

# POÉTICAS DA ORALIDADE SERTÃO/QUEBEC: CINEMA E TRANSCULTURALIDADE AMERICANA

## POETICS OF BRAZILIAN HINTERLAND/ QUEBEC ORALITY: CINEMA AND AMERICAN TRANSCULTURALITY

*Claudio C. Novaes<sup>1</sup>*

*Submetido em 29 de agosto e aprovado em 1º de outubro de 2013*

**Resumo:** Analisamos o filme documentário *L'Oumigmag, ou l'objectif documentaire* (1993), e o desenho animado *Boi Arua* (1984), dirigidos, respectivamente, pelo cineasta e poeta canadense Pierre Perrault e por Chico Liberato, artista plástico e cineasta de animação brasileiro. O objetivo é problematizar a transparência e a opacidade da linguagem nos discursos fílmicos, discutindo como eles deconstroem a concepção de realidade local a partir de representação focada na poética da oralidade, agenciando os traços transculturais dos territórios identitários do Quebec-Sertão.

**Palavras-chave:** Cinema; documentário; animação; oralidade; sertão; Quebec.

**Abstract:** We analyze the documentary film *L'Oumigmag, or l'objectif documentaire* (1993), and the cartoon *Boi Arua* (1984), directed respectively by Canadian poet and filmmaker Pierre Perrault, and Chico Liberato, Brazilian artist and animation filmmaker. The aim is to question the transparency and opacity of language in filmic discourse, discussing how they deconstruct the concept of local reality from representations focused on the poetics of orality, dealing with the transcultural features of Québec-Brazilian hinterland identitarian territories.

**Keywords:** Cinema; documentary; animation; orality; Brazilian hinterland; Québec.

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Letras e de Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, Brasil. [ccnovaes.uefs@gmail.com](mailto:ccnovaes.uefs@gmail.com)

## Aspectos da problemática da linguagem no imaginário do cinema

Analisar comparativamente a realidade virtual do cinema, tomando imagens convergentes, quanto ao tema das identidades regionais, e, ao mesmo tempo imaginários diferentes, quanto aos lugares referenciais e aos gêneros cinematográficos, suscita a problemática da representação do real na linguagem audiovisual. No cinema, o dilema da fidelidade é mais exigente, porque a questão da transparência e da opacidade se revela paradoxal na objetividade da fotografia. A apresentação fotográfica do real em imagem-e-movimento promove um sentido objetivo sobre o referencial, sugerindo um complexo jogo no documentário cujo discurso sugere um olhar direto.

O dilema também ocorre de outra forma no desenho animado, pois esse gênero também remete ao estatuto da objetividade da linguagem visual no cinema, já que os desenhos simulam a primeira forma de registro objetivo duradouro do olho humano sobre o mundo nas primitivas imagens do cotidiano figuradas nas paredes das cavernas, como forma de representar as experiências dos indivíduos objetivamente narradas nessa pré-história da escrita. O objetivo é semelhante à pré-história do cinema documental, que imprimia na captura direta da realidade pela câmera a ideia de registro do cotidiano.

Discutir essa problemática do referencial na linguagem do cinema documental e do desenho animado nos remete simbolicamente ao exercício ritual da linguagem de maneira bastante particular, pois os dois gêneros cinematográficos, aparentemente opostos quanto à transparência do real aproximam-se quanto à problemática da opacidade na imagem fotográfica e no desenho realista, despertando o olhar do espectador para a potencialidade da apresentação filmica simulando o olho humano, desde as escritas rupestres até a escritura contemporânea do cinema.

A discussão assume tópicos metodológicos interdisciplinares e

transdisciplinares, considerando que as histórias locais narradas nos filmes funcionam como pano-de-fundo para se discutir o tratamento dado à linguagem universal do cinema no documentário e na animação, por Pierre Perrault e Chico Liberato. Na superfície transparente, o filme *L'Oumigmag* documenta o transcurso de alguns meses de filmagem dos movimentos de uma manada de bois almiscarados na região de Ungava, no norte do Quebec. Os sentidos opacos que explodem das imagens cinematográficas sobre o animal são potencializados na montagem que remete o olhar do espectador para além da visibilidade da objetiva, indo ao encontro da oralidade da narrativa poética em que o narrador-cineasta-caçador registra os traços do imaginário local, vasculhando a presença e o ocultamento do mito do boi almiscarado nas tradições ancestrais da identidade quebequense.

