunho dos próprios olhos. O documentário hoje desconstrói o testemunho ocular como prova cabal de verdade e o insere como mais um elemento da composição; olhar e coisa olhada formam imagens ao mesmo tempo em que também se constituem como tal, olhar também passível de ser olhado, coral de vozes às vezes dissonantes. Nesse conjunto irregular, o gênero ganha outra textura mais perceptível ao espectador, provavelmente porquanto arranhe o seu olho acostumado à homogeneidade.

São frequentes as produções contemporâneas que, ao invés de oferecer cómodas certezas promovem desacertos, abalam paradigmas e demandam uma inversão: trocam a experiência intelectual (os conceitos de verdadeiro e falso) por um mergulho sensorial, quase um desregramento de sentidos no sentido rimbaudiano³⁶.

Sobre a função de documentar, João Moreira Salles diz que:

(...) nesses quinze anos, eu passei de um documentarista que achava que o importante era saber e portanto dizer ao entrevistado o que eu sei, a um documentarista que acha que o mais importante é não saber bem, ter dúvida. Eu não faço documentário para dizer o que sei, mas para tentar descobrir as lacunas, perceber no mundo tudo aquilo que eu não sei sobre ele.³⁷

A postura descrita por Sales, sobretudo a partir do belíssimo *Santiago* (2007) fica bem representada pela assumida errância. Segundo ele documentários são filmes/trajetórias experienciais construídos a partir da norma e do impreciso, do controle e da perda de controle, memória e invenção, integridade e despedaçamento. Falam de enfrentamentos e negociação, já que o foco são seres singulares que trazem consigo o silêncio e o vazio como redutos não preenchidos, mas preenchíveis. Como se o documentário recente buscasse, na contramão das grandes narrativas épicas e ao contrário das grandes sínteses ou das análises conjunturais, as singularidades e a experiência do homem ordinário, as linhas pontilhadas de uma trajetória *em curso*, percurso *pari passu* à filmagem, à montagem, à exibição.

Voltando ao documentário sobre Manoel de Barros, não podemos esquecer também o trabalho de Joel Pizzini, *Caramujo-flor* (1988), ensaio de ficção poética com 21 minutos de duração, 30 segmentos e 122 cenas inspiradas nos livros de 1937 a 1989, o próprio nome importado do poema *Arranjos para assobio* (1982) e *Gramática expositiva do chão* (1964). “A poética do filme é tecida pelos versos: ‘Minhocas arejam a terra, poetas a linguagem’, do *Livro de Pré-Coisas* (1985), revelando a escolha pelo trabalho de transformar as convenções gramaticais e optar pela elaboração da arte, pelos seres da terra.”³⁸

Como posteriormente ocorre com Pedro Cezar – referimo-nos à assumida identificação poética documentarista/documentado –, o próprio Joel declara que seu curta é “um projeto estético inacabado, rascunho de sonho, veia aberta, jorro incessante, trecho impresso na utopia.”³⁹

Ao que Manoel contesta: “O filme tem muito de minha arte e nada da minha vida. Ainda bem.”

Nem tudo que invento é falso: história das verdades *crianceiras*

Hoje, na trilha da produção literária e fílmica contemporânea, os documentários brasileiros focam não estritamente o quê, mas como; não mais caminham pela opção temática, mas vão rumo ao tratamento, envolvimento e negociação das partes envolvidas no processo; em outras palavras, desenvolvem a relação sujeito (o autor do documentário) e objeto (o seu personagem), numa via de mão dupla, tripla, quádrupla, ativando, nesta multiplicidade, o papel da recepção.

Com este desenho em 3Ds (documentário, desbiografia, desenquadre), todos os participantes – diretor/público, biógrafo/biografado, espectador/contexto – entram no primeiro lance do jogo: *proximidade e distanciamento*. O movimento constante perto/longe reporta ao íntimo e pessoal de forma escancarada ou à meia-luz; e, no caso de Pedro Cezar/Manoel de Barros, até o observatório privilegiado de onde o biógrafo vê seu “objeto” é posto constantemente em xeque, simultaneamente credenciado e descredenciado pela identificação exagerada, assumida em rasgos de metalinguagem.

Além disso, encontramos também aqui a *performance da singularidade*, uma das vertentes mais habitadas pelo documentário contemporâneo obtida no esconde/mostra, na estratégia da intermitência a partir do pressuposto acervo cultural do espectador. Explicando: de um lado, a exposição de figuras – personagens/personalidades – de pleno conhecimento do público, de outro, o foco no homem ordinário, cuja simplicidade e anonimato são paradoxalmente seu teor extraordinário.

