

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Natieli Berton Batistela

AS INFLUÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO
CONTEMPORÂNEO EM “SÓ DEZ POR CENTO É
MENTIRA”

Passo Fundo

2013

Natieli Berton Batistela

AS INFLUÊNCIAS DO DOCUMENTÁRIO
CONTEMPORÂNEO EM “SÓ DEZ POR CENTO É
MENTIRA”

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob a orientação do Ms. Cleber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2013

Natieli Berton Batistela

As influências do documentário contemporâneo em
“Só Dez Por Cento é Mentira”

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Ms. Cleber Nelson Dalbosco.

Aprovada em __ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º. _____. _____ - _____

Prof.º. _____. _____ - _____

Prof.º. _____. _____ - _____

*Cada pessoa é aquilo que crê, fala do que gosta,
retém o que procura, ensina o que aprende; tem o
que dá e vale o que faz. (Chico Xavier)*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar os estilos de documentário que se mesclam à estrutura do documentário contemporâneo. Será utilizado para análise o documentário brasileiro **Só Dez Por Cento é Mentira**, que retrata a vida do poeta Manoel de Barros. A categorização tem por base os estilos de documentário propostos por Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos e Robert Musburguer e pretende verificar de que maneira elas se encaixam no documentário, considerado auto-reflexivo. Considera-se expressiva e evidente a mescla de estilos clássicos ao documentário contemporâneo, assim como a maior participação interventiva do diretor, caracterizando o estilo auto-reflexivo. Por se tratar da apresentação da vida e obra de uma personalidade, **Só Dez Por Cento é Mentira** é também um documentário biográfico. Este trabalho foi realizado através do método de análise de conteúdo, descrito por Laurence Bardin.

Palavras-chave: Cinema, Documentário, Manoel de Barros, Metalinguagem, Documentário Contemporâneo, Audiovisual.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO	8
1.1 A arte literária.....	8
1.2 Contexto histórico	9
1.3 Manoel de Barros	11
1.3.1 Manoel de Barros no cinema	15
2. DOCUMENTÁRIOS: REALIDADE E REPRESENTAÇÃO	17
2.1 História	19
2.2 Formatos	21
2.2.1 Griersoniano	22
2.2.2 Cinema Direto	22
2.2.3 Cinema Verdade	23
2.2.4 Auto- Reflexivo	24
2.2.5 Dramático	24
2.2.6 Biográfico	25
2.2.7 Compilação	25
3. A DESBIOGRAFIA DE MANUEL DE BARROS	26
3.1 O Documentário	26
3.2 Análise de Conteúdo	28
3.3 Documentário Contemporâneo: influências e apresentação	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
ANEXOS	39

INTRODUÇÃO

Desde os primeiros documentários que se tem registro, uma das principais finalidades destas produções era a de capturar a “realidade”. Essa realidade aceita pelos espectadores ganhava forma através do olhar de um dos principais personagens de um filme: o diretor. Até hoje a ideologia dessa figura se torna imprescindível para a construção de sentido de uma obra audiovisual. O que se considera, talvez, é uma maior exposição do diretor, antes abolida pelos estilos clássicos, que lutavam pela imparcialidade e caráter observacionista da equipe de filmagem.

O documentário contemporâneo agrega características próprias e outras herdadas de seus antecessores. A proposta desta pesquisa é identificar essas influências, através de uma análise do documentário **Só Dez Por Cento é Mentira** (2008).

Cada documentário busca de forma específica, em sua estrutura, transmitir a mensagem. A pesquisa que se propõe nas páginas seguintes busca identificar as influências presentes no documentário contemporâneo, especificamente na obra que retrata o poeta que mais vende o gênero no Brasil, Manoel de Barros.

O documentário **Só Dez Por Cento é Mentira** retrata em pouco mais de oitenta minutos a personalidade, a obra, a forma de escrita e a história do poeta sulmatogrossense Manoel de Barros. Se por si só, Manoel de Barros já é reconhecido como referência na literatura brasileira, um registro documental corrobora a importância do poeta para as futuras gerações.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro é abordado o estilo de escrita e a poética modernista de Manoel de Barros. É estudada também a relação entre a literatura e as manifestações ideológicas de uma sociedade.

A partir do segundo capítulo iniciam-se os estudos acerca do audiovisual. Para isso são estudados o conceito de documentário, a história desse gênero cinematográfico, sua evolução e os estilos clássicos, descrito por autores da área.

O terceiro capítulo tem a finalidade de identificar os estilos documentais clássicos presentes no documentário **Só Dez Por Cento é Mentira**, além de descrever a forma como eles se manifestam ao longo do filme. A análise do material e as relações entre o documentário contemporâneo e os demais estilos classificados será feita por meio da técnica de análise de conteúdo, descrita por Laurence Bardin (2007).

1. LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO

Neste capítulo será abordada a relação entre a literatura e as demais manifestações artísticas da sociedade, bem como as diferentes formas de expressão de uma arte, tomando como exemplo a metalinguagem, constantemente presente na poesia de Manoel de Barros. Será, também, contextualizado o estilo e a poética modernista de Manoel.

1.1. A arte literária

Partindo do ponto de que a literatura é uma das inúmeras manifestações artísticas de uma época, é pertinente diferenciar entre a arte literária da literatura ensinada nas escolas. Tal diferenciação, também é feita por José de Nicola, no livro **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias**. Segundo ele a arte literária se resume a “compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso” enquanto que literatura é “o conjunto de trabalhos literários de um país ou de uma época” (NICOLA, 1988, p.09).

Cronologicamente o autor divide as produções literárias no Brasil em dois grandes períodos: A era colonial, que engloba as produções do quinhentismo, barroco e arcadismo, entre os anos de 1500 a 1808 e a era nacional, onde fazem parte o romantismo, realismo, simbolismo e modernismo, que compreende desde 1836 até os dias de hoje. Esses períodos foram marcados por uma breve fase de transição, teórica e política entre 1808 a 1836.

A arte literária reflete também no objeto de estudo deste trabalho, já que a partir dela foi construído e apresentado ao público um personagem. Quanto a forma, o autor, diferencia as produções literárias como prosa e verso, ambos podendo se manifestar através de diversos gêneros: tragédia, comédia, tragicomédia, mistérios, ou farsa.

É inegável, porém, que apesar de se apresentar em gêneros distintos as produções sofrem a influência da sociedade contemporânea a ela. Se o período for politicamente conturbado ou revoltado, isso pode se refletir nas produções artísticas, que representam, também o sentimento de um povo, ou o pensamento de uma época. José de Nicola define esses movimentos como consequência da época. Mesmo assim, cabe ao artista impor sua subjetividade à obra.

Esses movimentos, em determinado contexto histórico-cultural, apresentam características genéricas tanto no plano formal como no plano das ideias, resultando assim em *estilos de época*. Entretanto cada autor apresenta um tratamento particular dessas características, resultando disso um *estilo individual*. (NICOLA, 1988, p.09).

Os estilos de época, classificados por Nicola são resultado do pensamento social, político e também da cultura de um povo. Nismária Barros, se utiliza de conceitos de Michel Hamburger para explicar a função poética, atribuindo à poesia a função de comunicabilidade que, segundo ela, comunica “tanto a arte como o homem” (BARROS, 2010, p. 14). Dessa forma, é o resultado e a interlocutora do pensamento de quem a escreve. Ligia Savio, apesar de concordar que o momento histórico, o contexto espacial e cultural tem grande importância ao se analisar a obra de determinado autor, admite que alguns cuidados ainda devem ser tomados ao se fazer a relação entre “vida/obra/contexto” (SAVIO, 2013). Embora a arte literária sofra influências do contexto social, econômico e político, o autor enumera itens comuns nas produções, mesmo que os estilos se apresentem antagônicos.

a) a literatura é uma manifestação artística; b) a linguagem é o material da literatura, isto é, o artista literário trabalha com a palavra; c) em toda obra literária percebe-se uma ideologia, uma postura do artista diante da realidade e das aspirações humanas; (NICOLA, 1988, p.08)

Dessa forma, a literatura se apresenta para as gerações futuras. E influenciados por esses fatores surgiu no Brasil o movimento modernista, quebrando os padrões simbolistas, caracterizados pelas produções artísticas baseadas e dependentes da Europa.

