

Jean Rouch, Pierre Perrault, Olney São Paulo: representações e discursos no documentário cinematográfico

Claudio Cledson Novaes

Recebido 17, set. 2010 / Aprovado 7, jan. 2011

Resumo: Analisamos o diálogo entre os documentários *Eu, um negro* (1959), *Pour la suite du monde* (1963)¹ e *Sinais de chuva* (1976), respectivamente de Jean Rouch (1917-1984), Pierre Perrault (1927) e Olney São Paulo (1936-1978), discutindo a problemática ética do discurso identitário na representação moderna do documentarismo cinematográfico da França, Canadá e Brasil.

Palavras-chave: cinema; documentário; representação; identidade; discurso.

As representações de identidades nos documentários de Jean Rouch, Pierre Perrault e Olney São Paulo refletem questão de Gilles Deleuze (2005) sobre o movimento entre o cinema clássico e o moderno, ao afirmar que a estética do corte e da ruptura cria o “cinema do corpo”. A imagem deleuziana problematiza a cinematografia clássica em contraponto ao cinema moderno, e a partir dela falamos de éticas locais e movimentos estéticos globais no jogo entre ficção e documentário e entre “cinema direto” e “cinema verdade”, que, como diz Deleuze, rasura o imaginário e “a memória põe em comunicação dentro e fora relativos como interiores e exteriores, é bem preciso que um fora e um dentro absolutos se defrontem e sejam co-presentes” (2005, p. 248). Nesta ponte que liga o local ao global dialogam cinematografias francesas, canadenses e brasileiras em busca de novas formas para o audiovisual etnográfico.

Nas obras analisadas, a rasura da representação funde o “cinema direto” (herdeiro da tradição clássica dos primeiros documentários de som direto) ao “cinema verdade” (questionador das imagens clássicas da realidade), e o gênero documental une ciência e arte, problematizando os limites da ética e da estética na tecnologia do cinema. O documentário entra nas malhas discursivas da representa-

ção da realidade e reproduz a problemática do realismo ficcional, seja nos cenários reais ou na *mise en scène* de atores profissionais ou não; ele retoma o neorealismo literário e os dispositivos da narrativa naturalista, para produzir novos aspectos a partir do foco narrativo em primeira ou terceira pessoa.

No diálogo entre o discurso da literatura e o do cinema emergem formas modernas para os gêneros discursivos clássicos, como a narrativa de confissão, o diário e a ascensão da crônica ao estatuto literário. A escrita literária traz questões que interessam à análise cinematográfica, principalmente na relação entre documento e ficção na crônica, pois a linguagem moderna do documentário desvela a crise no discurso da “verdade”, apesar dos avanços técnicos de equipamentos audiovisuais que permitem a sincronização entre imagem e som de forma mais natural.

No entanto, as imagens fotográficas não congelam os traços indescritíveis do real, e o crítico de cinema volta à mesma questão da imagem verbal da literatura sobre a representação. O documentário moderno está cada vez mais próximo desta problemática da ficção, e o novo cinema ficcional assume traços de documento, deslocando o conceito de “acontecimento”, conforme os estudos de Muniz Sodré (2009), que revisa as noções de notícia jornalística na construção da imagem no mundo da mídia. Para ele, há uma distinção basilar entre “acontecimento” e “notícia” no discurso informacional: o primeiro é temporal e diacrônico e a segunda é fato existencial sincrônico transparente e pode ser considerado “real” de “temporalidade viva”. Para Sodré (2009, p. 35), estas distinções “têm raízes no solo de elaboração filosófica dessa categoria enquanto um fenômeno que encontra a sua especificidade na indeterminação e na descontinuidade que fazem aparecer algo novo e que, mantido o seu sentido existencial, desborda o enquadramento e a temporalidade midiáticos”.

Seguindo esta epistemologia, podemos definir a transição entre o “documento direto” e o “cinema verdade” na tensão entre discursos clássicos do documentário e modelos neorealistas do discurso que busca saída para o dilema da representação. Neste sentido, enfocamos as obras de Jean Rouch, Pierre Perrault e Olney São Paulo, pois, apesar do documentário ser “notícia”, o olhar destes autores sobre o “acontecimento” não é mera informação factual. É apresentado ao espectador aspectos do outro, que fazem o receptor repensar a alteridade do filme moderno que busca a transparência do acontecimento nos recursos efetivo da técnica, mas assume discurso de afetividade, ao fazer do contato com o outro um “sentir” que

mostra as diferenças culturais como relativas. Muitos estudos refletem sobre o documentário a partir das teorias da sensibilidade aplicadas à comunicação contemporânea, fazendo o contraponto com a razão instrumental no Ocidente. Para Muniz Sodré (2006, p. 20), “é preciso, entretanto, a nosso modo de ver, deixar bem claro que ‘contato’ não se reduz à idéia de mera conexão, devendo ser entendido como uma configuração perceptiva e efetiva que recobre uma nova forma de conhecimento, em que as especificidades de codificar e descodificar predominam sobre os puros e simples conteúdos”.