Interessante observar que no caso de o foco ser o homem ordinário, inserido na simplicidade tangível do cotidiano, o procedimento abre espaço à identificação do espectador com o personagem, à projeção mais imediata, por focalizar “gente como a gente”; ao mesmo tempo, se este sujeito simples, acessível, próximo apresenta um *plus*, uma singularidade – em princípio distante –, mas aplaudida e desejada, a projeção se completa porque volta sobre si mesma e alcança o sonho do espectador: constatar que é possível ser o que (ainda) não é, ter acesso a quem normalmente é intangível. Manoel de Barros como personagem abriga essa dualidade. É um poeta, um inventor de palavras, um sujeito simplíssimo e original – perto/longe –, cuja genialidade não incomoda por aparecer como brincadeira de criança, como sabedoria de um pantaneiro, sorridente e avesso à mídia, na casa dos 90 anos.

O segundo lance do jogo documental volta-se à *memória e presentificação*, depoimentos que mesclam fato à invenção, memórias encobridoras, estratégias de aproximação que consolidam o lance anterior. Damos agora um especial destaque à constituição da cronologia nas sequências. No caso de Barros, o relato biográfico – que tradicionalmente pressupõe uma linearidade temporal, uma continuidade na exposição dos dados factuais de sua vida, é mediado pelos fragmentos da lembrança e pelo olhar também descontínuo do diretor que (des)costura o relato, inserindo pontos, personagens, dando vida a imagens poéticas. Narrativa em bricolagem, Pedro Cezar também usou os barros da imaginação e, com atores inspirados na poesia de Manoel⁴⁰, trouxe à cena um “fazedor de utensílios” que fabricava, entre outras valiosas coisas inúteis, “um esticador de horizontes”, mesclados a outras invenções.

Ressaltamos, ainda, que o documentário em foco propõe a “des” biografia poética de Manoel de Barros, ou seja, sinaliza a desconstrução da narrativa aliada à força de uma poesia “crianceira” que desconstrói da gramática à sintaxe, avizinha o inconciliável, desenha uma contiguidade imprevisível, força o olhar para baixo, para as coisas miúdas do chão, coisas e seres em que pisamos. Repetimos, Manoel de Barros é poeta mesmo quando está em sua *persona* fazendeiro, ou homem-comum- sendo-entrevistado.

O deslocamento espaço temporal proposto na e pela poesia de Barros exige do realizador lidar de formas diferentes com os múltiplos tempos: o retratado, o relatado, o vivido, o acontecido durante as filmagens, procedimento que, por sua vez, incide diretamente sobre o processo de composição das cenas, sobre as várias decisões de uso de materiais, arquivos audiovisuais, entrevistas, música, barulhos,

traçados, desenhos, cores e sons. Neste bordado são considerados também o acaso, a circunstância, o imprevisto, resultando numa proposta de realização – sempre em processo – que coloca a filmagem como matéria-prima de uma dramaturgia documental e o filme como produto de contingências sobre as quais não tem controle absoluto e que, por isso, diversas vezes desencaixa de si mesmo, supera o próprio roteiro.

Como a matéria-prima do documentário é o poeta e a poesia, a linguagem se sobrepõe aos temas porque os constroi e ao olhar que o dirige –; o trabalho de Pedro Cezar apresenta essa vertente: ser um filme discursivo com trabalho intersemiótico, em que as imagens poéticas ricocheteiam, desdobram-se e se metamorfoseiam re-desfazendo nexos causais e temporais, como no texto poético do Manoel de Barros.

Podemos dizer que “a imagem documental se particulariza dentre outras imagens por fazer asserções sobre o mundo a partir das posições do sujeito-câmara nas circunstâncias da tomada”⁴¹, assim como a poesia é uma chuva de imagens regada pelo olhar – de intacta retina – do poeta. Valorizamos, portanto, a correspondência de olhares, a ponte levadiça estabelecida no âmbito da recepção, unindo e separando, ao mesmo tempo, documentarista, poeta e espectador.

Entendemos que a verdade não está respaldada no testemunho, assim como a visibilidade não está, pois, no objeto, nem no sujeito, tampouco no mediador; mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível que é preciso ressignificar a cada instante e a cada movimento, integrado a um todo e simultaneamente autônomo.