1.2 Contexto Histórico

Enquanto a Europa estava às vésperas da Primeira Guerra Mundial, no Brasil o tempo também era de conflitos. Os anos que sucederam 1894 foram de mudanças políticas e sociais. Inicia-se a República chamada de “café-com-leite”, mas fica em evidência também o contraste das realidades do povo brasileiro: de um lado os grandes proprietários de terra, e de outro o abandono da classe trabalhadora. (NICOLA, 1988, p. 148)

A política e as condições de vida no Brasil refletiram também no modo de se fazer Literatura. Escritores como Monteiro Lobato, Mario de Andrade e Oswald de Andrade se destacaram escrevendo sobre a trágica realidade do povo brasileiro. Estes últimos, aliás, iniciaram o movimento que transformaria a produção, não só literária, mas artística no país.

Tem início em 1922, o modernismo cuja principal herança é caracterizada por José de Nicola como a “descoberta do Brasil”, por apresentar obras inovadoras, servindo como base para uma “ruptura com o passado, além de dar lugar ao regionalismo, a denúncia da realidade brasileira e por apresentar uma “ligação com os fatos políticos, econômicos e sociais contemporâneos” (NICOLA, 1988, p.150). O autor divide o movimento em duas fases, a primeira entre os anos de 1922 a 1930, e a segunda desde 1930 até 1945.

Realizada a Semana de Arte Moderna e ainda sob os ecos das vaias e gritarias, tem início uma *primeira fase modernista*, [...] caracterizada pela tentativa de definir e marcar posições. Este é portanto um período rico em manifestos e revistas de vida efêmera: são grupos em busca de definição. (NICOLA, 1988, p.150)

Durante o modernismo vários manifestos nacionalistas foram conduzidos principalmente, por Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Plínio Salgado entre eles: o do Pau-Brasil, da Antropofagia e também do Verde Amarelismo. No modernismo:

Ao mesmo tempo em que se procura o moderno, o original e o polêmico, o nacionalismo se manifesta em suas múltiplas facetas: uma *volta às origens*, a pesquisa das fontes quinhentistas, a procura por uma “língua brasileira” (a língua falada pelo povo nas ruas), as paródias, numa tentativa de repensar a história e a literatura brasileiras, e a valorização do índio verdadeiramente brasileiro. (NICOLA, 1988, p.193)

Essas mudanças se refletiram também na poesia, principalmente na segunda fase, o artista adota uma nova postura, a “questionar com maior vigor e realidade” não apenas a sociedade, mas também a “se questionar como um indivíduo em sua tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo” (NICOLA, 1988, p.224). Anos mais tarde, a poesia reflexiva, nacionalista e construtiva é encontrada nas produções do poeta contemporâneo Manoel de Barros.

1.3 Manoel de Barros

“O poeta fingidor”. Assim Manoel de Barros é definido pela repórter Nina Rahe (2010), da Revista Bravo online. “Fingidor” é uma das faces do poeta sulmatogrossense que tem mais de 20 livros publicados no Brasil, Portugal, França e Espanha. Nascido em dezanove de dezembro de 1916, em Cuiabá, o poeta brasileiro tem ainda quatorze prêmios, o último deles, conquistado em 2006, foi o Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira, com o livro “**Poemas Rupestres**”, publicado em 2004. Maria José Nobrega ao falar sobre o autor o define como:

Manoel de Barros é, antes de tudo, um fazedor de imagens. Imagens insólitas, surrealistas, que conjugam o sonho e a realidade em um jogo sutil, poético por natureza, que desafia a lógica e a imaginação do leitor. (NOBREGA, 2013)

Manoel de Barros escreve poemas desde os 13 anos de idade, porém o registro oficial de seu primeiro poema ocorreu aos 19 anos. Seu primeiro livro “**Poemas Concebidos sem pecado**” foi publicado há mais de sessenta anos, em 1937. Esse livro de poemas foi feito artesanalmente por amigos de Manoel e teve uma tiragem de 20 exemplares, mais um, para o poeta. Hoje com noventa e sete anos, ele é reconhecido pela originalidade e simplicidade de sua poesia, é também o escritor brasileiro que mais vende poesia (MARTINS, 2013).

O **Projeto Releituras**, produzido por Arnaldo Nogueira Jr. aponta o escritor Millôr Fernandes como um dos responsáveis por divulgar a poesia de Manoel de Barros para o povo brasileiro. Nos anos 80, em sua coluna na revista Veja e Isto é e no Jornal do Brasil, Millôr Fernandes publicava, também, trechos da poesia de Manoel (NOGUEIRA, 2013). Outros intelectuais fizeram o mesmo, entre eles: Fausto Wolff e Antônio Houaiss. O apoio de formadores de opinião e intelectuais brasileiros contribuiu para, além da revelação, o reconhecimento do poeta.

Hoje, o poeta é reconhecido nacional e internacionalmente como um dos poetas mais originais do século e mais importantes do Brasil. Tal originalidade foi observada por Guimarães Rosa, escritor mineiro que fez a maior revolução na prosa brasileira. Segundo ele, os textos de Manoel de Barros eram como a um "doce de coco". (MENEZES, 2013)

Advogado por formação, fazendeiro durante boa parte da vida e, poeta de coração Manoel tem um estilo de escrita que não se encaixa nos padrões da literatura (MENEZES, 2013). Cronologicamente o poeta contemporâneo é considerado Modernista, a temática de sua poesia é voltada para temas de sua terra, o Pantanal, além disso, o estilo do poeta quebrou os padrões do que era considerado poesia, até então.

O simbolismo (1883-1922) já trazia em suas produções um conteúdo mais subjetivo e voltado á espiritualidade. No pré-modernismo (1902-1922) nota-se alguns autores preocupados em denunciar a realidade do povo brasileiro, entre eles Lima Baretto e Monteiro Lobato. Porém o grande expoente dessas manifestações aconteceu em 1922, com a Semana de Arte Moderna, e o início do modernismo, que trouxe mudanças para a Literatura e também para a política do país.

O modernismo pode ser visto não apenas como um movimento artístico, mas também como um movimento político e social. A primeira fase do modernismo no Brasil foi marcada historicamente por manifestações políticas e militares, grupos de artistas estavam em busca de uma nova forma de arte para a cultura brasileira.

O Movimento Modernista de 1922 operou uma transformação profunda na poesia brasileira, mudando-lhe a estrutura, alterando-lhe a temática e o sentido, imprimindo-lhe um caráter nacionalista e, acima de tudo, conferindo-lhe uma nova linguagem. Essa renovação jamais vista na literatura se fez notar em Mato Grosso do Sul por meio dos poetas Lobivar Mattos e Manoel de Barros. (MENEZES, 2013, p.)

O principal evento do modernismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, aconteceu em 1922, porém até hoje se refletem as ideias inovadoras da época, vistas nas poesias e palavras de Manoel de Barros. José de Nicola, no livro **Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias** define o período entre 1922 a 1930, como o mais radical do movimento modernista, talvez pela necessidade de rompimento dos padrões estéticos na poesia e na prosa (NICOLA, 1988, p.192). A partir de então se vê uma poesia nacionalista, com a valorização do povo e da língua falada nas ruas. Cada vez mais as influências europeias eram deixadas de lado na literatura brasileira.