O filme documentário precisa minimizar o papel do olhar estrangeiro da mídia e do idealizador intelectual do filme. Neste sentido, o estilo pessoal de cada realizador dialoga com a estética da escola que representa a política audiovisual da época, mas o diálogo estabelece a ponte visível ou sensível entre lugares culturais distintos e técnicas audiovisuais específicas. Esta problemática ética e estética do documentário mobiliza várias gerações para entender as identidades recalcadas no discurso tradicional das narrativas de viajantes e encontros entre culturas. Neste aspecto, o discurso do documentário é fundamental, porque quebra o silêncio da narrativa hegemônica sobre os acontecimentos periféricos e subalternos. Na oralidade dos documentários, o discurso retorna como devir do sujeito recalcado no sentido político evidente nos filmes de documentaristas como Rouch, Perrault e Olney. Não apenas ouvimos as vozes e ruídos simultâneos à imagem, possibilitado pelos novos equipamentos de som acoplados à câmara, mas a voz do discurso fílmico, que fala o lugar e o olhar das narrativas, através dos cortes e montagens que comunicam as falas dos entrevistados como verdades também construídas, mas a partir de perspectivas éticas do autor e do sujeito narrado.

Enfim, quanto ao drama da representação moderna no documentário, a estratégia do “documento direto” para superar a clássica “voz de Deus” fora de campo é introduzir a entrevista como autorrepresentação do entrevistado, tornando mais difuso o discurso de autoridade científica do filme etnográfico. Mas a voz direta na entrevista não garante a “verdade” definitiva do entrevistado, e sim outro discurso sobre os mundos que emergem nas obras de Jean Rouch, Pierre Perrault e Olney São Paulo, nas quais a representação une experiências do antigo e do novo cinema e o dentro e fora dos exotismos e tradições documentais, pois, como diz Bill Nichols, “nem os fatos falam por si mesmo, nem uma voz pode falar com autoridade definitiva” (2004, p. 57).

A partir do problema da representação, comparamos o discurso cinematográfico nos documentários de Jean Rouch, Pierre Perrault e Olney São Paulo, analisando aspectos do audiovisual etnográfico e discutindo as estratégias dos três diretores ao filmarem sujeitos subalternos confinados na geopolítica clássica do discurso colonizador. Analisamos ainda como eles recriam nos filmes as vozes comunitárias, dando novas formas literárias e literais às representações culturais no discurso audiovisual que vai além da tecnologia do discurso colonialista do viajante descobridor e desconstrói a percepção clássica da etnografia dominante. Nos três universos cinematográficos: o francês, o canadense e o brasileiro, interpretarmos a singularidade de cada cinematografia no contraponto das semelhanças discursivas nos três territórios culturais diferentes, buscando a unidade na diversidade do documentário etnográfico.

Na análise pontual é necessário observar aspectos gerais do documentário na França e no Canadá, para associarmos à trajetória deste gênero no Brasil, a partir da articulação entre o “documento direto” e o “cinema verdade” no surgimento do cinema moderno brasileiro nos anos 1960-1970. A importância de obras como a de Jean Rouch e de Pierre Perrault é fundamental para entendermos aspectos da obra de Olney São Paulo no contexto do documentarismo no Brasil, pois as estéticas e éticas mundiais repercutem localmente nos discursos e interesses em jogo no cinema documentário, até hoje. Segundo Da-Rin (2008, p. 15)

[...] é fácil constatar que o nome documentário recobre uma enorme diversidade de filmes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas. Mas, se estes filmes se agrupam sob o mesmo nome, seria conveniente defini-lo. E definições não faltam, conforme a época e os interesses em jogo.

Analisamos em diálogo os discursos dos filmes *Eu, um negro*, *Pour la suite du monde* e *Sinais de chuva*, sob o ditame de *Rude Almajesto*, de Rouch, Perrault e Olney, respectivamente. São contextos socioculturais e históricos diferentes, porém refletem circunstâncias éticas e estéticas convergentes, ao espelharem imagens dos fenômenos culturais e políticos que transitam para além das fronteiras dos territórios identitários delimitados geograficamente. Analisamos a política nos documentos etnográficos como traços interculturais da transculturalidade, tomando definições como a de Silvio Da-Rin (2008, p. 16), ao afirmar que o gênero documentário se

“define menos no plano fílmico do que no plano ético.” Neste sentido, aproximamos as semelhanças e diferenças do cinema de Jean Rouch, Pierre Perrault e Olney São Paulo para entendermos o discurso nas falas dos personagens e do narrador *over* ou *off*. Mas também para ouvirmos os discursos do silêncio em filmes que reconstituem alteridades históricas no paradoxo ausência/presença dos mitos nacionais e regionais: a francofonia na África e no Canadá e a mitologia nordestina afro-americano-europeia. A França dominante narra o reverso da voz recalcada na marginalidade do continente negro; o Canadá unificado narra a reidentificação fragmentária na voz das comunidades das margens do Saint-Laurent, no Québec; e o Brasil narra imagens regionais em busca da alteridade das vozes marginais nas tradições e mitologias do sertão nordestino.

