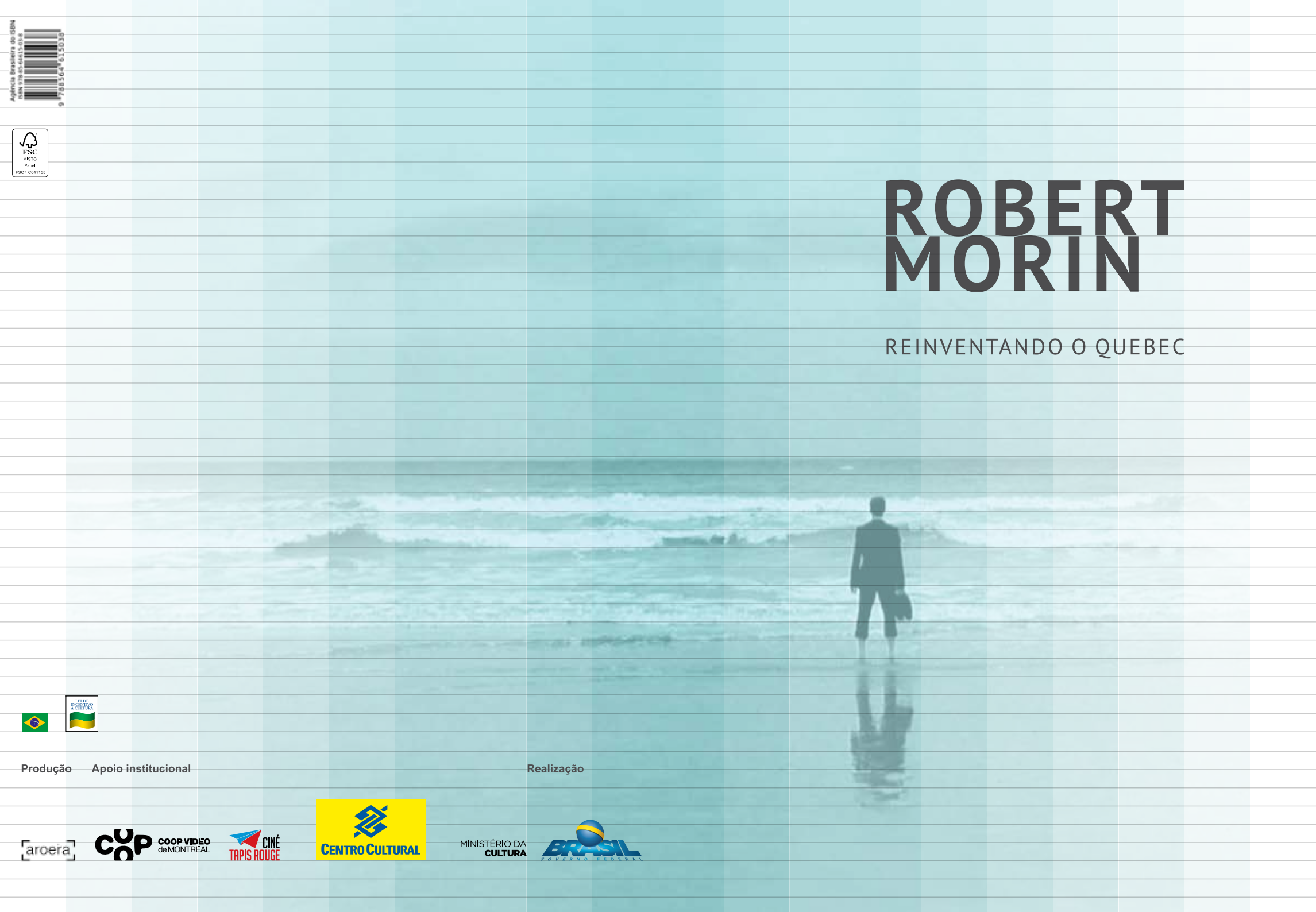
Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-64415-03-8
9 788564 615038

FSC
MISTO
Papel
FSC® C041155

ROBERT MORIN

REINVENTANDO O QUEBEC



Produção
aroera

Apoio institucional
COOP VIDEO de MONTRÉAL
CINÉ TAPIS ROUGE
CENTRO CULTURAL

Realização
MINISTÉRIO DA CULTURA
BRASIL GOVERNO FEDERAL

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

ROBERT MORIN

REINVENTANDO O QUEBEC

ROBERT MORIN

REINVENTANDO O QUEBEC

ORGANIZAÇÃO **MARIA CHIARETTI**

MOSTRA DE CINEMA REALIZADA NO CCBB SP NO PERÍODO DE 31.08 A 12.09.2016

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a retrospectiva *Robert Morin: Reinventando o Quebec*, composta por filmes que registram as várias fases da trajetória do realizador canadense, incluindo trabalhos de diversos formatos e durações, a maior parte exibida ou premiada nos mais importantes festivais internacionais de cinema.

Morin recusa as convenções cinematográficas ao retratar indivíduos fora do foco do cinema comercial, desprezando deliberadamente as fronteiras entre o documentário e a ficção, já que, segundo sua visão, um documentário clássico encena a própria ficção e as ficções mais triviais documentam um aspecto da realidade.