Sobre a linguagem poética, Nismária Barros, contextualizando a produção de Umberto Eco, considera que emoção, referente e autoreflexibilidade são características inerentes à linguagem na poesia, além disso, podem ser tomadas como a base para a relação “produção-obra-fruição”. A autora esclarece ainda que essas características são comuns à poesia modernista, considerando que a partir dessa época, a poesia foi tomada pelos escritores como um espaço para a reflexão literária (BARROS, 2010, p. 37). A poesia barreana é encarada pela autora como espaço de interação entre leitor e escritor. Para ilustrar a relação entre leitor e escritor é usado o conceito de Leitor – Modelo, que segundo Umberto Eco, estudado por Nismária Barros, é aquele que colabora com o sentido do texto, tornando-se integrante do texto literário.

Manoel de Barros é representante de uma época cuja linguagem crítica permeia as relações entre poeta e poesia. É um escritor que traz a consciência de leitura e segue delineando o lugar do leitor em sua poética, imprimindo uma poética da leitura. (BARROS, 2010, p.38)

Uma das características da poesia de Manoel de Barros é a invenção de vocábulos, o dialeto “manoelês” é reconhecido e entendido pelos admiradores da poesia do escritor. Suas poesias são reflexos de acontecimentos da vida do poeta, ou ainda, reflexões sobre a própria palavra.

Assim como em Alberto Caeiro, a poesia de Manoel de Barros, encontra-se no lugar da rudeza, dos elementos naturais, primitivos. O rudimentar, a *ignorância*, a infância, o não saber é o lugar da pureza, do esvaziamento dos significados naturais das palavras e das coisas. (SANTOS, 2011, p. 2)

Manoel de Barros fragmenta as palavras, usando-as também como neologismos. O poeta é conhecido por rebuscar palavras simples e também inventar novas dimensões linguísticas em seus poemas.

No que se refere ao estilo, a poética de Manoel de Barros distancia-se do padrão estético e estilístico da literatura moderna e contemporânea de maneira que o universo é transfigurado por intermédio de uma linguagem que se desvela em imagens inusitadas. Nesse contexto, a idealização dos elementos banais retirados do cotidiano mediante o uso da temática telúrico-pantaneira, permite que o poeta reinvente o mundo por ele contemplado através da palavra criadora. O estilo de

Manoel de Barros sustenta-se na combinação dos vocábulos de maneira inédita, fato que acarreta numa linguagem inovadora com expressões insólitas e distantes ao lugar comum. (MENEZES, 2013, p.)

A linguagem tornou-se tema de reflexão na própria poesia, a partir do Modernismo, e depois dele. A função metalinguística também é encontrada na obra barreana e analisada por Suzel Domini dos Santos como um dos grandes traços da poética de Manoel de Barros (SANTOS, 2011, p. 1), a consciência e auto-reflexão é encontrada também em outros autores que pertencem ao mesmo movimento, como Guimarães Rosa. Ainda segundo Santos, Manoel tem referência direta de outros artistas, a maioria de fora do Brasil.

A referência direta a artistas é bastante comum na poesia de Manoel de Barros. Várias são as citações diretas nos muitos livros já publicados pelo poeta: Rimbaud, Beethoven, Pessoa, Proust, Chagall, etc. (SANTOS, 2011, p. 5).

Ainda sobre a metalinguagem, Edna Menezes corrobora a intensidade da poesia do autor, que, mesmo que ainda não estudado nos livros contemporâneos de literatura, merece espaço nas classes das gerações brasileiras. Na análise da autora, os versos de Manoel têm em si um diálogo reflexivo, através dos versos, as palavras deixam o lugar comum e passam a significar atos contrários no senso comum (MENEZES, 2013). A metalinguagem é um recurso utilizado em várias áreas da comunicação, como por exemplo, o cinema, a publicidade, as artes plásticas, e a literatura. “**A Rosa Púrpura do Cairo**” (1985), do diretor norte-americano Woody Allen é um exemplo de produção cinematográfica com uso da metalinguagem.

Encontra-se a definição de metalinguagem, por Ivete Walty e Maria Zilda Ferreira Cury, no E – Dicionário de Termos Literários, como o ato de o artista refletir sobre seu próprio fazer poético. Barros (2010) considera o discurso autoreflexivo uma estratégia positiva na construção do texto, que segundo ela, serve de base à construção do Leitor – Modelo (BARROS, 2010, p. 38).

Ao dizer que o poeta reflete em torno de sua poesia alcança-se uma das características fundantes da poética de Manoel de Barros: a metalinguagem, traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvelamento do mistério, colocando em cena o esforço do emissor na sua luta com o código.” (MENEZES, 2013, p.)

Nismária Barros observa ainda outros traços marcantes na construção poética de Manoel de Barros, entre eles destacam-se a intertextualidade e o uso de elementos que vem de outras formas artísticas, como a escultura e a pintura, consideradas pela autora “peculiar dicção nos poemas barrianos” (BARROS, 2013, p. 23).

1.3.1 Manoel de Barros no cinema

A poesia de Manoel de Barros também contagiou o documentarista Pedro César, a história, vida e obra do poeta estão registrados no documentário **Só Dez por Cento é Mentira** (2008), caracterizada pelo próprio diretor como a desbiografia oficial do artista, repleta de versos fantásticos e histórias inventadas. Para falar da vida do poeta, participaram amigos, parentes e outros escritores, entre eles: Elisa Lucinda, Adriana Falcão, Paulo Gianini e Jaime Leibovicht.

Katia Canton, ao falar sobre a liberdade e a arte captura um pouco da essência da poesia contemporânea de Manoel de Barros, expressa também no documentário.

[...] ao mesmo tempo em que se nutre da subjetividade, há outra importante parcela da compreensão da arte que é constituída de conhecimento objetivo, envolvendo a história - da arte e dos homens -, para que, com esse material, se possa estabelecer um grande número de relações. Para contar essa história, a arte precisa ser plena de verdade, refletindo o espírito do tempo, com a visão, o pensamento e o sentimento das pessoas em seus momentos. (KANTON, 2012)

Só Dez Por Cento é Mentira recebeu o prêmio de melhor documentário longametragem no II Festival Paulínea de Cinema em 2009, além dos prêmios de melhor direção de longa-matragem documentário e melhor filme documentário longametragem do V Fest Cine Goiânia, também em 2009.

A vida e obra do poeta contemporâneo são mostradas também no filme **O Inviável Anonimato de Caramujo Flor** (1998). Neste filme, Joel Pazzini retrata em vinte minutos um pouco sobre o poeta. Ao contrário de **Só Dez por Cento é Mentira**, **O Inviável Anonimato de Caramujo Flor** tem no elenco nomes famosos de brasileiros, entre eles: Ney Matogrosso, Aracy Balabanian e Almir Sater.

Os registros sobre a vida e trajetória do poeta são raros, alguns até mentirosos. Isso por que Manoel de Barros é conhecido por inventar histórias sobre sua vida e inspiração para escrever. Além disso, não costuma receber repórteres que pretendem escrever sobre sua vida. Essa dificuldade em ter acesso as memórias de Manoel e de observar quais delas seriam verdadeiras é narrado também no documentário **Só Dez Por Cento é Mentira**.