No filme animado *Boi Aruá*, a operação de leitura sobre a superfície transparente da linguagem do desenho nos mostra os desvios dos estereótipos do patriarcado sertanejo, representado no fazendeiro Tibúrcio em luta contra o misterioso boi. A narrativa apresenta a soberba do homem do Nordeste brasileiro desafiado pelo boi misterioso e a opacidade da linguagem plástica visual remete o olhar para o mito da redenção do fazendeiro de sua prepotência para que a natureza volte à harmonia com a vitória do bem sobre o mal. O desenho animado traduz sentidos culturais numa poética da oralidade que se configura nas performances plásticas das personagens humanas e animais em metamorfoses, representando a realidade fragmentada em cores e traços que o olhar do espectador percebe como camadas simbólicas mostradas e ocultadas nas representações estereotipadas sobre a identidade religiosa e mitológica do Sertão.

### **Problematizando alguns conceitos no cinema: identidade, cultura e região**

As fábulas narradas nos dois filmes apresentam aspectos temáticos

que problematizam a ideia de americanidade na crítica cultural contemporânea, pois articular os conceitos de identidades/alteridades americanas é caminho espinhoso, como escreve Zilá Bernd, por se tratar de convencer as críticas locais a aderirem a uma ideia/conceito de ordem continental. É preciso romper com as situações tradicionais dos discursos nacionalistas ancorados em constructos étnicos e linguísticos separatistas, conforme foram forjadas as nações pós-coloniais do território americano. Para Bernd, no caso brasileiro, esse complexo é ainda maior porque as noções de América e americano, segundo ela: “foram gradativamente substituídos por “Brasil” à medida que se consolidava o projeto nacional, e que institucionalizar as letras brasileiras tornou-se uma urgência” (BERND, 2012, p. 18); e, quanto ao Quebec, ainda segundo essa pesquisadora, há uma identidade ambígua que surge da preservação da língua francesa como marca identitária, ao mesmo tempo em que a província tende ao ressentimento contra o francês colonizador. O que se torna complexo é a necessidade de proteger a língua local, mesmo que ela seja herdada do colonizador francês, por causa da ameaça maior de tê-la substituída pela anglofonia imposta pelo segundo colonizador, a Inglaterra; ou ameaçada pela submissão econômica ao domínio neocolonial dos Estados Unidos.

Para Bernd, essa condição paradoxal de defesa do francês como alternativa antianglofonia e, ao mesmo tempo, a maldição contra os franceses, explica a situação de ensimesmamento e de retorno nostálgico ao passado, como condição identitária singular do quebequense. Segundo ela, no Quebec, “esta postura de preservação caracterizou a afirmação identitária como defensiva, distante da fórmula dos antropólogos brasileiros cuja proposta era preferencialmente agressiva, de devoração da cultura do outro” (BERND, 2012, p. 20).

A configuração linguística/identitária de territórios colonizados externamente e internamente é uma imagem que aproxima por contraste a

história da formação dos imaginários do Quebec e do Sertão, tal como eles são representados nos filmes dos cineastas em análise. As imagens apresentam situações convergentes de sentidos entre as regiões primordiais do projeto colonial na América, para, em seguida, traçarem suas diferenças no processo histórico, político e econômico, distinguindo a identidade histórica do Quebec como pequena França no Canadá, e do Sertão como metáfora do Nordeste no Brasil.

O contraponto de semelhanças e diferenças forja outro sentido entre os imaginários desses territórios marcados pela lógica da subalternidade colonial no desenvolvimento das regiões no interior das duas nações. A região do Quebec é o local da chegada colonial francesa no Norte da América, correspondendo hoje relativamente ao sul do Canadá; assim como o Sertão situa-se no perímetro geográfico e imaginário situado politicamente no território de chegada do projeto colonizador português nesta parte do norte brasileiro e sul-americana. Devido às circunstâncias históricas e políticas, o destino social e econômico das duas regiões forjou as aspirações regionalistas de cunho intranacionais e ensimesmadas numa política cultural de preservação, fazendo convergir classes dominantes e intelectuais nos manifestos políticos de cunho separatistas. As páginas literárias e películas cinematográficas também refletem essa sensibilidade isolada do sujeito quebequense e sertanejo, construindo imagens de um devir nômade nas linguagens literárias e cinematográficas que se reinventam numa poética da oralidade em textos verbais e imagéticos. Como escreve Durval Muniz de Albuquerque sobre a invenção do Nordeste:

a perda é o processo pelo qual estes indivíduos tomam consciência da necessidade de construir algo que está se acabando. O fim do caráter regional da estrutura econômica, política e social do país e a crise dos códigos culturais desse espaço fazem pensar e descobrir a região. Um lugar criado de lirismo e saudade. Retrato fantasioso de um lugar que não existe mais, uma fábula espacial (ALBUQUER-

QUE, 2005, p. 77).