Na história do documentário brasileiro, a produção de Olney é ausência inexplicável nas pesquisas acadêmicas e na difusão pública de filmes. Esta ausência do cineasta é similar ao apagamento simbólico dos discursos dos personagens marginais do sertão recalcados nos estereótipos da literatura e do cinema naturalistas tradicionais. Neste sentido, os filmes de Olney ecoam o discurso do documentário de Jean Rouch, ao apresentar a cultura popular rústica do sertão, como o francês questiona as imagens grotescas africanas apagadas na imagem geográfica do hexágono; ou ainda, os personagens de Olney espelham os traços documentados por Perrault, quando este mostra ao Canadá discursos francófonos recalcados nos territórios minoritários dos pescadores do Saint-Laurent.

Os estilos dos três cineastas dialogam entre o “documento direto” e o “cinema verdade”. No contexto dos anos 1950 a 1970, as políticas audiovisuais buscavam a espontaneidade das câmaras nas mãos e dos materiais leves e ágeis, bem como a introdução da entrevista direta como alternativa moderna à tradição do documentarismo etnográfico realizado em estúdios. Ou ainda, buscavam superar os documentários que investiam na *mise en scène* gravada em locais originais ou em estúdios. Estes autores articulam novas formas ao documentário clássico experimentando filmagens *in loco* sem roteiros prévios e deixando fluir a inventividade do olhar sobre o real. Como diz Jean Rouch, sobre seu ofício de etnógrafo e cineasta, não existe fronteira entre filme de ficção e documentário, pois “o cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo real para o mundo do imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a outro”.²

No cinema moderno, encenar a realidade não é “mostrar” a “verdade” como algo no horizonte de expectativa do receptor, mas mostra as contradições silenciadas do real. Pierre Perrault (2007, p. 21) afirma que, para tomar a decisão de fazer este tipo de cinema, “il faut parfois que la chose devance le mot. Que la réalité précède le mensonge. On ne peut passer sa vie à combattre, dans des légendes, les tigres en papier et les ombres chinois. Et je cherchais désespérément prendre pied dans ma propre vie, à sortir enfin du sentier battu de la culture.”

As narrativas destes cineastas encenam o real na ficção e assumem sentido de “verdade” radical, pois eles são conscientes dos jogos ideológicos da narrativa e da história como fábula da realidade. Nisto, o contato entre a produção de Olney e a cinematografia etnográfica e histórica da França e do Canadá adquire sentido diferente da relação com outras tradições, como a inglesa e americana, que também aparecem no cinema etnográfico brasileiro. Os documentários analisados suscitam traços que traduzem conexões simbólicas nos discursos históricos, políticos e econômicos entre as três cinematografias, aproximando as diferentes Africas de Rouch dos quebequenses de Perrault e dos sertanejos de Olney, tomando-os como mitologias circulares tradicionais na sutileza de realidades e simbologias locais dos territórios identitários.

No cineasta brasileiro, a precariedade dos equipamentos o obriga a alternativas artesanais na captação direta das cenas reais como *mise en scène* e montagem do cinema clássico. A luz natural explode nas cenas de *Sinais de chuva* e o som está em descompasso com a imagem da fala na entrevista. O cineasta viajante expõe a deficiência do material para gravar a riqueza simbólica do outro, e a pobreza técnica cria a “estética da fome” no cinema brasileiro, como fator inexorável de filmes sem financiamento. A pobreza material é transformada em linguagem alternativa na realização deste gênero de filmes nacionais, operando semelhanças discursivas com as estéticas das produções mais bem apoiadas tecnicamente na França e no Canadá.

A partir dos anos 1950, os cineastas usam modernos equipamentos audiovisuais e novas técnicas de entrevista do “cinema direto”, para captarem performances identitárias de indivíduos e comunidades com a maior “fidelidade” possível. Eles realizam os deslocamentos, como diz Walter Mignolo (2003, p. 321), entre as imagens “de culturas nacionais homogêneas e a transmissão conceitual de tradições históricas e literárias, bem como da transmissão de comunidades étnicas