Só Dez Por Cento é Mentira é o segundo filme do documentarista Pedro César. De acordo com relatos do cineasta ao Portal UOL, o documentário sobre o poeta tinha o desafio de vencer o preconceito do público contra o gênero documental, e também contra a poesia, que são associadas a conteúdos de pouco interesse e monótonos.

Em 2006, foi criada em Campo Grande, a Fundação Manoel de Barros, que tem como missão “promover e apoiar a cultura e assistência social” através da pesquisa em áreas como a tecnologia e arte.

A Fundação tem também uma rádio que opera na frequência FM, além de disponibilizar um player online. No site, encontra-se também dados sobre a vida e obra do autor, além de concursos culturais sobre poesia que tem o intuito de divulgar a obra de Manoel de Barros principalmente para os estudantes.

Considerando a relevância do poeta para o legado da literatura brasileira, afinal, conforme expresso no documentário, Manoel é o poeta que mais vende obras no país, o registro documental de sua vida e obra se torna importante. Para entender os recursos utilizados pelo diretor Pedro César em **Só Dez por Cento é Mentira** para passar ao público, com simplicidade, as características da linguagem do poeta, sua trajetória e expressar a poética do autor, no próximo capítulo terão destaque as características e estilos documentais. Esses conhecimentos servirão de base também para a percepção dos diferentes estilos documentais, que se consagraram ao longo do tempo, e que estão presentes ou tem influência no documentário contemporâneo.

2. DOCUMENTÁRIOS: REALIDADE E REPRESENTAÇÃO

A forma como a narrativa cinematográfica contemporânea se apresenta para o público sofre influências de outros estilos, que se apresentaram antes mesmo de 1900. Essa combinação de conhecimentos deu origem ao documentário contemporâneo. Neste capítulo será apresentada a evolução do cinema documental, bem como descrito os estilos classificados por autores da área.

Uma narrativa cinematográfica é construída através da combinação de sons e imagens. Embora a definição de documentário se distancie daquela atribuída a ficção, na prática, ambos os gêneros tem a missão de despertar o interesse do espectador. Fernão Pessoa Ramos define documentário como:

[...] o *documentário* é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. (RAMOS, 2008, p. 22)

Fernão Pessoa Ramos classifica algumas características particulares que diferenciam os documentários da ficção, entre elas “a utilização de câmera na mão, ênfase na indeterminação da tomada e roteiros abertos” (RAMOS, 2008. p. 25).

Embora não tenha que ser seguido à risca, o roteiro é peça fundamental na construção de qualquer obra audiovisual. Ele é elaborado, a partir de um processo de pesquisa da pessoa, objeto, ou situação documentada.

Usadas propositalmente, ou não, a câmera na mão e a indeterminação da tomada conferem a impressão de “realidade” e “verdade” aos espectadores. Popularmente conhecidos como o registro da realidade, os documentários, ou filmes de documentação vão, além disto. A pergunta que se faz a partir dessa definição do gênero documental é: a partir de qual realidade?

O documentário, embora registre o real, essa realidade é a partir da interpretação e o crivo do diretor, que propõe através da combinação de áudio e vídeo, transmitir uma informação, realidade, ou seja, “asserções sobre o mundo” (RAMOS, 2008 p. 30).

Noël Carrol, também acredita que os documentários passam aos espectadores asserções sobre o mundo, muito mais do que a realidade crua. Ele atribui o conceito de documentário como uma derivação de John Grierson, Carrol considera a melhor definição de documentário como “o cinema da asserção pressuposta” (CARROL, 2004, p. 70).

O primeiro, que se tem registros, a elaborar o conceito de documentário e organizar estudos sobre o tema foi John Grierson, criador da Escola Britânica de Documentários. Mais do que simplesmente registrar a rotina social Grierson estudava as questões sociais e a relação entre as pessoas e os ambientes retratados. O documentário de John Grierson era considerado uma obra de arte, pois contrastava com os cinejornais da época, que eram apenas a interpretação dos noticiários locais e internacionais.

A noção de *tratamento criativo* possui, nessa fórmula, uma função bastante particular. Pretendia distinguir o documentário griersoniano de objetos como as *actualités* de Lumière e os cinejornais. [...] a noção não é apropriada para demarcar as áreas de estudos que hoje, com frequência, recebe esse nome. Isso acontece porque é demasiado estreito o conceito de Grierson. (CARROL, 2004, p. 70)

Robert Musburger vê o documentário a partir de outra definição. Essa de caráter mais social do que as atribuídas por Ramos.

Um documentário é um filme que lida com as relações entre as pessoas e o meio onde vivem, as pessoas e o trabalho, as pessoas em relação as outras pessoas e qualquer combinação dessa relação conforme percebida em qualquer sociedade existente na época da produção do filme. (MUSBURGUER, 2008, p. 121)

No livro **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**, o autor Fernão Pessoa Ramos considera que o documentário não deve ser visto a partir do conceito de verdade, realidade e objetividade.

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato. (RAMOS, 2008, p. 31)

Essa asserção sobre o mundo, nem sempre condiz com a realidade, pode ser tendenciosa ou não estar dentro dos padrões éticos, mesmo assim, o resultado não deixa de ser considerado documentário. Por isso, Ramos considera inadequada a associação de verdade e realidade á noção de documentário.

Bill Nichols, falando sobre a nova estética do documentário contemporâneo, afirma que ele é autoreflexivo. O diretor tem um papel crítico diante da realidade, e essa visão é transferida para a edição final.

O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2004, p. 49)

Assim como na literatura, no cinema o momento histórico também influencia as produções. Nichols considera o momento histórico determinante na criação, na forma e na estética do documentário. Assim acontece também com a ideologia social, que muda de forma e de discurso com o passar do tempo. (NICHOLS, 2004, p. 46)

Uma das formas de expressão do cineasta é a voz. Pois ela, segundo Nichols, “transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta.”. A voz, para Nichols não está limitada apenas ao conceito de *voz-over* ou a aquilo a narração, mas se refere aos elementos utilizados pelo diretor, e que em conjunto, contribuem para criar o argumento de um filme. A voz, aliás, é apontada como uma das questões centrais entre as várias estéticas documentais que surgiram ao longo do tempo. (NICHOLS, 2004, p. 50)

2.1 História

Com o intuito de capturar a “realidade”, os primeiros documentários que se tem registro foram produzidos acidentalmente por fotógrafos a partir do século XIX na Europa e na Guerra Civil dos Estados Unidos.

Os primeiros documentários cumpriam essa função de documentar a “realidade”. As fotos de guerra se tornaram um importante instrumento antiguerra, já que mesmo não

intencionalmente, despertavam nas pessoas sensibilidade sobre aquela realidade. Esses documentários foram feitos através de fotos.

A partir de 1900, os filmes já adquiriram movimento. Os documentários eram pautados pela vida e rotina de quem morava nas cidades, segundo Musburger, esses filmes eram simples “registro da atividade humana” (2008, p. 122)

Por seu estudo sobre o impacto do homem com o meio onde vive, **Nanook – o esquimó** (1922), de Robert Flaherty é considerado o primeiro documentário verdadeiro pelos autores da área. A partir de 1930, no rádio, as principais notícias mundiais eram encenadas por atores, orquestra e técnicos em efeitos sonoros. Essas notícias, eram vistas como a realidade, pela população que não tinha acesso a outra forma de informação. Surgem então, os cinejornais, que na Inglaterra, França e Alemanha eram mudos, enquanto nos Estados Unidos eram exibidos entre as sessões de cinema.