Apesar das linhas de forças políticas diferentes e das fórmulas sociais diferenciadas nas reivindicações identitárias da Quebec e do Sertão, os rizomas da identidade americana pós-colonial se manifestam nas duas regiões culturais. Elas configuram a complementaridade discursiva no conjunto da ideia de americanidade (entendendo o complementar como estratégia conceitual em que uma parte suplementa o todo, mas em si mesma esta parte é uma experiência de totalidade também suplementada). O projeto intelectual do Quebec sintetiza o paradoxo região/nação na sua ligação cultural com a França através da preservação da língua; enquanto no Nordeste o projeto intelectual romântico de modernizar a língua nacional brasileira foi forjado com aspectos conservadores ligados aos valores tradicionais do colonizador português, ao mesmo tempo em que esse colonizador é hostilizado como rival da nova nação. Nos manifestos modernistas se absorvem traços da memória ibérica para configurar a identidade folclórica no discurso popular e regionalista do Nordeste.

Operar com o conceito de regionalismo é perigoso porque é uma categoria cristalizada. Mas no percurso identitário do Sertão, no Brasil, e do Quebec, no Canadá, a região é um conceito operador importante, mesmo, segundo as pesquisadoras Dilma Castelo Branco Diniz e Haydée Ribeiro Coelho, que apontem para nomenclaturas diferentes no Quebec: “[na] literatura quebequense, o regionalismo é chamado de *terroirisme* ou *agriculturisme*, e o romance regionalista é conhecido como o romance do *terroir*, ou romance da terra” (DINIZ e COELHO, 2012, p. 430). No entanto, não é difícil estabelecer a correlação dessas nomenclaturas com o mais importante gênero romanesco do modernismo brasileiro, o Romance Regionalista Sertanejo de 1930. Narrativa que se tornou tradicional na Literatura Brasileira e, em seguida, foi adaptada cinematograficamente no período de modernização do cinema nacional, enfocando as questões da terra relacionadas ao problema sociocultural e político. Os regionalistas reinventam a

tradição nacional-popular, a partir do local, mas as interações com outras regiões e nações culturais permeiam seus discursos. Como escreve Durval Muniz de Albuquerque: “não se trata de buscar uma “verdadeira representação do Nordeste”, sua verdadeira interpretação, mas tentar entender a produção desse conceito e como ele funciona, seja dentro ou fora de suas fronteiras” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1996, p. 47).

As configurações literárias e cinematográficas do Quebec e do Sertão operam o discurso identitário do regionalismo no contexto entre os anos 1930 e 1960, momento em que as duas comunidades nacionais passavam por acelerado índice de urbanização e migração das populações rurais. As imagens recorrentes dessas regiões imaginárias ainda permanecem como emblemas políticos na atualidade, ao configurarem a identidade rural em encenações de personagens migrantes, ora estigmatizados por imagens conservadoras do mesmo, ora que explodem em subjetividades do outro em devir nômade da literatura e do cinema neorrealistas.

É preciso articular esses conceitos de região geográfica e imaginária para compreendermos como o filme documental do cineasta canadense reconfigura no documentário a imagem do Quebec; e como o filme de animação brasileiro reconfigura a imagem popular do sertanejo. As imagens locais são fontes singulares para a percepção da realidade nacional pela lente objetiva do cinema, articulando as imagens regionais instituídas nacionalmente como transparentes e representativas de uma dada realidade identitária, mas, simultaneamente, elas provocam uma visibilidade opaca e desconstrutora desse real. A imagem cinematográfica moderna desmistifica os emblemas culturais falsificados pela história colonial, produzindo na linguagem performática da representação uma memória local com sentidos transnacionais, como pensa Pierre Bourdieu sobre a problemática geopolítica dos discursos regionais:

Só se pode compreender esta forma particular de luta das classi-

ficações que é a luta pela definição de identidade “regionais” ou “étnica” com a condição de se pensar para além da oposição que a ciência deve primeiro operar, para romper com as pré-noções da sociologia espontânea, entre a representação e a realidade, e com a condição de se incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido das imagens mentais e também das manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais... (BOURDIEU, 2003, p. 113).