inalteradas”. Com isto, os conceitos históricos e sociais passam por redefinições nos novos registros etnográficos audiovisuais, que “habitam” o imaginário do referente e representam as diferenças sem mostrá-las como “anormalidade”. O discurso do “documento direto” e do “cinema verdade” projetam os mapas territoriais e lingüísticos coloniais e nacionais, mas reconstituem no “pensamento liminar” o “eu-outro”, semelhante ao que diz Mignolo do discurso que forja “outro pensamento” a partir das diferenças. As novas técnicas de linguagens literárias e literais nos documentários dos cineastas-etnógrafos mostram configurações territoriais e mapas lingüísticos e culturais clássicos, mas em contraponto com outros traços históricos, antropológicos e sociais reconstituídos nos discursos documentais. Isto aproxima os trajetos de Rouch, Perrault e Olney dos discursos do cinema moderno, dos anos 1950 a 1970, no sentido de “ponte clandestina” entre os cinemas mundiais da época, encenando a relação tácita entre cineastas, conforme o conceito de José Carlos Avellar (1995) sobre o diálogo dos cinemas novos na América Latina. Nesta direção, discutimos os territórios nacionais envolvidos nos filmes, partindo de conceitos como o de Bill Nichols (in RAMOS (org.), 2005, p. 49), ao afirmar que o cineasta documentarista “sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados”.

Jean Rouch, como etnógrafo e cineasta, realiza filmes em que, segundo ele, “não há praticamente fronteiras entre o filme documentário e o filme de ficção. O cinema, arte do duplo, já é a passagem do mundo real para o mundo imaginário, e a etnografia, ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é uma travessia permanente de um universo conceitual a outro”.³ Quanto ao cineasta canadense Pierre Perrault, nas falas dos personagens, ele também considerou os efeitos dos jogos constitutivos de significados ficcionais na observação do real. Segundo ele,

[...] le destin fascine celui qui navigue, ayant pris charge des direction et des significations. Et Alexis Tremblay, professant la sagesse et la navigation, quand il invoque pour se justifier les prétentions du premier venu Neuf-France, reconnaît que tout l’homme est fondé sur une mémoire, celle qu’il se choisit. (Perrault, 2007, p 23).

Na cinematografia de Olney São Paulo, temos as convergências com a cinematografia francesa e canadense nos efeitos internacionais da política dos autores

no cinema adaptadas às condições locais por meio das práticas do “cinema direto” e do “cinema verdade”.

Não é retórico investigar o diálogo entre o documentário no mundo, a fim de entendermos o trabalho de Olney São Paulo no Brasil dos anos 1970, que, a partir da sua mudança para o Rio de Janeiro, retorna sobre sua memória para filmar temas do Nordeste. Olney tomou consciência das tradições da literatura e do cinema nacional e mundial como crítico de arte, desde a juventude, quando escrevia em jornais de Feira de Santana, na Bahia. Podemos ilustrar seu fervor nas homenagens feitas por ele ao cinema e à literatura, pelos nomes escolhidos para os seus filhos. Por exemplo, Ilya Flaherty é homenagem dupla: ao escritor russo e ao cineasta-documentarista Robert Flaherty (1884-1951), realizador do filme emblemático *Nanook*, 1922. Esta obra reconstitui o cotidiano de esquimós no território do Canadá, fazendo da *mise en scène* da cultura autóctone um dos filmes de referência para o revolucionário “cinema direto”, nos anos 1960. Olney São Paulo tem contato com linhagens documentais do passado e contemporâneas a ele, por meio de suas leituras e das sessões de cinema no MAM, Rio de Janeiro, espaço de encontro entre cineastas e local de formulação de políticas cinematográficas no Brasil.

Outras fontes cinematográficas de Olney, como ele mesmo afirma, foram o cinema clássico americano, principalmente *western*, e o neorrealismo italiano, passando pela teoria russa da montagem e pelos filmes da Atlântida e da Vera Cruz, no Brasil. Ele também passa pelas leituras de outras tradições, como a da União Soviética, da Alemanha e da França, segundo escreve em seus artigos sobre cinema nos jornais que fundou ou para os quais contribuiu como agitador cultural na cidade de Feira de Santana e região.

Sinais de chuva, o ditame de Rude Almajesto, realizado por Olney, em 1976, segue a tradição semelhante à *mise en scène* no documentário, reconstituindo aspectos da memória popular sertaneja e saberes transmitidos entre gerações. O filme narra tradicionais métodos de previsão de chuva dos sertanejos, que fazem a leitura resignada de sinais dados pela natureza, a fim de prever se o ano será de chuva e abundância, ou se perpetuará a tragédia da seca. A narrativa mostra o cotidiano da população em ritmo poético de imagens e sons diretos e mixados na montagem, fazendo o inventário de mitos do imaginário popular relacionados à chuva e preservados na oralidade, ou reconstituindo em imagens a crônica li-