[...] o *block booking* acabou com o monopólio no controle da distribuição de filmes pelos maiores estúdios. [...] Se um cinema quisesse exibir um novo lançamento importante, eles também teriam que pagar por uma série constituída por um curta, um cinejornal, e um desenho animado, além de uma série de filmes classe “B”, de baixa qualidade. (MUSBURGUER, 2008, p. 123)

Por volta de 1945, e depois que o *block booking* foi proibido, através de um processo judicial, os documentários não eram mais exibidos nas sessões de cinema para que os filmes de ficção pudessem ser exibidos mais vezes. Quem, então, abriu espaço para os documentários foi a televisão. Os documentários, para a TV, tinham uma função maior de entretenimento do que de crítica social. O material exibido era informativo ou diários de viagens. (MUSBURGUER, 2008, p. 123)

A análise de fatos noticiados continuou sendo moda nos documentários da década de 70, um dos exemplos mais famosos é o inglês **60 Minutes**, de Don Hewlitt. Enquanto os documentários dependessem das redes abertas de televisão para serem exibidos, sofriam uma série de filtros nos assuntos. Temas polêmicos ou que prejudicassem os patrocinadores não eram abordados. A partir da década de 80, com o surgimento das transmissões por satélites e a cabo, os documentários ganharam mais liberdade para tratar de assuntos que envolviam desde temas como violência e orientação sexual, até biografias, viagens e informações gerais. Assim como as outras manifestações artísticas, essas obras também refletiam o que acontecia na

sociedade, quando o assunto fosse guerra, ou crise financeira. (MUSBURGUER, 2008, p. 124)

Assim como a história do cinema, a história do documentário também pode ser estudada a partir de estilos, ou formatos que serviram de base para uma geração. Ramos (2008) considera a história do documentário a partir de quatro eixos principais: o documentário clássico ou griersoniano, o documentário moderno (neste inclui-se os cinemas direto e verdade), ainda o documentário pós-moderno e documentário cabo – considerado pelo autor como aquele exibido nas TVs a cabo, e que servem para popularizar o gênero. Os documentários cabo não possuem características próprias que os distingue dos demais.

Nesses estilos se sobressaem alguns valores que representam a presença do diretor na tomada, denominadas pelo autor, respectivamente: a) educativo; b) imparcial (em recuo); c) interativo/reflexivo; d) modesto.” (RAMOS, 2008, p. 35).

Enquanto Musburguer (2008) classifica os documentários não sob a perspectiva do sujeito-da-câmera, mas sim, a partir de sua finalidade, seja ela biográfica, dramática ou uma junção de ambas. Neste trabalho são utilizadas para análise a categorização de Ramos (2008), Nichols (2004) e Musburguer (2008).

2.2 Formatos

Muito mais do que a “asserção” sobre a “realidade” apresentada, as estratégias utilizadas para a construção de sentido de uma produção mudam ao longo do tempo. Os modelos considerados dominantes são ultrapassados seja pela chegada de novos equipamentos, ou pela mudança ideológica de uma sociedade. Cada uma dessas estratégias apresenta limitações e vantagens, bem como “características formais e ideológicas distintas”, segundo Nichols, “Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação” (2004, p. 47)

2.2.1 Griersoniano

Segundo Nichols, o estilo Griersoniano, ou “voz-de-Deus” é a primeira forma de documentário. O que chama a atenção nesse estilo é a utilização de uma narração fora-de-campo (voz-de-Deus) e considerada pelo autor, quase sempre arrogante. Mesmo em textos simples, a narração “chegava a dominar os elementos visuais” (NICHOLS, 2004, p. 48). Dentre o sistema de valores denominado por Ramos (2008), no documentário clássico ou Griersoniano, a relação entre o diretor e as asserções documentais é “educativa”. Imagens fixas e o distanciamento do diretor sobre as cenas filmadas, pretendendo a imparcialidade são característicos desse período.

Esse estilo, embora precursor, deixou de ser usado a partir da Segunda Guerra Mundial, permanecendo apenas na televisão, anúncios e documentários especiais.

2.2.2 Cinema Direto

A revolução tecnológica, ocorrida nos anos 50, mais precisamente entre os anos de 1958 e 1959, transformou também a maneira de se fazer documentários. Um dos inventos que marcou essa época foi o gravador de som Nagra III, lançado em 1958 pelo polonês Stefan Kudelski (BORGES, 2013). Os novos aparelhos, agora portáteis, facilitaram a gravação de sons e imagens. Esses recursos prometiam maior imediatismo e “realidade” às cenas capturadas, já que elas poderiam ser capturadas fielmente ao acontecimento.

Acompanhando essas mudanças, o cineasta passa a ter uma posição menos interventiva ao acontecimento.

Nos filmes de puro cinema direto, o estilo busca tornar-se “transparente”, como o estilo clássico de Hollywood – captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito.” (NICHOLS, 2004, p. 48)

O documentário passa a ser observacionista, sem a interferência direta do diretor. Nesse estilo é possível representar uma realidade, sem para isso, interferir nela. Essa não

intervenção e falta de participação ativa do diretor gerou comparações á “uma mosca na parede”, esse estilo não expõe as ideologias do diretor, fazendo com que o público busque uma interpretação através das imagens mostradas (RAMOS, 2008, p. 269).

Também conhecido como “Primeiro Direto”, esse modelo foi precursor da câmera nervosa, além de apostar em uma mudança de postura ideológica. As câmeras menores, o uso de películas mais fotossensíveis trouxe mais facilidade na produção documental, o que ocasionou também na diminuição de material humano para as produções. Com equipes menores, os custos também diminuam.

2.2.3 Cinema Verdade

Esse estilo surgiu a partir dos anos de 1970 e serviram de base para o modelo de documentário contemporâneo (NICHOLS, 2004, p. 49). Sucessor do Cinema Direto, o Cinema Verdade tem a ação direta do cineasta na construção das “asserções” propostas. Essa intervenção, ou participação do diretor acontece, principalmente, através de entrevistas.

A nova posição gira em torno de enunciados que afirmam ser uma ilusão ideológica a ética do recuo do sujeito na tomada; que devemos aproveitar as potencialidades das novas tecnologias para abrir a narrativa documentária à interação do cineasta, etc. (RAMOS, 2008, p. 270)

Nichols vê nesse estilo de documentário um maior envolvimento do cineasta com a história. Esse envolvimento resulta na perspectiva que o espectador quer encontrar (2004, p. 49). As condições em que o filme foi produzido também podem aparecer na montagem final, se o diretor julgar necessário. Antes essa representação não era possível. Também considerado reflexivo, esse modo participativo de documentar, expõe as ideologias do cineasta.

O cinema verdade também é conhecido como “Segundo Direto”. O termo direto e verdade foram base para discussões teóricas na década de 60, isso por que a palavra verdade traz, também, outros conceitos implícitos além da intenção do diretor. Ramos considera que o cinema direto é a expressão mais adequada para representar o novo cinema, já que permite

uma melhor elaboração conceitual, sem a necessidade de discutir o termo (RAMOS, 2008, p. 280).

2.2.4 Auto-reflexivo

O modelo contemporâneo de documentário é definido por Nichols como complexo, tanto em seus propósitos estéticos, como epistemológicos. O estilo auto-reflexivo reúne características dos estilos que o antecederam, podendo combinar passagens observacionais com entrevistas, ou a voz fora-de-campo do diretor com intertítulos. Nessa fase, os documentários assumiram sua forma de “re-presentation da realidade” deixando de ser vistos como observadores dos acontecimentos (NICHOLS, 2004, p. 49).

Ramos defende que o documentário contemporâneo também não se encaixa em nenhuma das fórmulas antigas, esse estilo é considerado por ele como o “novo documentário direto”. Uma das principais características desse estilo é o som sincrônico na tomada, uma consequência das novas tecnologias (RAMOS, 2008, p. 280).

