O OLHAR DE ULISSES



A UTOPIA DO REAL

Porto 2001, Capital Europeia da Cultura
em colaboração com a
Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema
apresenta:
O Olhar de Ulisses
Retrospectiva cinematografica em cinco actos

Programação:
Pierre-Marie Goulet
José Manuel Costa (Cinemateca Portuguesa)
Teresa Garcia
Miguel Dias

Terçeira parte:
"A Utopia do Real"
Teatro Rivoli, Porto, 15 a 22 de Março de 2001

Imagens da Ciências
Cinestúdio-Teatro de Campo Alegre, 23 a 25 de Março de 2001

O Olhar de Ulisses
faz parte de:
"Odisseia nas Imagens"
Jorge Campos
Dario Oliveira
Departamento de Cinema, Audiovisual e Multimedia
de Porto 2001, Capital Europeia da Cultura

POUR LA SUITE DU MONDE DE PIERRE PERRAULT (1963)

MARGARITA LEDO ANDIÓN

VER VS. ESCREVER

Contar Ulisses sem ter de recorrer a Homero, que nunca navegou
Pierre Perrault



Pour la suite du monde, a primeira longa metragem - do Quebeque e também do Canadá - exibida em Cannes (1964) ganhou, imediatamente, uma certa aura indicial de cinema directo como cinema da palavra, cinema vivido, "cinéma d'ici", cinema identitário. O modo como a obra é produzida, todo o dispositivo e ainda o seu universo de expressão, evidenciam um sistema fechado onde a primeira regra é a unidade entre narrador e acção - daí a ausência *de voice over* - , entre narrador e personagens, entre percepção da aparência e processos de verdade, regra essa que nos leva mesmo à oposição entre homens da aventura e homens da escrita, como já estabelecera Jacques Cartier no séc. XVI ao chegar ao estuário do rio St. Laurent, e que Perrault exemplifica na frase de Léopold Tremblay: *"aprender a viver vivendo."*

A ideia é filmar a pesca do marsuíno tal como se fizera, pela última vez, em 1924. Filmar um acontecimento construído para o cinema, tentando captar as personagens e a relação entre as personagens, incluindo o autor, visível ou não, e a possibilidade de provocar um olhar documental no espectador, uma reacção de empatia paralela à dos ilhéus quando se representam a si próprios. O objectivo é chegar, em **Pour la suite du monde**, a uma espécie de estado de necessidade que nos venha mostrar que o imaginário não tem, irremediavelmente, que se submeter à trama ficcional.

"*Graças à sua imaginação os pescadores da ilha das Coudres tornam-se eles mesmos personagens de um filme que eles tornam possível tal como Perrault, pela sua cumplicidade, torna o filme* possível", comentará Denys Desjardins numa magnífica análise comparativa entre os escritos de Vertov e de Pierre Perrault. Ambos os cineastas, nos anos 20 e 60, partem do som - o laboratório de ruídos, a construção de um aparelho para o seu registo, no caso de Vertov; as reportagens etnográficas para a rádio ou a primeira proto-série para a televisão ***Au Pays de Neuve France***, no caso de Perrault - e

mostram a confiança na câmara, o "pontuar" da câmara, como um novo modo de entrada no real. Mas, ao contrário de Vertov, a aventura do outro é, em **Pour la suite du monde**, um processo em que o desejo é a construção do desejo, o filme relacionado com o que o cerca - a pesca do marsuíno - que vem dos ameríndios e que servirá para tornar híbrida a religião católica, marca da comunidade francófona, com a lua como força nutrícia e como manifestação de uma época, a da *Révolution tranquille*, a definir nas produções culturais um sujeito colectivo que se chama Quebeque: *Parece um bloco errático arrancado pelo gelo à inércia do seu leito e ali esquecido há milhões de anos*, escreve o cineasta em 1995, numa sua comparação com *Oumigmatic*, o *boeuf musqué*.

Desde 1924 que não se fazia na ilha a pesca ao marsuíno. Volta a fazer-se para o cinema, sob proposta de gente do cinema. E enquanto se vão preparando as condições para essa acção, o ilhéu reconstituirá uma realidade, a pesca ao marsuíno, "um peixe branco, sem escamas, veloz como uma lebre" e, no fim, espantoso, através de um enredo como o da ficção, pois incorpora, paradoxalmente, ao conhecimento de si mesmo e também da cultura documental, um espectador que pressuponha - como afirma Roger Odin - a realidade do "enunciador". Ou, segundo o próprio Perrault, o olhar como parte do que está a ser olhado, o caçador da presa, o cineasta da obra e da percepção.

O modo como se faz a pesca ao marsuíno poderia ver-se além disso, como uma intra-homenagem ao cinema. Porque o marsuíno, uma espécie de golfinho branco - que, no final, Léopold Tremblay vende e transporta para um aquário de Nova Iorque - chega na maré baixa até uma barreira de *harts* e, devido a uma ilusão óptica produzida pela vibração das canas na água, vê a dita barreira como um muro e fica ali apegado a esse efeito-verdade, o muro imaginário que é constitutivo da cultura documental.

Como método, o cinema de Perrault situa o autor como um artífice das relações entre a idealização da obra, "esse andar no escuro", e a obra como o resultado de uma série de escolhas - também de linguagem, a forma que segue a função - entre as quais a modalidade, neste caso de relação entre a rodagem como espaço para essas relações, e a montagem como o resultado do que será o momento da visão do "bruto" para o realizador. Tal como acontecera na obra fundacional do *cinéma vérité* em **Chronique d'un Été**, a técnica interna da obra - não só o som síncrono como o angular ou o *travelling* transicional - e a relação interior/exterior têm a marca de Michel Brault.

A estrutura do relato é clássica, apresentação ascendente do facto nuclear e que dá entrada às diferentes personagens até à assembleia que decidirá se a pesca se realiza ou não e o cerimonial da pesca implementado pelo imprevisível, pelo que não se poderá

simular como na ficção, pelo poder dos indivíduos em decidir, precisamente nesse momento e nesse lugar, pescar o marsuíno. E, depois, um decrescendo até ao fim. A acção vai configurar-se em torno desse feito sobre o qual se recorta a acção fílmica. Fora desta, é o mito e o imaginário.

As alternâncias entre o espaço partilhado e o doméstico, entre cenas de personagem e as colectivas, entre o meio habitado - e sobre o qual se intervém - e o natural, os *inserts* entre a leitura do livro de Cartier, *la Bible*, e as cenas de preparação da pesca, o ritual da benção e a festa da despedida da partida para o desconhecido, são verdadeiras graças à câmara, que é o que, mais do que a voz, estabelece a narração entre lugares, pessoas, acção e efabulação, entre as estações, os jogos, o sexo e o *mer-noire*. Entre a rapariga do baloiço, transição do sermão na igreja para um mundo exterior. Note-se o único plano em que fala a mulher de Alexis: "ils sont courageux". O segredo que Perrault trará à luz num belíssimo poema de amor a Marie, **Le Règne du Jour**.

Compostela, Janeiro de 2001