A oralidade nas narrativas dos filmes mostra as memórias regionais para além das categorias classificatórias, problematizando esteticamente a manipulação ética do conceito de identidade local. As representações fotográficas do documentário e os registros objetivos do desenho simulam o discurso da matriz oral, ao mobilizar a narrativa performática que desloca a estabilidade dos gêneros cinematográficos.

Para Paul Zumthor, a performance é o elemento intruso da cultura oral que incomoda e desestabiliza a escrita com a energia da poética da oralidade na gênese de toda escritura. Segundo ele:

A performance é, pois, tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela. Relativamente ao texto (assim como depois da fixação por escrito se lê uma canção) a performance age à maneira de uma sonorização: no mais, muitas vezes captada como tal, com certa irritação, por pessoas exclusivamente ligadas aos valores da escrita. A esta sonorização o texto reage e se adapta, modifica-se, tendo em vista superar a inibição que ele traz consigo. (ZUMTHOR, 2010, p. 85)

As performances da linguagem forjam as subjetividades poéticas na oralidade e deslocam a percepção da verdade absoluta e transparente nos códigos verbais e imagéticos das representações identitárias.



## Cinema e educação do olhar: oralidade popular e poética do imaginário

Em seu ensaio literário homônimo do filme *L'Oumigmag – ou l'objectif documentaire*, Pierre Perrault fala da sua poética documental como processo de reeducação do olhar no cinema, analisando o documentário tecnicamente e pelo princípio do imaginário cinematográfico.

A representação da realidade do Sertão na plástica do filme de animação de Chico Liberato também treina o olhar para a percepção da oralidade poética como um símbolo da identidade sertaneja, sendo reconstituída pelo cineasta em impressões estéticas reeducadoras do sentido da visibilidade no filme *Boi Aruá*.

Pierre Perrault discute a realidade disciplinada e estrangeira eleita como modelo que sobrepõe o imaginário ocidental do colonizador acima dos discursos locais e como fonte exclusiva das verdades. Ele defende o papel do seu documentário como uma saída do olhar do subalterno contra esse encarceramento nas certezas hegemônicas das fábulas produzidas pelo ocidente:

Nascidos na lenda, alimentados pela fábula, instruídos por catedrais, empanturrados de escrituras, inundados de imagens, enfeitiçados pelas mitologias renováveis, prisioneiros de uma gigantesca jaula sonora desde as abóbodas gregorianas até as colunas do som do grande templo rocambolésco, somos toda a credulidade do mundo em busca de uma simples passagem ao real. Tudo se passa como se, para a maior parte dos homens, a fábula fosse a única maneira de conhecer, como os bebês levam à boca os objetos que lhes caem nas mãos. Um mundo de conhecimento que nos movem de priscas eras, tão longe talvez quanto a caverna primitiva, e de que temos nostalgia. É possível escapar à empresa idólatra? Da Gênese? Dos contos de fadas? Da sacralização do universo? Dos bons e maus espíritos? Ao canto das sereias. (PERRAULT, 2012, p. 41).

Pierre Perrault assume um compromisso pedagógico em seu ensaio sobre o documentário, desviando o olhar do leitor/espectador dos cânones da representação combatidos por ele: a idolatria ao começo do tempo e alegoria do mundo por uma linguagem do conto de fada. Ele destaca ainda a necessidade de contraponto aos encantamentos do discurso calcado na fé e nas ideologias políticas do ocidente. A sua alternativa cinematográfica é usar a técnica do documentário com a simplicidade do olhar direto sobre o real, afirmando que o cinema local deve substituir a sintomática necessidade de se mirar no estrangeiro para construir sua autoimagem. Na sequência de abertura do filme *l'Oumigmag*, essa alternativa é elaborada pela voz do narrador do presente que se funde com a voz ancestral do som do tambor, construindo a poética que reinstaura o real a partir da sensibilidade do olhar do cineasta simulando o caçador primitivo na caçada de outra imagem cinematográfica do boi almiscarado:

Je vais les suivre / je vais les suivre, les grands / bêtes couvertes de  
poux / je vais les suivre / très loin vers le nord / dit le chasseur au  
tambour / je vais les suivre / aussi loin que le nord, / ces porteurs de  
poux laineux / ces porteurs de laine pouilleux / recontez le tambour  
du / chasseur (PERRAULT, 1998).

A oralidade da fala do narrador-caçador no filme incorpora performaticamente na poética da voz a imagem da memória do caçador ancestral.