O autor deixa claro que essa forma, assim como as outras, será ultrapassada a partir do surgimento de novas necessidades, “o sucesso de cada nova forma engendra sua própria decadência: ela limita, omite, nega, reprime (assim como representa)” (NICHOLS, 2004, p. 49).

2.2.5 Dramático

Musburger (2008) classifica o documentário a partir de sua função, seja ela biográfica, dramática ou uma compilação de ambas. Essa classificação adotada não representa, necessariamente, um novo estilo, mas sim uma forma particular de classificação das obras audiovisuais.

No documentário dramático deve ter uma natureza social ou pessoal. Geralmente, no decorrer da história, o espectador se depara com várias crises, resolvidas ao final através do argumento (MUSBURGUER, 2008, p. 125).

Tem maior apelo sobre a ênfase da realidade. O impacto dramático pode ser medido pelo tempo em que apenas o microfone e a câmera mostram o que está acontecendo, sem uma narração ou descrição da ação.

2.2.6 Biográfico

O documentário biográfico tem como principal finalidade mostrar a vida de um determinado personagem. Pode reunir aspectos sobre a vida dessa pessoa contados, ou comentados por amigos, familiares, ou especialistas.

Musburger afirma que o propósito do documentário não deve ser esquecido na biografia. Ela deve, pelo menos, mostrar o valor social da pessoa e o seu significado para a sociedade, caso contrário, se tornará uma “obra egocêntrica e vazia” (2008, p. 128).

2.2.7 Compilação

Segundo Musburger, esse estilo é uma combinação dos dois anteriores. Para ilustrar melhor a história são utilizadas cenas de arquivo, entrevistas, registros fotográficos ou informações de noticiários. Esse tipo de documentário “se trata de uma compilação de todo o material possível para ilustrar a questão em debate, por meio de pontos altos e baixos de uma personalidade ou de um assunto social” (MUSBURGUER, 2008, p. 125)

Se o documentário apresenta asserções sobre o mundo, assim como a poesia representa seu autor, um documentário que retrata a obra e a poética de Manoel de Barros, reúne essas características e reflete, também, o que o diretor pensa acerca da obra do poeta, e esse por sua vez segue refletindo sobre suas palavras. O documentário contemporâneo agrega as características de seus antecessores e se permite a liberdade de expor os pensamentos, as “asserções” da equipe que o produz. Assim, as classificações e conhecimentos descritos neste capítulo servirão de base para a construção da análise do documentário **Só Dez por Cento é Mentira**.

3 . A DESBIOGRAFIA DE MANUEL DE BARROS

A proposta deste capítulo é analisar trechos do documentário **Só Dez Por Cento é Mentira** (2008). A análise tem a finalidade de identificar os estilos de documentário, classificados no capítulo anterior, e que antecederam o documentário contemporâneo. A forma como eles se manifestam ao longo do filme também será descrita neste capítulo.

3.1 O documentário

Dividido em três partes principais **Só Dez Por Cento é Mentira** conta a trajetória e narra o estilo de vida de um dos poetas contemporâneos do país, Manoel de Barros. Através de depoimentos de pessoas próximas, admiradores e leitores o documentário recria momentos da infância de Manoel e relembra momentos de sua vida que mais tarde, vieram a influenciar no estilo de sua produção literária.

Só Dez Por Cento é Mentira não busca uma análise teórica e conceitual da obra de Manoel de Barros, mas sim retratar em seus oitenta e um minutos um pouco da personalidade e da poesia do escritor sulmatogrossense. O documentário que ganhou três prêmios de melhor direção e longa-metragem retrata, cronologicamente, a vida e obra de Manoel em três fases: a primeira infância de Manoel, a segunda infância e a terceira infância. Essa divisão adotada pelo diretor engloba desde a infância até os 93 anos de Manoel.

A primeira infância retrata a relação de Manoel com o mundo e cumpre a função de apresenta-lo aos espectadores. Nessa etapa do filme os depoimentos de Manoel sobre sua vida, obra e inspiração para a escrita são intercalados por frases de sua autoria.

A primeira cena relaciona o processo fotográfico e a sua ligação com a realidade. As fotografias eram consideradas, conforme Pedro Cesar o “registro definitivo da verdade”, porém logo percebe-se que a verdade registrada é apenas uma questão de ponto de vista.

Assim, Manoel de Barros é apresentado. Através da relação entre Alice e João Venceslau. Na fotografia onde os pais de Manoel são retratados, João é aparentemente mais alto, até que a imagem seja expandida e além da moldura do quadro, a realidade mostre o artifício utilizado para manter a autoridade de pai de família, uma caixa de papelão que o fazia

parecer mais alto do que a esposa. Ouve-se Manoel, narrando sua relação com os pais e o início na poesia.

A narração do diretor traz um tom pessoal ao filme, longe da impressão dos primeiros documentários. Além da vida do poeta, nesta primeira fase Pedro Cesar relata a dificuldade em convencer Manoel a participar das gravações. A relação de Manoel com o mundo também é demonstrada, principalmente nesta primeira fase através de depoimentos do próprio poeta e de admiradores de sua poesia. Depõe na primeira fase: Bianca Ramoneda e Joel Pizzini que falam sobre a obra do poeta. Enquanto Joel considera Manoel um revolucionário e capaz de alargar as percepções de mundo de seus leitores, Bianca analisa a poesia de Manoel pela capacidade de transmitir as novas gerações novos modos de observar o mundo, longe, segundo ela, da “pobreza da descrição”.

A segunda infância retrata a fase em que Manoel descobre a literatura e que com a combinação de palavras, é possível se fazer poesia. A segunda infância começa a partir de sua descoberta pela literatura, no Colégio Marista (RJ), o público é apresentado às pessoas que conviveram com Manuel, sua família e pessoas que dão vida a sua obra. Uma dessas pessoas é Paulo Gianini, que passa o tempo criando objetos sem utilidade prática alguma, como o “esticador de horizontes” ou o “aparelho de ser inútil”.

Na segunda infância, Manoel já pôde ser poeta em tempo integral. Seu filho Danilo apoiado pelo pai também dá forma a imaginação, através de esculturas dos mais diversos materiais. A relação de Manoel com a simplicidade aparece também através das palavras de Palmiro, que também inventa nomenclaturas para o que não consegue definir. Palmiro, assim como Charles Chaplin é considerado por Manoel, um “desherói”, por consagrar a simplicidade na vida.

Depõem na segunda fase: Paulo Gianini, Abílio de Barros, Palmiro, Viviane Mosé, Danilinho, Fausto Wolff, Salim Ramos Hassan, Martha Barros e João de Barros.

Manoel entra na terceira infância a partir dos 70 anos, até hoje. Nessa época, por volta de 1980, ele começa a ser conhecido no Brasil através das colunas de Millôr Fernandes. Mesmo depois de suas poesias serem reconhecidas, por mais de 50 anos, nenhum leitor de Manoel o conhecia fisicamente. Isso por que ele não aparecia em frente às câmeras e não frequentava eventos literários. São depoentes desta fase: Stella Barros, Elisa Lucinda e Adriana Falcão.

3.2 Análise de conteúdo

Para compreender a relação entre a construção de sentido e personagem no filme com os formatos de documentário propostos por Nichols, Ramos e Musburguer e as formas como eles estão presentes no documentário contemporâneo será utilizado o método de análise de conteúdo, descrito por Laurence Bardin. O método proposto por Bardin foi desenvolvido nos Estados Unidos e tem como campo de trabalho a comunicação. Antes mesmo da análise de conteúdo, a interpretação de elementos da comunicação era feita.