terária e o cancionero nordestino. As narrativas são recolhidas diretamente dos habitantes do sertão e a montagem e sincronização sonora sofre do dilema do baixo orçamento do cinema brasileiro. Mas o “defeito” do som pela deficiência técnica funciona como estética que desloca o narrador “voz de Deus”. O problema técnico da sonorização ganha outros sentidos, reforçando a estratégia de *mise en scène* adotada pelo cineasta baiano, tem discurso semelhante ao filme *Eu, um negro*, de Rouch. No filme de Olney, os entrevistados são intérpretes da realidade que encenam traços das memórias de pertencimento ao lugar sertão. A narrativa assume o sentido neorrealista do “documento verdade”, ao revelar aspectos semelhantes aos que Gilles Marsolais (1997) analisa no documentário de Pierre Perrault, quando o cineasta canadense desperta nos personagens de *Pour la suite du monde* a ancestralidade de pescadores como pretexto do filme. Ou seja, ao fazer os ribeirinhos do Saint-Laurent representarem suas memórias de pescadores, despertou neles o passado recalçado pelo progresso. Assim, o presente da narrativa do filme de Perrault não é simplesmente *mise en scène*, porque vai além da reconstituição dos hábitos da comunidade. Segundo Marsolais (1997, p. 15), a narrativa passa a ser *mise en situation*, porque “cette action, la pêche au marsouin, devient alors un prétexte sublime, que les force à ÊTRE, non pas en constante représentation mais au coeur d’une action qui les révèle et dont ils parlent abondamment, c’est-à-dire au coeur d’une action que libère une parole intensément vécue”.

Aspectos do filme de Olney espelham o de Pierre Perrault, considerando traços semelhantes da subjetividade cultural entre diferentes territórios identitários. Há convergências entre referências históricas e antropológicas, no sentido de que as narrativas dão expressividade aos discursos subalternos do Quebec e do Sertão. Em Olney, os personagens são entrevistados e compreendidos na integralidade das encenações orais e gestuais, que explicitam na prática cotidiana os símbolos da previsão de chuva. A narrativa do filme *Sinais de chuva* simula a linguagem popular na intimidade entre o fenômeno narrado e a voz da comunidade que é registrada como “verdade” da memória. Na interação íntima entre o dispositivo narrativo do documentário e a voz da comunidade sertaneja, o filme de Olney explode o significado imediato da *mise en scène*. Os efeitos especiais cinematográficos e as dissonâncias entre o som direto e imagens captadas ressignificam os elementos visuais e sonoros, que interagem com as performances das entrevistas, complementando o roteiro do filme baseado nas imagens extraídas da crônica lite-

rária do escritor Eurico Alves e das letras musicais do cancionista popular de Luiz Gonzaga. O documentário tem traços subjetivos como na ficção e capta sentidos que escapam na forma objetiva das representações etnográficas clássicas. O filme *Sinais de chuva* confirma o que André Bazin (1992, p. 288) atribui ao neorealismo como problematizador do conceito de realidade na arte. Segundo ele, a obra exige nova sensibilidade do receptor para reverter os significados prontos na linguagem do cinema, pois o filme realista não “é a planificação que escolhe para nós a coisa a ver, conferindo-lhe desse modo um *significado a priori*, é o espírito do espectador que se vê obrigado a discernir”.

Para além de mostrar como exóticas as cenas etnográficas narradas, Olney busca a alteridade do imaginário, ao captar com a câmara-olho e o gravador acoplado o discurso de mitos do SERTão. As sequências focalizam pessoas e animais, o movimento dos ventos e das nuvens em interação telúrica com as falas dos personagens. Os fenômenos naturais são prenúncios mágicos da seca ou da redenção pela chuva e o filme ganha semelhança à *mise en situation* que Marsolais atribui ao filme *Pour la suite du monde*.

Outras questões mobilizam o interesse nesses filmes em busca das relações locais e internacionais das cinematografias e de interlocuções reais e simbólicas no processo de globalização cultural mediante o cinema moderno. Gilles Marsolais destaca no projeto do “cinema verdade” de Rouch e Perrault aspectos que se contrapõem esteticamente, apesar de se suplementarem eticamente. No filme *Eu, um negro*, o diretor francês quer transformar os informantes em personagens que interpretam eles mesmos. Na trajetória etnográfica pelo norte da África, enfoca questões culturais diferentemente do imaginário colonial francês dos anos 1950 e realiza um filme em que a ação principal é a *mise en scène* dos personagens improvisados no decorrer da filmagem e da montagem. As improvisações provocam tensão entre os personagens e espectadores, revertendo o imaginário franco-africano no filme de Rouch na desconstrução de imagens comuns sobre a África nos espectadores franceses da Europa. Na sequência inicial do filme, o personagem se apresenta ao espectador explicando que na narrativa representará a vida real. Certa ironia na *mise en scène* dos acontecimentos reais e improvisados desperta no espectador a questão imediata: o filme deve ser visto como verdade sobre a África, ou invenção da diferença no documentário de Jean Rouch?