O filme animado *Boi Aruá* também mobiliza no narrador contemporâneo a voz poética dos mitos, dos sons, ruídos e falas que remetem à ancestralidade do lugar, captando os sentidos da oralidade. O filme transita entre a transparência do real registrado no desenho e a opacidade da linguagem simbólica no cinema de animação, desde a primeira sequência, quando a mulher do fazendeiro narra uma cena usando a gramática objetiva e direta do verbo na primeira pessoa. A objetividade verbal e imagética se transforma em sentidos opacos na sensibilidade não material que a personagem faz o espectador ver nas imagens:

O boi chora / eu já vi chorar / quando matava um boi / espichava o couro n'um pau / num canto / os outros todos vinham / cheiravam o couro / cavavam e choravam / as lágrimas desciam / como se fosse uma pessoa / o boi chora / eu já vi chorar / (LIBERATO, 1984).

## **Filmes e reversões imaginárias: simetrias assimétricas das imagens**

As primeiras questões que se apresentam nesse jogo de linguagem nos filmes são relativas aos estatutos dos gêneros cinematográficos: o documentário e a animação.

A história do documentário nos remete ao início da arte do cinema, quando as tomadas realistas diretas eram reproduzidas em fotogramas animados para o encantamento do público diante da vida real no cinematógrafo. Por outro lado, podemos dizer que a ficção cinematográfica é um desafio desde os primeiros filmes ditos documentais. A perspectiva do olhar da câmera já introduz um narrador ficcional que escolhe os ângulos e transforma a realidade em fábula narrada pelo olho mecânico. Essas definições são genéricas para tentar abarcar os sentidos específicos do discurso documental na diversidade da história do cinema. Como diz Silvio Da-Rin, “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações” (2008, p. 15).

Para compreendermos o efeito poético narrativo do filme de Pierre Perrault sobre o boi almiscarado no âmbito do documentário, é preciso constatar que a história deste gênero comporta uma diversidade de técnicas, de métodos e de estilos diferentes. Por isto, a necessidade de agrupá-los em duas noções básicas desde os primeiros encontros teóricos sobre o documentário: o filme de captação direta e o encenado. Tais agrupamentos aparentemente facilitam a análise, mas os pesquisadores do discurso cinematográfico, diante da oposição entre o documentário e a ficção, descobrem que essas categorias são mais complementares do que oposi-

tivas. E a complexidade maior é que o documentário faz parte do regime cinematográfico e se configura no jogo com a linguagem tal qual a ficção.

Da mesma forma – apesar de diferentes perspectivas no jogo da visibilidade – temos o problema da realidade no filme de animação, em contraponto com o realismo fotográfico do filme convencional de personagens e cenários naturais ou ficcionais. Se considerarmos que a realidade no cinema é uma trapaça da manipulação do tempo, encontramos nisso o principal segredo dos cineastas, que sempre se dedicaram aos truques da montagem cinematográfica, fazendo do filme um espetáculo mágico com a técnica da trucagem. Neste sentido, os protótipos do filme animado estão nos experimentos iniciais do cinematógrafo original que utilizaram o processo conhecido por substituição e parada de ação, que, segundo Alberto Lucena Junior, é a gênese da animação:

esse processo (o primeiro passo para a verdadeira técnica de animação) vai dar origem a um gênero de filme que se confunde com a natureza do cinema como espetáculo ilusionista: *trickfilm* (filme de efeitos), do qual o cineasta francês Georges Méliès foi o grande precursor (LUCENA JUNIOR, 2002, p. 41).

Os espetáculos de fantoches e as projeções de sombra do cinema primitivo inspiravam-se no realismo da literatura para representar o cotidiano imediato e produzir discursos ficcionais que, do ponto de vista tecnológico, mostravam realidades impalpáveis à época do primeiro cinema, como a ida do homem à lua. O cinema abria as possibilidades de ver com aparente transparência as descrições opacas da imagem literária.

Os recursos cinematográficos se sofisticaram e os filmes realistas passam a reconstituir os cenários com a manipulação de imagens, criando as ilusões de ótica, e chegando ao filme infanto-juvenil do desenho animado, que transforma a transparência das linhas num gênero narrativo lendário e mitológico opaco com o caráter de narrativa de formação pela fábula. O movimento de transparência e opacidade da linguagem literária

está na base desse ilusionismo cinematográfico e, principalmente, nos sentidos dos recursos gráficos da animação e no realismo expressionista dos traços, culminando na era digital de hoje nos filmes animados e também nos realistas com personagens naturais ou ficcionais, assim como essa técnica da montagem é absorvida pelo gênero documentário que desmistifica a verdade do registro direto.