Esse conjunto de técnicas de análise, desenvolvido por Bardin, utiliza-se de procedimentos sistemáticos e objetivos para a descrição e categorização do conteúdo e estrutura das mensagens analisadas, na área da comunicação. Esse método pode ser descrito como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, **por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens**, indicadores (quantitativos ou não) que **permitam a inferência de conhecimentos** relativos às condições de produção e recepção dessas mensagens. (BARDIN *apud* ALVARES, 2013, p. 6)

Bardin estabelece três etapas cronológicas para análise, são elas: a pré – análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados onde acontece a inferência e a interpretação dos dados.

Na pré-análise acontece a organização do material a ser estudado, nesta etapa podem surgir as primeiras hipóteses ou questões que irão nortear o desenvolvimento da pesquisa. Enquanto a segunda etapa é aquela onde o material, já organizado, começa a ser dividido e categorizado para análise. Os elementos categorizados devem ter características em comum, assim a análise se tornará mais precisa. Podem ser utilizados vários critérios para a categorização do material, seja ele semântico ou geográfico.

Cada categoria deve seguir características comuns para serem consideradas na análise: exclusão mútua (cada objeto analisado só pode existir em uma categoria), homogeneidade (a dimensão da análise, que define a categoria), pertinência (as categorias devem ter relação com os objetivos da análise), objetividade e fidelidade (esse critério é fundamental para que a subjetividade de quem analisa não gere interferência nos resultados, para isso as categorias e

os indicadores tem que estar bem claros), produtividade (essa característica é alcançada quando os resultados gerarem novas hipóteses para estudos posteriores) (BARDIN *apud* ALVARES, 2013, p. 12).

A última etapa é aquela onde acontece o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação dos dados, organizados e categorizados anteriormente. Através da análise de conteúdo é possível perceber as relações existentes entre o exterior e o material analisado.

Através da análise de conteúdo será possível identificar no documentário contemporâneo a influência de outros estilos documentais. Consideram-se os preceitos de Bardin, neste trabalho, suficientes para a elaboração da análise, justificando-se pelo rigor metodológico e consistente capacidade de produção de significados.

3.3 Documentário contemporâneo: influências e apresentação

Para chegar ao objetivo pretendido pelo diretor, o de registrar a biografia do poeta, Pedro Cesar utiliza-se de recursos que transferem a mensagem ao destinatário final.

Para analisar como o documentário contemporâneo mescla em sua estrutura outros estilos documentais, foram selecionados alguns trechos, que servem para exemplificar os estilos descritos por Ramos, Nichols e Musburger.

O primeiro trecho a servir de base para a análise faz parte dos relatos na fase, definida pelo diretor como segunda infância. (ANEXO 1, DVD 1 – 00:29:46 a 00:30:16)



Neste trecho Palmiro é apresentado como “deserói” para os espectadores. O personagem é um velho conhecido de Manoel, havia trabalhado por mais de 25 anos nas terras de João Venceslau. Nesse momento Pedro Cesar, acompanhado de Stella e outra pessoa não identificada chegam à casa de Palmiro. Ele os recebe com a simplicidade de um homem que sempre viveu no interior.

Nesta cena percebem-se influências do estilo de **cinema direto ou primeiro direto**, através da câmera na mão para retratar o momento. O conteúdo representado se torna mais importante do que a estética da imagem, optando-se por mescla-la ao filme pelo significado que apresenta. Percebe-se a câmera na mão em outros momentos do documentário, inclusive em depoimentos do próprio Manoel.

Se sobressai nesta cena, também, a utilização da voz *over* do narrador, característico do estilo **griersoniano**. Nesse caso quem narra é o próprio diretor. Assim como no restante do documentário a voz do narrador cumpre um papel importante, o de direcionar o espectador em relação ao que é mostrado. Embora não tenha um tom formal ou “educativo”, como nos primeiros documentários, a narração em **Só Dez Por Cento é Mentira** tem destaque em todo o filme.

O trecho abaixo foi extraído da primeira fase do documentário onde Manoel fala sobre sua obra. (ANEXO 1, DVD 1 – 00:18:43 a 00:19:12)



Nesse trecho Manoel fala de sua criação e sobre importância da poesia em sua vida. O lugar onde Manoel cresceu serviu de inspiração para o livro *Poemas Rupestres*, ele descreve que nesse lugar “não existia nada”. A falta de algo para se escrever ou viver foi aproveitada por Manoel, por que segundo ele “ a poesia nasce do não existir”. Dessa maneira, Manoel precisava inventar.

Nesta conversa com o diretor, o conteúdo também se sobressai a estética da imagem. Os ruídos ao fundo e a imagem tremida, mesmo sendo percebidos, foram usados na versão final devido a sua funcionalidade e contribuição.

O segundo trecho foi extraído da segunda infância de Manoel de Barros. Nesta sequência Palmiro conversa com Stella, esposa de Manoel. Estão presentes também outras pessoas que trabalham na casa. (ANEXO 1, DVD 1 – 00:32:20 a 00:32:35)



Stella e Palmiro conversam sobre a ligação do personagem a Manuel. Palmiro relata que conhece o poeta há mais de 50 anos e que têm o casal como seus padrinhos. Pedro Cesar apenas registra a conversa entre os dois, sem interferir no assunto. Enquanto Palmiro permanece em cena é montado um pequeno glossário com o significado das palavras ditas por ele. Stella questiona Palmiro sobre o assunto das infundáveis conversas com o poeta, e tem na resposta um sorriso e a imprecisão.

Nessa sequência se caracteriza o estilo de **Cinema Direto ou estilo primeiro direto** descrito por Nichols (2004). A relação entre os três – Manoel, Stella e Palmiro- é retratada sem que nenhum comentário seja feito a partir disso, apenas “captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito.” (2004, p. 48)

Essas características estão presentes também na sequência onde o filho de Manoel esculpe suas obras. Enquanto Danilo trabalha, ouve-se apenas o som de seu trabalho e de suas ferramentas. (ANEXO 1, DVD 1 – 00:44:20 a 00:44:59)



No quarto trecho (ANEXO 1, DVD 1 – 00:07:29 a 00:07:43) encontram-se influências do estilo de **Cinema Verdade**, também chamado de estilo **segundo direto**. Esse formato se manifesta principalmente através das entrevistas. No Cinema Verdade o diretor deixa de ter uma participação subjugada e passa a expressar sua subjetividade e impressões na cena.



Nesta entrevista Pedro Cesar optou por deixar sua pergunta na edição final. Assim como o faz em outros trechos do documentário, o diretor interage com os personagens fazendo com que algumas das reações sejam provocadas para que o resultado pretendido seja alcançado.

Antes do poeta, Pedro Cesar, mesmo sem aparecer em vídeo, dá o seu depoimento sobre a dificuldade em gravar com Manoel. (ANEXO 1, DVD 1 – 00:06:00 a 00:07:43). Ele relata:

Não foi fácil entrevistar Manoel. Não que ele não goste de conversar, o problema é que ele detesta ter sua fala registrada por qualquer tipo de 'traquitana'. Por mais de setenta anos ele só deu entrevistas por escrito [...] Eu passei alguns dias em Campo Grande tentando convencer Manoel a falar e ele sempre trouxe argumentos, assim, bastante convincentes me mostrando que não faria sentido entrevistá-lo. Chegou até a dizer que o ser biológico Manoel era totalmente sem graça e que eu devia me concentrar no ser letral, somente nos livros. Eu insisti e depois de muitas idas e vindas Manoel encerrou o assunto afirmando que sua arte só se expressava por escrito. Aí eu desisti, falei: Deixa pra lá Manoel, era só um sonho.