Apesar das estratégias de instigar personagens e espectadores funcionarem com sentidos semelhantes em Rouch e Perrault – assim como em Olney –, para Marsolais (1997, p. 15), Rouch “cherche à provoquer la confession des gens parfois, ou à cerner la vérité des êtres à travers une fiction libératrice qui le plus souvent se joue au niveau de l’esprit, qui demeure verbale et ne s’accompagne d’aucune action véritable engageant la totalité de l’être”. Já no projeto de Perrault é preciso considerar, segundo Marsolais, “que pour atteindre la vérité des gens de L’Île-aux-Coudres, ce n’était pas tant leurs confidences qu’il fallait solliciter que leurs actes”. Olney São Paulo também solicita dos entrevistados confidências desta natureza, que são convertidas em imagens sobre a sabedoria popular da previsão de chuva. A narrativa não apenas constata o saber como legado exótico e perdido, mas o apresenta reconstruído ficcionalmente como *pathos* do cotidiano sertanejo. As imagens e os discursos encenam as previsões de chuva como se o sertanejo estabelecesse relação telúrica e semiótica rústica com os fenômenos naturais.

O estudo comparado dos três cineastas pretende ligar estes olhares sobre as mitologias locais que ligam América, Europa e África. A representação que desmistifica a alteridade em sujeitos periféricos e encena realidades identificadas para além das fronteiras dos territórios geograficamente instituídos. Gilles Deleuze considera como caráter do cinema político moderno desmistificar “um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador” (2000, p. 264). Pierre Perrault é descendente francófono e redescobre seu passado às margens do Saint-Laurent, atualizando as memórias dos ancestrais franceses, desde o descobridor Jacques Cartier até os remanescentes pescadores d’Ile-aux-Coudres, como Alexis e outros pescadores, que são, no filme, os testemunhos do passado despertados no presente. Segundo o próprio Perrault (2007, p. 24), “Alexis professe la mémoire, sans outil que la parole fugace, et on ne lui fera pas dire que les pays prennent ailleurs naissance, ni que la mémoire na pas d’imagination.” O personagem tem poucas instruções livrescas e a página da história do colonizador é inscrita em sua memória como lenda. Ao narrá-la no filme, ele faz, segundo Perrault, como se “Il le navigue étant navigateur”. Alexis diz:

mes p’tits amis / après avoir li (lu) / les grands aventures de Jacques Cartier...
/ dans son Voyage de 1535... / j’ai trouvé un bout qui m’a intéressé / parce

qu'il parle de Île-aux-Coudres / donc, / j'vas essayer à vous le lire / le mieux que j'vas pouvoir, / par rapport qu'il est écrit sus l'vieux français, / qui n'est pas tout à fait / le même langage du jour.

Esta memória épica e lírica dos personagens orienta Perrault nas experimentações formais e ideológicas do seu cinema. Ele instiga os discursos tradicionais do Quebec, fabulando o cotidiano da comunidade ribeirinha do Saint-Laurent e desvela uma realidade ancestral nas famílias remanescentes de pescadores.

Olney São Paulo descende de família rural nordestina miscigenada de portugueses, negros e índios e se inicia como intelectual do nacionalismo-popular pela leitura dos modernistas brasileiros. Ingressa no cinema pelas mãos dos primeiros neorealistas do Brasil, como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos e com a câmara na mão Olney passa a desvelar suas memórias do sertão, construindo o contato simbólico com as trilógias dos cineastas Rouch e Perrault no seu projeto de filmar a trilogia cultural do Nordeste no conjunto de obras chamada de *O nordestino*. Este projeto não será realizado conforme idealizado, no entanto, a trilogia malograda pode ser percebida fragmentariamente nos vários documentários curtos realizados por Olney, como *Sinais de chuva*, *Ciganos do Nordeste*, *Dia de Erê*, que instigam memórias do sertão em histórias extraídas da literatura rústica da tradição popular, dos cordéis e dos almanaques, que amalgamam a memória popular e são transformados em realidade transmitida oralmente pelos precários leitores da palavra escrita, como é o caso da oralidade dos personagens africanos de Rouch, e do Alexis, de Perrault.

Jean Rouch é professor antropólogo das academias francesas e passa a atuar no cinema, inicialmente, como técnica de pesquisa etnográfica, ao revisitar as histórias reais e imaginárias da ascendência europeia sobre/do território africano. Neste processo, ele desvela mitos do continente negro para além do exotismo ocidental.

Os três cineastas podem ser aproximados pelo caráter experimental destes seus olhares de viajantes contemporâneos que registram a oralidade na imagem. Em vez de os filmes mostrarem o outro (africano, quebequense, sertanejo), reenchem o “eu-outro” no jogo da diferença. O olhar do viajante clássico é discurso ideológico fundado na tradição da empresa colonial que apaga a voz do outro descoberto para o domínio. Mas a viagem etnográfica moderna é a travessia inversa pela diferença, escutando a voz silenciosa da alteridade. Do “cinema verdade” ao

“cinema direto”, os documentários desses cineastas desmistificam o conhecimento sobre o discurso do outro, para melhor conhecerem a si mesmo, desvelando sujeitos silenciados. Jean Rouch vai à Costa do Marfim, na África, para reinventar o documentário direto, paradoxalmente em filmes realizados com personagens representando a realidade; no Canadá, Pierre Perrault vai à l'Île-aux-Coudres recriar ficcionalmente a prática quebequense dos pescadores de marsuínos, e, ao filmá-los, reconstituídos ficcionalmente, a memória dos personagens redescobre a tradição recalcada e devolvida na narrativa ficcional. Os personagens voltam tão profundamente ao imaginário de pescadores, durante a realização do filme, que na *mise en scène* voltam a praticar realmente a pesca artesanal sufocada pelo desenvolvimento industrial.