O contraponto entre personagens humanas reais e os decalques animados na linguagem cinematográfica não projeta uma oposição absoluta entre o filme adulto e o infantil; assim como os documentários e a ficção não promovem imaginários opostos, nem isolam as narrativas em gêneros absolutos e fechados sobre si mesmos. O caráter de fabulação das narrativas identitárias, como é o caso dos filmes *L'Oumigmag* e *Boi Aruá*, seguem a perspectiva da linguagem cinematográfica moderna definida por Gilles Deleuze (2005) como uma categoria arquetípica na qual se reproduz aspectos encantadores da fabula. Para o filósofo da linguagem, as narrativas dos cinemas novos são potências na construção de subjetividades subalternas e de vires transformadores da imagem-em-movimento em imagem-tempo porque os fluxos exploratórios do discurso filmico sobre a realidade transitam por dentro da mitologia tradicional para criarem outros olhares sobre a mesmo referência.

Na definição clássica, a fábula é a cena alegórica moralizante que apresenta personagens animais dotados de consciências e manifestações do inconsciente, instaurando tabus e mitos. O principal estatuto do gênero fabular e a sua propagação via a oralidade que é absorvida na forma de diversos discursos artísticos e performáticos, como os desenhos animados que funcionam como representações restauradoras da potência projetiva da fábula, considerando a exploração das transparências visuais e as opacidades alegóricas dos sonhos e dos fantasmas humanos nos traços dos desenhos.

Da mesma forma que na fábula e no desenho animado, o olhar cinematográfico do documentário moderno – como o cinema direto protagonizado por Pierre Perrault – busca uma estratégia discursiva para desmistificar o falseamento da fábula. A finalidade ética é reconstruir o sentido identitário no documental nos limites estéticos da ficção. Isso não significa reivindicar para o ficcional o caráter de documento, nem para o documentário a função da linguagem ficcional. Como diz Gilles Deleuze sobre a potência do novo documentário, “o essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas e narrações falsificantes, puramente crônicas” (DELEUZE, 2005, p. 165).

As definições de realidade e de verdade no cinema moderno aproximam as narrativas de *L'Oumigmag* e de *Boi Aruá*. O filme de Perrault é um corte por dentro do documentário tradicional de exploração naturalista sobre faunas e floras regionais. Ele compõe um poema visual textualizado na narrativa que discursa sobre o real e o imaginário, desmistificando e refabulando a transparência da imagem. Perrault reconstrói a ilusão do mito identitário do colonizador associado à lenda do caçador e do animal mítico da região do Quebec, jogando desde o título do filme, ao reconhecer *L'Oumigmag* como o nome originário do boi almiscarado dado pelos nativos ancestrais dos Inuits, população que ocupava parte do território atual do Quebec antes da colonização. O filme assume a referência identitária e articula as imagens como descrições óticas e sonoras puras do animal da subfamília caprina dos bovídeos, constituindo as imagens da opacidade no documentado real como uma crônica poética.

Da mesma forma sonora e imagética, o *Boi Aruá*, de Chico Liberato, apresenta-se como memória identitária real pelo viés da animação performativa, desconstruindo o naturalismo na ilusão de ótica do desenho animado da cultura do Sertão. Ele expõe o imaginário mítico sertanejo a partir

do jogo estético de cores e formas que se desintegram e se reintegram em mutações permanentes, assumindo os contornos lendários do olhar desconstruído numa voz narrativa que extrai da oralidade da literatura popular o sentido ético do filme, assimilando a crônica popular e o canto erudito, como na música composta por Elomar Figueiras de Mello para o enredo do filme, que é associada aos ruídos naturais e aos sons rituais da memória sertaneja captada diretamente na montagem dos desenhos animados.

Rompendo com a ideia de verdade documental vinculada ao olhar transparente da câmera, o que se desvela ao olho do espectador/leitor no cinema direto de Perrault é a sua oposição radical ao modelo do documentarismo que se propõe representar o real “como ele é”. Como analisa Gilles Marsolais, a obra do cineasta e poeta da oralidade é uma busca de si mesmo, através dos seus personagens que simulam caçadores de narrativas. Para este crítico especialista em cinema direto: “en prenant le prétexte du boeuf musqué qui refuse de se laisser filmer (et qui ne parle pas!), Pierre Perrault fera le point théorique sur la démarche de cinéaste, par le biais d’un commentaire subjectif” (MARSOLAIS, 1997, p. 286).