Ao compreendermos a visão do real e a tradução do relato como errância, como produto da razão, veremos a imagem diante de nós, qualquer que seja, como uma forma de pré-imagem, expressão talvez de um frágil desejo ou utopia. O que ambos – poeta e documentarista – nos colocam é a possibilidade que todos temos, enquanto observadores, de refletir, de considerar a possibilidade do acaso interferindo nas nossas determinações, de enxergar mesmo prescindindo da visão, de construir a imagem e sentir os efeitos do real fora da cadeia dicotômica e ordenada que o aprisiona.

Novos paradigmas são manifestação de ideias plurais, complexas, deslocadas do eixo temporal e realocadas no espaço do observador que enxerga e produz imagens sem limitar-se à visão como reconhecimento, constante exercício de ultrapassagem, alargamento dos limites. Afinal, como nos apraz lembrar, para Manoel *poesia é voar fora da asa*⁴². E nesta condição espacial especial que reconhece o limite e não se deixa limitar – nem no dogmatismo do real –, o poeta integra um projeto literário, social e humano emancipatório.

Retomamos, aqui, as palavras de Miguel Pereira em nossa epígrafe. Voltadas especificamente sobre o cinema de poesia de Pasolini, parecem, num primeiro momento, contradizer o que vimos falando sobre o reconhecido dogmatismo do

real –: “o cinema está sempre configurado pelo terreno da realidade sensível e não tem de onde tirar sua matéria senão dessa mesma realidade”. Insistimos, porém, em dizer que, na criação e no produto artístico, o real como categoria não é um valor absoluto. A indeterminação do real como categoria e a sua relação com os múltiplos sentidos da obra artística moderna contestam a noção dogmática de realismo. No cinema, lidamos com a noção de representação semiológica da realidade no campo audiovisual, o que não implica, repetimos, em contestar o poético. Para Miguel Pereira, Pasolini alude ao que chamamos reprodução social da realidade; portanto a questão do cineasta italiano com a matriz do realismo precisa ser entendida de maneira conceitual, isto é, “transcende a denotação do termo – o real não contradiz o ficcional e o poético, mas ao dar forma ao mundo define e espelha a cultura, história e o grau de engajamento intelectual de uma sociedade”⁴³.

Voar fora da asa evoca errância, sugere que a possibilidade da superação dos limites está, pois, na reinvenção do presente, na desconstrução do convencional, mediante a tradução de saberes, experiências – vividas e narradas – e cuja valorização, por sua vez, traz à tona a tensão entre as citadas experiências e as expectativas silenciadas que por um motivo ou outro deflagram a narração – como vemos no documentário. Narrar é viver, falar de si é, de certa forma, dar à luz o outro eu, estar presente, ressignificar(-se) (n)o mundo, escrever e apagar pontos de “vistas” e de fuga, divergir, ainda quando imita. “Repetir, repetir, repetir para ficar diferente”, nos ensina o Barros *crianceiro*.

Nestes (des)caminhos de leituras, a audácia da desbiografia – do Manoel de Pedro – talvez seja justamente elevar-se à categoria de significante – sempre passível de ser ressignificado, valores em potência, possibilidades múltiplas em cadeia infundável como forma de não engaiolar a poesia, de não meramente aprisionar o poeta pássaro nem na condição de ave.

Se o documentário chegou lá, talvez seja menos importante do que a tentativa apaixonada de o biógrafo ser o biografado, dissecar o sapo sem matá-lo. Assistimos a um jogo delicado: cinema-ego/poesia-alteridade, valendo as combinações quase infinitas – preciosa tentativa de construir e (re)construir(se) com os barros do homem, os barros do mundo.