Neste depoimento, logo no início do documentário, fica claro o envolvimento do diretor com o personagem e a história a ser contada nos próximos minutos. Ao longo do filme o diretor continua a fazer intervenções e afirmações sobre os personagens. Um outro trecho ainda evidencia a presença do diretor na tomada. . (ANEXO 1, DVD 1 – 00:30:05 a 00:30:11)



Nesta sequência Palmiro ao cumprimentar Stella que chega a sua casa acompanhada da equipe, cumprimenta também o diretor. Esse trecho evidencia a presença e participação do diretor na história contada.

As características do estilo de documentário **auto - reflexivo** estão presentes em **Só Dez Por Cento é Mentira**. Por não se encaixar em nenhuma definição teórica e não seguir padrões estéticos pré-definidos esse estilo de documentário é considerado por Ramos como uma extensão do documentário direto (2008, p. 280). Nichols vê a combinação de elementos e cenas presentes no documentário contemporâneo como uma forma assumida de representar, a partir das percepções de quem filma, dirige ou edita, o que se apresenta diante da câmera (2004, p. 49).

Isso acontece através da mescla dos estilos anteriores, ou seja, pode-se observar trechos observacionais nas entrevistas, ou narração seguida de intertítulos. Como acontece na cena abaixo (ANEXO 1, DVD 1 – 00:30:40 a 00:30:52).



Um dos avanços em relação aos estilos anteriores é que o documentário contemporâneo apresenta som e imagens sincrônicos, o que está diretamente relacionado à qualidade dos filmes produzidos através da tecnologia criada nos anos 50. Essa junção de estilos e a aceitação de um diretor participativo em cena caracterizam o documentário contemporâneo.

A partir da classificação proposta por Musburger (2008) é possível identificar em **Só Dez Por Cento é Mentira** características do **estilo biográfico**. O documentário biográfico apresenta a vida de determinada personalidade, e constrói a história através de depoimentos sobre o personagem retratado. No caso do documentário analisado participam amigos, familiares e especialistas. Pedro Cesar reúne também esses elementos no documentário e os apresenta intercalando com outras formas de construção de uma narrativa, baseada, por exemplo, nos conceitos de Cinema Direto, Cinema Verdade, estilo griersoniano e auto-reflexivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como o jornalismo, o documentário trabalha, na maior parte das vezes, com o registro da “realidade”. Esses registros têm, também, influência de inúmeros fatores que podem induzir, o espectador a determinada interpretação. Esses registros não são feitos através de um elemento técnico, como as lentes de uma câmera, mas sim de um elemento humano, o diretor.

Ao longo dos anos a participação deste era mascarada por teorias que imprimiam a necessidade de observação passiva da equipe de filmagem. Essa necessidade, ao longo dos anos, foi sobreposta por novas ideologias e maneiras de documentar uma realidade. E é esta mescla de ideais e técnicas que tem influência nas produções contemporâneas.

Assim como na construção de uma reportagem, são utilizados vários elementos para dar significado ao personagem e transmitir a mensagem proposta. A forma como essa mensagem chega aos espectadores, passou antes pelo “filtro ideológico” da equipe produtora, prevalecendo a figura do diretor.

Observa-se cada vez mais a falta de padrão estético. Cada diretor opta por elementos que melhor lhe permitam imprimir significado ao filme. A forma como cada um aborda temas e personagens comuns é a prova da influência da subjetividade nos documentários brasileiros contemporâneos.

Percebe-se em **Só Dez Por Cento é Mentira** a união de diversos estilos de se produzir documentário, descritos por Bill Nichols, Fernão Pessoa Ramos e Robert Musburger, percebem-se os estilos de Cinema Direto, Cinema Verdade, estilo griersoniano, auto-reflexivo e biográfico. Dessa mescla surge um produto novo, contemporâneo sem, contudo, deixar de registrar aspectos relevantes de uma realidade. Esse documentário auto – reflexivo reúne as características dos outros estilos.

O documentário contemporâneo assume sua posição crítica da realidade, a partir disso, fica clara a ideia de que essas produções não podem ser associadas aos conceitos de verdade e objetividade que se pretendia há algumas décadas, assim como Ramos descreve. Mesmo que o fato seja interpretado de um modo tendencioso, o resultado final não deixará de ser considerado documentário. Mais uma vez nota-se a influência do momento histórico nas produções audiovisuais.

Se a voz é considerada por Nichols, uma das formas de expressão de um cineasta, no documentário analisado ela não só está presente durante a maior parte do filme, como a voz

em questão é a do próprio cineasta. A visão crítica do diretor passa a ser transmitida para a edição final.

No caso de **Só Dez Por Cento é Mentira** o diretor optou por “permanecer em cena”, expondo sua visão e admiração por Manoel de Barros. Essa maneira de documentar determinada situação ou personagem tem se tornado cada vez mais comum no país. Os documentários auto-reflexivos tomaram o lugar dos modelos antigos e o superaram tanto em aparatos técnicos como na capacidade de transmitir ao espectador o que passa através das câmeras. Deixando claro que apenas um sujeito pode transmitir a outro...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Portugal: Edições 70, 1977. In: ALVARES, Lillian. *Análise do Conteúdo e a Análise Documental*. Disponível em: <<http://www.alvarestech.com/lillian/Analise/Modulo2/Aula21AnaliseDoConteudo.pdf>> . Acesso em 25 outubro 2013.

BARROS, Nismária. *O lugar do leitor na poesia de Manuel de Barros*. 2010. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2010. Disponível em http://pos.letras.ufg.br/uploads/26/original_nismaria.pdf>. Acesso em: 18 agosto 2013.

BORGES, Tide. *Morre Stefan Kudelski, o inventor do gravador de som Nagra*. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1055&/morre-stefan-kudelski-o-inventor-do-gravador-de-som-nagra>> . Acesso em: 15 novembro 2013.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol 2. São Paulo: SENAC, 2004. p. 69- 104.

FUNDAÇÃO MANOEL DE BARROS. Disponível em:< <http://www.fmb.org.br/>>. Acesso em: 15 agosto 2013

KANTON, Katia. *A pulsação do nosso tempo*. Disponível em: <<http://www.ondajovem.com.br/acervo/3/a-pulsacao-do-nosso-tempo>> Acesso em: 16 agosto 2013.

MENEZES, Edna. *Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso*. Documento disponível em < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>> Acesso em: 15 agosto 2013.

MUSBURGUER, Robert B. *Roteiro Para Mídia Eletrônica*. Elsevier, 2008.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol 2. São Paulo: SENAC, 2004. p. 46- 67.

NICOLA, José. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. 9º ed São Paulo: Scipione, 1998.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. *Projeto Releituras*. Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em 15 agosto 2013.

RAHE, Nina. *Manuel de Barros – O Poeta Fingidor*. Bravo Online. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/manoel-barros-poeta-fingidor>>. Acesso em 15 agosto 2013.

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

SANTOS, Suzel Domini dos. *A Metalinguagem em Manoel de Barros: uma tática da criação*. Documento disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8BArt16.pdf>> Acesso em 14 agosto 2013.

SAVIO, Ligia. *A Poética de Manuel de Barros: uma sabedoria da terra*. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112004001500005>>. Acesso em: 18 agosto 2013.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção: Pedro Cesar. Produção Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. Rio de Janeiro: Artezanato Eletrônico, 2008. 1DVD. 81 minutos. Disponível em :< <http://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBuII4>>. Acesso em :25 agosto 2013.

WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda Ferreira. *E- Dicionário de Termos Literários*. Disponível em<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1568&Itemid=2>. Acesso em: 18 agosto 2013.

ANEXOS

DVD 1

-