Essa concepção de cinema é referência para cineastas subalternos – inclusive do Brasil –, que buscam compreender a realidade pós-colonial para além da transparência ditada pelo olhar do colonizador. Para Perrault:

A realidade, captada pela objetiva e fixada sobre a película, é recolocada em circulação, reproduzida, retransmitida, digamos integralmente, graças à luz. A imagem documentária não é a realidade, mas memória da realidade. Impressão da realidade. Bem mais que seu traço. Memória da coisa vista. Reprodução do olhar. Não a coisa ela mesma, mas a coisa vista. E nosso espanto é sem limites. E isso já é muito (PERRAULT, in: ARAÚJO, J. e MARIE, MICHEL, 2012, p. 45).

Perrault desloca a concepção de cinema documentário das escolas de cinema globais hegemônicas, principalmente europeias e norte-america-

nas, ao captar o cenário e os personagens em luzes e sons que se transformam em pensamento cinematográfico, colocando em cheque a percepção apenas pelo olho e o ouvido e ressaltando a potência subjetiva do olhar mecânico e o poder da oralidade, para além da escuta e do registro no gravador. Para ele, o cinema deve captar o que os órgãos humanos não conseguem: “paralisar o presente que se precipita no passado, o acontecimento que não se prende em nossa memória mais que pela fugacidade” (PERRAULT apud ARAÚJO e MARIE, 2012, p. 44).

Gilles Deleuze escreve que a causa dessa disfunção da imagem moderna no cinema é a precipitação do passado pela memória, removendo a potência do falso nas fábulas inventadas pelos cinemas novos. Ele mostra no cinema de Pierre Perrault que a função fabuladora não opõe o real ao ficcional, pois a realidade é representada num jogo dramático em que a narrativa mobiliza a visibilidade opaca da oralidade poética. Para o filósofo não há antes e depois nas personagens de Perrault, pois “o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos” (DELEUZE, 2005, p 183).

Para compreendermos o enquadramento da imagem do filme *L'Oumigmag* nesses valores da linguagem definidos por Gilles Deleuze, analisamos a sequência em que o cineasta prepara um flagrante fotográfico do boi almiscarado e a sua equipe é surpreendida pela debandada dos animais por causa dos fotógrafos profissionais que surgem sobrevoando a região em helicópteros barulhentos e insensíveis, que destoavam completamente do sentido de observação contemplativa do animal inspiradora da poética narrativa do filme:

À peine somme-nous / tombés / du ciel hélicoptère / qui sans pré-  
venir / le boeuf musqué / bousculant nos intentions / devançant nos  
préparatifs / se propose de lui-même à / l'arme blanche des regards /  
et dans ce nulle part du pays / de la terre sans arbre / le beau cortège  
de / leur magnificence / opposé à la naïvité de nos / téléobjectives



trépidants / et aux ambitions de nos / objectifs documentaires / une aussi superbe indifférence / que les bisons d'Altamira / assiégés par l'innombrable / curiosité des visiteurs (PERRAULT, 1998)

O seu documentário do boi almiscarado é para desvelar algo que não existe antes de ser visto, ao contrário da perspectiva documental dos fotógrafos, que buscam registrar uma realidade preexistente e deformada pelo imaginário mais recuado no tempo da pré-história, até o presente. Por isso, o filme para Perrault é um jogo com a linguagem para reeducar o olhar no instante mais contemporâneo e fugaz da realidade. Como diz ele:

Nós somos, por deformação, inclinados a ver, um pouco por toda parte, ritos e, em todas as imagens que nos vem das antigas eras, traços do sagrado. No entanto, da minha parte, encontro uma fidelidade documentária. Na medida justamente em que não pratico um olhar imaginário. A mão que traça não pretende reproduzir integralmente o olhar. Mas olhando os bisões de Altamira, eu sinto as mesmas emoções que me impressionam quando das filmagens do boi-almiscarado e que eu reencontro na película. O caçador encontra o cineasta. O desenho rupestre corrobora a filmagem (PERRAULT apud ARAÚJO e MARIE, 2012, p.46).

A poética do olhar e da oralidade no cinema documental é revelada neste fragmento do documentário como um exercício de releitura das memórias identitárias, reeducando o olhar do espectador para o sentido de que documentar é rememorar e não apenas mostrar. A memória se reproduz em imagens, ou melhor, ela só se produz enquanto imagens que ligam fragmentos e preenchem lacunas na precária totalidade da linguagem.