Maria Cristina Cardoso Ribas

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

maricrisribas@uol.com.br

Notas

1. Premiado como melhor filme documentário na edição 2009 do II Festival Paulínia de Cinema, melhor direção e melhor filme documentário longa metragem do V Fest Cine Goiânia 2009.
2. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/imersao-universo-poetico-manoel-barros-615538.shtml> - 20-01-2011.
3. Castello, José. Retrato perdido no pântano. In: *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
4. Ibidem, p.112.
5. Ibidem, p.114.
6. Ibidem, p.115.
7. Ibidem, p.116.
8. Ibidem, p.116.
9. Revista Bravo on-line, 20-01-2011. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/imersao-universo-poetico-manoel-barros-615538.shtml>
10. Cenas de quatro casamentos. *Bravo!* Janeiro de 2011. Ano 13, nº 161, p. 85.
11. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/escritor+portugues+jose+saramago+morre+aos+87+anos/n1237670859027.html>
12. Cenas de quatro casamentos. *Bravo!* Janeiro de 2011. Ano 13, nº 161, p. 89.
13. Chaffin, Cassia. A perda criativa. In: Santos, Evandro Meirelles e convidados. *O Sexo de Deus*. Rio de Janeiro: Cenapsi, 2010. p.113.
14. Ibidem, p. 114.
15. Castro Gomes, Ângela de. Escrita de si, escrita da história..In: Castro Gomes, Ângela de (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.14.
16. Albuquerque Jr., Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.
17. Depoimento de Barros no filme de Paulo Cezar. Disponível em: <http://blogs.r7.com/rubens-ewald-filho/2010/02/01/so-dez-porcento-e-mentira/>
18. Pereira, Miguel. A política no documentário brasileiro contemporâneo. *Alceu* - v.6 - n.11 - p. 185 a 194 - jul./dez. 2005, p.187.
19. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/conteudo/cinema/imersao-universo-poetico-manoel-barros-615538.shtml> - 20-01-2011.
20. Barthes, Roland. *Aula*. 6. ed. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
21. Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003. p.133.
22. Escobar. In: org. Canziani, 1996, p. 98; apud Pereira, Miguel. *Alceu*. nº 9.
23. Depoimentos de: Manoel de Barros, Bianca Ramoneda, Joel Pizzini, Abílio de Barros, Palmiro, Viviane Mosé, Danilinho, Fausto Wolff, Stella Barros, Martha Barros, João de Barros, Elisa Lucinda, Adriana Falcão, Paulo Gianini, Jaime Leibovicht e Salim Ramos Hassan.
24. Disponível em http://www.sodez.com.br/o_filme.htm

25. Santos, Boaventura de Sousa. Introdução. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: Santos, B. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004. p.786.
26. Bragança, Inês Ferreira e Velloso, Lucia. Histórias de vida e práticas de formação. In: Souza, Elizeu Clementino de e Passegi, Maria da Conceição (Orgs.). *(Auto) biografia*. Formação, territórios e saberes. Pref. Gaston Pineau. Natal: Edufrn; São Paulo: Paulus, 2008.
27. Santos, Boaventura de Sousa. Introdução. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: Santos, B. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004. p.779.
28. Depoimento de Barros no filme de Paulo Cezar.
Disponível em: <http://blogs.r7.com/rubens-ewald-filho/2010/02/01/so-dez-porcento-e-mentira/>
29. Barros, Manoel. “Auto-retrato falado”. In: _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.103.
30. Em nossa pesquisa, “Ecos do (pós)moderno: quando é possível olhar para trás sem virar estátua de sal”, focalizamos a rede conceitual que envolve o (pós)moderno e as releituras de literatura pelo cinema na contemporaneidade.
31. Barros, Manoel. *Livro sobre nada*. Poema nº I. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 11.
32. “A Borra”. Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: São Paulo, 2001. p.61.
33. Barros, Manoel de. *Retrato do Artista quando coisa*, poema nº 5. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.27.
34. “Manoel por Manoel”. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
35. Revista Digital de Cinema Documentário
Disponível em: www.scribd.com/doc/23481893/Doc-on-line-05
36. Disponível em: http://www.new.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_8/2008/07/15/ficha_cinema/id_sessao=8&id_noticia=909/ficha_cinema.shtml
37. Idibid.
38. Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/noticias/ufgd-exibira-o-filme-caramujo-flor-do-cineasta>
39. Idibid.
40. Cenas de quatro casamentos. *Bravo!* Janeiro de 2011. Ano 13, nº 161, p. 88.
41. Revista Digital de Cinema Documentário Disponível em: www.scribd.com/doc/23481893/Doc-on-line-05
42. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Poema XIV. p. 21.
43. http://bdt.d.bce.unb.br/tedesimplificado/tde_arquivos/58/TDE-2008-08-15T121825Z-3045/Publico/2008_MarlosGBrayner.pdf

Referências bibliográficas e digitais

Do autor

- BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: São Paulo, 2001.
- _____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Retrato do Artista quando coisa*, poema nº 5. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Memórias inventadas*. A terceira infância. São Paulo: Planeta, 2008.