Olney São Paulo deixa o sertão da Bahia e vai fazer cinema no Rio de Janeiro, mas volta ao universo sertanejo do Nordeste brasileiro para filmar o imaginário marginalizado na nação metropolitana modernizada. Ele filma no tempo contemporâneo as tradições ultrapassadas, ficcionalizando fábulas enraizadas na realidade cotidiana rústica do sertanejo e desvela a “verdade” da condição real, aquela que só é percebida se for sentida dentro da memória. O mesmo Olney passa por outra experiência de jornada ao inferno da memória da ditadura militar no Brasil, ao realizar *Manhã cinzenta*, em 1969. O filme é híbrido de documentário e ficção, e os personagens são simulacros da realidade imediata no misto de “documento direto” e “cinema verdade” que impacta os espectadores com o ato político e a estética da vanguarda, despertando sentidos semelhantes aos filmes posteriores de Jean Rouch, como *Chronique d'un été* (1960), e de Pierre Perrault, como *Acádia Acádia* (1971).

Jean Rouch reverte o olhar eurocêntrico sobre o “eu-outro” africano apropriando-se do documentário etnográfico para revertê-lo no filme híbrido e mítico *Eu, um negro*, rodado na Costa do Marfim, à época colônia francesa do norte da África. Ele apropria-se dos efeitos clássicos do documentário etnográfico, ao desconstruir as fronteiras entre documento e ficção. No cenário norte-americano, o Canadá e seus contrastes serão flagrados por Pierre Perrault, em *Pour la suite du monde*, primeiro filme da trilogia *L'île-aux-Coudres*. Já Olney São Paulo espelha estas experiências em seu filme *Sinais de chuva, ditame de Rude Almajesto*. Rouch começa a fazer filmes como antropólogo e torna-se conhecido como o cineasta que transforma o documentário etnográfico. Sobre o filme *Eu, um negro*,

ele afirma: “sabia que iríamos mais fundo na verdade se, em vez de contratarmos atores, as pessoas pudessem interpretar a própria vida”.⁴ A experiência do filme é aparentemente simples, mas a “verdade” encenada diante das câmaras passa a se constituir como complexo deslocamento de sentidos no documentário. Ele filma as condições de vida de jovens africanos que migram de outras regiões em busca de trabalho na Costa do Marfim. Esta realidade factual era conhecida e possível de ser filmada diretamente nos subúrbios e guetos de várias cidades, mas a realidade mostrada pode trair o espectador se for representada por atores profissionais, ou filmada com pessoas da vida real em entrevistas diretas traduzidas na “voz de Deus” do narrador.

Fugindo dos modelos, Jean Rouch optou por filmar jovens pertencentes à comunidade investigada como “atores” da vida real e com a consciência de encenarem para o cinema. Para além de desmistificar a interpretação fílmica como quebra da verdade, o filme radicaliza o sentido de realidade, até na pós-produção, quando o diretor coloca os jovens “atores” como espectadores das suas imagens gravadas para sonorizar o filme, com seus comentários sobre o que representaram em cada sequência. Eles comentam as imagens e recriam o universo de marginalidade nas ações, assumindo o discurso do filme. Mesmo que o espectador perceba o descompasso lógico entre algumas imagens filmadas e a descrição real dos “atores”, as interpretações são dadas por eles sobre a realidade vivida e filmada, ora idealizando a vida, ora fingindo a realidade diante da câmera. Mas o fingimento dos atores é uma dicção profunda do discurso do outro e não mera invenção do roteiro *a priori*. Esta circunstância faz o documentário de Jean Rouch passar da constatação etnográfica à contestação política e a transitar entre a ficção e a realidade.

Nos filmes de Rouch, Perrault e Olney, a viagem à memória da África, à memória do Quebec e à memória do Nordeste, simplesmente não encenar o fato como etnógrafo é se colocar diante de realidades mistificadas na França, no Canadá e no Brasil sobre os imaginários coloniais. Portanto, eles procuram alternativas no documentário para restituir o discurso do povo que falta. Para Deleuze, “o autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele mesmo uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos ‘senhores’” (2000, p. 264). Rouch inaugura nova forma documental e, ao mesmo tempo, desvirtua a antropologia etnocêntrica. Como etnógrafo, ele faz uso da técnica do cinema, e os filmes reinventam práticas

da ciência etnográfica no cinema. Os três reconstróem o ideário do docudrama fabulando realidades. Para além de construírem fábulas ficcionais das situações “reais”, a câmara-olho segue a travessia dos personagens em situações previstas e improvisadas, simulando a objetividade científica do “cinema direto” clássico nos limites do “cinema verdade”.