A narrativa do desenho, enquanto jogo entre a representação gráfica visual e o sentido não referencial da imagem, é também o desejo que move o filme de Chico Liberato para a reeducação do olhar sobre o tema sertanejo. A história é construída por fragmentos de imagens em quase absoluta ausência de falas, como a oralidade seca da poética literária de João Cabral de Melo Neto. Os personagens do filme *Boi Aruá* só enunciam pela fala o

essencial da narrativa, pois o significado mais fundo da narração aparece nas intersecções de silêncios que se instauram como voz do narrador nas cenas estruturantes da fábula. É o caso das falas do papagaio: “êee! Deus primeiro, o boi em segundo, fazendeiro por derradeiro!”; e das máscaras falantes: “você não pega esse boi! Esse boi você não pega”. Ambas as personagens indicam a trama heroica e iniciática da identidade do vaqueiro no filme. Elas são os sinais de que o fazendeiro será impelido a uma iniciação na luta contra o boi misterioso em busca da superação da desarmonia natural. As mesmas personagens encerram o ritual narrativo, após a redenção do fazendeiro e o desaparecimento do boi: “Fazendeiro, fazendeiro: Deus em primeiro, tu em segundo e o boi por derradeiro”, diz o papagaio, uma ave que apenas repete os signos linguísticos humanos de forma mecânica, instituindo no filme o sentido inexorável do destino como traço da mitologia divina na cultura do Sertão.

A imagem iniciática da identidade redimida do fazendeiro é reproduzida no quadro afixado na parede da sua fazenda. Ela reflete a transformação moral do fazendeiro que, após banir o encanto maléfico do boi, simbolicamente acabou sua luta contra os demônios identitários interiores que são traduzidos nas imagens das máscaras falantes: “você não pega esse boi, esse boi você não pega”. A trajetória heroica remete à necessidade do fazendeiro soberbo recorrer à amizade dos outros vaqueiros da região, alterando assim a legenda do quadro mostrado na parede no início do filme: “Eu por primeiro, os amigos por derradeiro”, que se inverte no final da jornada: “Os amigos por primeiro, eu por derradeiro”.

O discurso identitário, focado no imaginário transcultural da cinematografia moderna, apresenta uma cartografia da diversidade e representa um deslocamento dos gêneros fílmicos e das linguagens audiovisuais, ao reorganizar pela política dos autores as imagens dos territórios de identidade tradicionais. O documentário *L’Oumigmag* e o desenho animado *Boi*

*Aruá* potencializam em suas poéticas narrativas da oralidade esses traços da política cultural dos cinemas novos, disseminando vozes subalternas em um cinema revolucionário, que inaugura outras perspectivas para o documentário direto e para a performance da animação nos cinemas nacionais do Canadá e do Brasil, agenciando nas imagens audiovisuais circunstâncias singulares das culturas locais que possibilitam problematizar uma ponte imaginária transcultural Sertão-Quebec.

## Referências

- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2ª ed. Recife/São Paulo: FJN/Cortez, 2001.
- ARAÚJO, Juliana; MARIE, Michel. *Pierre Perrault: o real e a palavra*. Belo Horizonte: Balafon, 2012.
- BERND, Zilá. Americanidade e americanização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: EDUFJF/EDUFF, 2012. p. 13-34.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo – Cinema II*. Trad. Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DINIS, Dilma, C. B.; COELHO, Haydée R. Regionalismo. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: EDUFJF/EDUFF, 2012. p. 415-434.

- LUCENA JUNIOR, Alberto. *Arte da Animação – técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2002.
- FIGUEIREDO, Eurídice (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Rio de Janeiro: EDUFJF/EDUFF, 2012.
- LIBERATO, Chico (dir.). *Boi Aruá*. Filme de animação, 1984, color, 59 min. Salvador: FUNCEB/DIMAS. Coleção Bahia 100 anos de cinema, vol. 3.
- MARSOLAIS, Gilles. *L’Aventure du Cinema Direct Revisitée*. Quebec: Laval, Collection Cinéma, Les 400 Coups, 1997.
- PERRAULT, Pierre. *L’Oumigmatique ou L’Objectif Documentaire – Essai*. Quebec: L’Hexagone, 1995.
- PERRAULT, Pierre (dir). *L’oumigmat ou l’objectif documentaire*. Filme, 1993, Color, 28 min. 3 seg. Montreal: ONF, La Quête d’identité collective, vol. II.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. TRad. Jerusa P. Ribeiro *et al.* Belo Horizonte:UFMG, 2010.