Sobre o autor

- CASTELLO, José. “Retrato perdido no pântano”. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Teórica

- ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. “O assassinato do real.” In: _____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- BRAGANÇA, Inês Ferreira de e MAURICIO, Lucia Velloso. Histórias de vida e práticas de formação. In: SOUZA, Elizeu Clementino de e PASSEGI, Maria da Conceição (Orgs.). *(Auto)biografia*. Formação, territórios e saberes. Pref. Gaston Pineau. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- BRAYNER, Marlos Guerra. *Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade*. Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília, 2008. Orientador: André Luis Gomes. Disponível em: http://bdt.d.bce.unb.br/tedesimplificado/tde_arquivos/58/TDE-2008-08-15T121825Z-3045/Publico/2008_MarlosGBrayner.pdf
- CHAFFIN, Cassia. A perda criativa. In: SANTOS, Evandro Meirelles e convidados. *O sexo de Deus*. Rio de Janeiro: Cenapsi, 2010.
- GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escritas de si, escritas da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- JOHNSON, Randall. *Literatura e cinema*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. (Coletânea org. de Noronha, Jovita Maria Gerhein). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- NOVAES, Adauto et al. (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NÓVOA, Antonio. Prefácio. In: JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.
- PEREIRA, Miguel. O cinema de Pasolini. Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n9_pereira.pdf
- _____. A política no documentário brasileiro contemporâneo. *ALCEU* - v.6 - n.11 - p. 185 a 194 - jul./dez. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Editora do SENAC, 2008.

RIBAS, Maria Cristina. Depoimentos à meia-luz: *A Janela da Alma* ou um breve tratado sobre a miopia. ALCEU- v.3 – n.6 – jan./jun 2003.

_____. Dois manuais e um bavcar: três ou mais olhares em torno dos novos realismos. Revista da Comunicação - ALCEU - v.7 - n.14 - p. 55 a 69 - jan./jun. 2007.

Disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n14_Ribas.pdf

SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

SOUZA, Elizeu Clementino de e PASSEGI, Maria da Conceição (Orgs.). *(Auto)biografia*. Formação, territórios e saberes. Pref. Gaston Pineau. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.

TÁVOLA, Artur da. A dor não sai no jornal - e a crença de que poderia ser impressa é algo que forja o hiper-real. *O Dia*, 3/5/01.

<http://www.revistacinetica.com.br/eueumoutro.htm> “Eu é Um Outro - O autor e o objeto no documentário brasileiro contemporâneo”.

Doc On-line, n.05, Dezembro 2008, www.doc.ubi.pt, pp. 80-83.

Filme citado

- Site oficial: <http://www.sodez.com.br/>

- Título: Só dez por cento é mentira: a desbiografia poética de Manoel de Barros

- Direção e Roteiro: Pedro Cezar.

- Produtora: Artezanato Eletrônico.

- Produção Executiva: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes.

- Direção de Fotografia: Stefan Hess.

- Montagem: Julio Adler e Pedro Cezar.

- Direção de Arte: Marcio Paes.

- Música: Marcos Kuzca

- Ano: 2009

Resumo

O trabalho focaliza o diálogo poesia/cinema presente na narrativa biográfica documentada. Tomamos a poesia de Manoel de Barros no documentário *Só dez por cento é mentira*, de Pedro Cezar (2009), que ultrapassa as fronteiras convencionais do registro documental, (desconstrói, na voz do próprio Barros, seus anseios e concepção de poesia, mesclando sequências de entrevistas, memórias e versos. No filme, a presença silenciosa do diretor não bloqueia a emergência da subjetividade do entrevistado e o relato biográfico assume contornos de um diálogo implícito. Os eus de Manoel passando pelo eu do diretor desdobram-se em fragmentos que desfazem a sequência linear, esgarçam, no presente do relato, o nexos determinista entre causas e efeitos e produzem um falar de poesia que fala do mundo falando de si. Pretendemos aqui uma leitura (análise) da leitura (filme) da leitura (poesia), amálgama de subjetividades que em Barros cria *outras* verdades que deslizam de enquadres dicotômicos.

Palavras-chave

Narrativa(auto)biográfica; Documentário; Poesia; Manuel de Barros.

Abstract

This work studies the dialogue between poetry and film found in documented biographical narratives. We take Manoel de Barros's poetry in the documentary *Só dez por cento é mentira* (2009), by Pedro Cezar, in which conventional barriers of documentation are crossed and Barros's anxieties and conceptions of poetry are deconstructed and mixed with interviews, memories and verse. In the film the director's silent presence does not block the outpouring of the poet's subjectivity and the biographical report turns into an implicit dialogue. The selves of the poet cross the director's selves and expand into fragments which undo linearity, tear apart the deterministic nexus of cause and effect, and produce a poetry that speaks about the world by speaking about itself. We aim here at a reading (analysis) of the reading (film) of reading (poetry), a combination of subjectivities that in Barros creates other truths which escape dichotomic frames.

Keywords

(Auto)biographical narrative; Documentary; Poetry; Manoel de Barros.