A obra de Pierre Perrault olha sobre o mundo francófono na América, mas, diferentemente do trabalho de Jean Rouch, Perrault é pouco conhecido no Brasil e de raríssima exposição ao público de cinema no país. Só não é completamente desconhecido do cenário cultural brasileiro por causa de alguns especialistas interessados na história do documentário cinematográfico. Há um descompasso cultural entre a cinematografia canadense e o público brasileiro, apesar da larga articulação política, econômica e cultural já consolidada entre o Brasil e o Canadá. As aproximações possibilitadas pelos canais de apoio mútuo entre os dois países dão-se por meio de diversas associações e organizações públicas e privadas, que conseguem agenciar sofisticados eventos culturais e intercâmbios acadêmicos e comerciais, inclusive audiovisual televisivo e cinema industrial. Mas a trajetória de consolidação cinematográfica ainda é pouco conhecida e articulada entre os dois países, diferentemente das condições estabelecidas entre as agências francesas e brasileiras.

O cinematógrafo foi invenção das mais eficientes para intercâmbio de culturas e a nossa leitura aproxima aspectos das cinematografias do Brasil e do Canadá, mediada na rede da francofonia, estabelecendo pontes para o conhecimento acadêmico dos contextos históricos e culturais dos dois países na leitura dos filmes de Olney São Paulo, em contraponto com a de Pierre Perrault, pela problemática do discurso identitário nas imagens do cinema moderno em Jean Rouch. Assim, expandimos e ampliamos nas regiões culturais e políticas do Brasil, como o Nordeste, grupos de estudos críticos sobre as relações cinematográficas do nosso país com a França e o Canadá.

A obra de Olney São Paulo é fundamental para discutirmos aspectos relevantes da cultura brasileira. No entanto, ela é quase invisível nos limites do país e praticamente desconhecida fora do Brasil, apesar de ter deixado traços inextinguíveis na cinematografia e na política cultural brasileira, marcando a história do cinema nacional dentro e fora do país, como é caso da participação em festivais e do apoio de grandes cineastas nacionais e estrangeiros a Olney, quando da perseguição pela

censura do regime militar a sua obra *Manhã Cinzenta* e a penumbra lançada sobre seus demais projetos.

Enfim, do ponto de vista da política cinematográfica e da participação do intelectual na leitura dos problemas identitários e culturais, os filmes de Rouch, de Perrault e de Olney suscitam problemáticas atuais entre os três continentes, como a questão levantada por Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 61) sobre a fala do subalterno e se, e em quais condições, o sujeito pode realmente ter voz. Como diz ela, “para o ‘verdadeiro’ grupo subalterno, cuja identidade é a sua diferença, pode-se afirmar que não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é a de se abster da representação”.

Abstract: We analyze the dialogues in the documentaries *Eu, um negro*, *Pour la suite du monde* and *Sinais de Chuva*, by Jean Rouch, Pierre Perrault and Olney São Paulo respectively in order to discuss the ethics of identity discourse in the aesthetic modernization of cinematographic documentaries in France, Canada and Brazil.

Keywords: cinema; documentaries; representation; identity; discourse.

Resumé: Nous avons analysé le dialogue entre les documentaires *Moi, un noir* (1959), *Pour la suite du monde* (1963) et *Sinais de Chuva* (1976), respectivement, de Jean Rouch (1917-1984), Pierre Perrault (1927) et Olney São Paulo (1936-1978), discutant le problème de l'éthique du discours d'identité dans la représentation moderne de films documentaires de France, le Canada et le Brésil.

Mots-clés: cinéma; documentaire; représentation; identité; discours.

Notas

¹ Este filme faz parte da trilogia da qual o cineasta Michel Brault compartilhou na realização.

² Extraído da entrevista “Jean Rouch comenta seu trabalho”, encarte da coleção vídeo filmes, 9.

³ idem.

⁴ idem.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea. São Paulo : Edusp ; Rio de Janeiro : Ed. 34, 1995.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Ana Moura. Portugal: Horizonte, 1992. Coleção Cinema.
- BRESCHAND, Jean. *Le Documentaire – l’outre face du cinéma*. France: Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers, Scérén-CDPN, [s/d].
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Série Cinema; 2).
- DESJARDINS, Denys (Coord.). *L’oeuvre de Pierre Perrault – La trilogie de L’île-aux-Coudres – textes e témoignages*. Montreal: ONF/NFB, 2007.
- LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- MARSOLAIS, Gilles. *L’aventure du cinema direct revisitée*. Québec: Laval, Cinéma, Les 400 coups, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, vol II.
- SPIVAK, G. Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra R. G. Almeida et ali. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.