Ao realizar a mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil proporciona ao público a oportunidade de conferir a instigante filmografia de um realizador ainda pouco conhecido no país, que desafia gêneros em prol de um estilo tanto pessoal quanto humanista.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

09
REINVENTAR O CINEMA
COM OS PRÓPRIOS MEIOS
MARIA CHIARETTI

11
CARTA AOS CINÉFILOS
BRASILEIROS
VANESSA-TATJANA BEERLI

13
ROBERT MORIN COMO UMA
QUESTÃO INCONTORNÁVEL
GILLES MARSOLAIS

15
OS VÍDEOS DE MORIN-DUFOUR:
UM NOVO PACTO COM A FICÇÃO
MICHÈLE GARNEAU

21
ROBERT MORIN,
VIDEASTA DO ESPETÁCULO
ISRAËL CÔTÉ-FORTIN

33
O CINEMA PERTURBADOR DE ROBERT MORIN,
OU COMO FILMAR O DESCONFORTO
LÚCIA MONTEIRO

39
"MAIS VALE UMA GRANDE GAFE
DO QUE UM PEQUENO ÊXITO"
ENTREVISTA A GEORGES PRIVET

49
FILMOGRAFIA DA MOSTRA

61
SOBRE OS AUTORES

62
SOBRE O CINEASTA

REINVENTAR O CINEMA COM OS PRÓPRIOS MEIOS

MARIA CHIARETTI

Praticamente desconhecido no Brasil, Robert Morin só teve dois filmes exibidos por aqui quando da mostra *Cinema Contemporâneo do Quebec* em 2015. Naquela ocasião, pudemos ver os longas *Diário de um colaborador* [*Journal d'un cooperant*, 2010] e *3 histórias indígenas* [*3 Histoires d'indiens*, 2014]. Apesar de distintos na fatura e na proposta – o primeiro é um filme-diário documental de um personagem interpretado pelo próprio Morin e o segundo é uma ficção que parece documentar a vida de personagens reais –, ambos revelam a originalidade de um cineasta cujo trabalho se equilibra entre ficção e documentário. O projeto de cinema de Morin transcende a polaridade entre esses dois registros, algo que o cinema direto já inaugurara no fim dos anos 1950. Como lembra Jean-Louis Comolli, o desenvolvimento das técnicas de filmagem naquela época gerou uma nova relação entre o cinema e o vivido: não há mais um "mundo pré-fílmico" diante do qual o cinema se colocaria para extrair um filme, há apenas o mundo-fílmico.

Em seus filmes Morin quer criar fricções neste mundo, retratando personagens e situações sobre as quais outros realizadores costumam silenciar. Nesse sentido, sua câmera de vídeo se voltará para questões como a marginalização dos índios no século XXI, a miséria da guerra, a corrupção de ONGs na África, as relações ambíguas entre a polícia e o tráfico, problemas identitários de indivíduos que sofrem preconceitos das mais diversas ordens... Em uma entrevista publicada neste catálogo, Morin, que passou pela pintura e pela fotografia, diz ter escolhido definitivamente o cinema em *Gus ainda está no Exército* [*Gus est encore dans l'Armée*, codireção de Lorraine Dufour, 1980]. Este curta experimental anuncia procedimentos que o cineasta adotará ao longo de sua carreira: a presença do dispositivo cinematográfico figurado pela câmera de vídeo, reveladora da subjetividade do personagem através de imagens que ele parece produzir; a mistura de elementos autobiográficos e fictícios na construção da narrativa e a presença do cineasta (neste caso, apenas da voz). Desde o início, Morin entendeu que seu projeto de cinema exigia o suporte de uma produtora e distribuidora de filmes independentes. E foi assim que, em 1977, ao lado de diversos cineastas

e produtores, ele funda a Coop Vidéo de Montréal – centro cooperativo de produção e distribuição de filmes dos mais variados formatos, em cujo o seio realiza todos os seus curtas e a grande maioria dos seus longas.

Os vinte primeiros anos de carreira de Morin contam com a presença da sua parceira mais constante, Lorraine Dufour, codiretora da grande maioria dos seus curtas, que são retratos de personagens excêntricos. Eles mostram o drama de um engolidor de facas aposentado, as angústias de um anão que almeja uma vida profissional normal ou o retorno de uma mulher que ficou em cárcere privado com os índios por 24 anos. Essa mesma estranheza marcará as personagens dos seus longas, centrados em geral na vida de indivíduos inadaptados à realidade que os cerca. Na mostra *Robert Morin: Reinventando o Quebec,* o público terá a oportunidade de assistir a quase todos os filmes do cineasta, desde aqueles em que a câmera subjetiva é usada como ferramenta para sua criação ficcional até os audaciosos ensaios narrativos como *Réquiem para um belo sem coração* [*Requiem pour un beau sans-cœur*, 1992], *Sim Senhor! Senhora...* [*Yes Sir! Madame...*, 1994], *Pequeno Pow! Pow! Natal* [*Petit Pow ! Pow ! Noël*, 2005] ou *Papai à caça dos pássaros selvagens* [*Papa à la Chasse aux Lagopèdes*, 2009]. Vale lembrar que nenhum deles foi distribuído comercialmente no Brasil e que esta é uma oportunidade única de assistí-los em conjunto.

Este catálogo reúne textos de pesquisadores quebequenses de diferentes gerações: Gilles Marsolais, eminente estudioso do cinema direto; Michèle Garneau, professora de cinema na Universidade de Montreal e admiradora do cinema de Morin desde os seus inícios e Israël Côté-Fortin, jovem pesquisador que acaba de defender uma tese de doutorado relacionando o conceito de cinematografia nacional à obra de Morin. Além disso, traduzimos uma conversa entre o cineasta e o documentarista Georges Privet que, pelo fato de partilhar da mesma ocupação, levanta questões que vão de encontro ao interesse do espectador. Por fim, para não deixar a recepção brasileira de fora, contamos com um artigo inédito da pesquisadora Lúcia Monteiro, escrito especialmente para esta ocasião. Uma filmografia da mostra completa este pequeno livro que pretende servir como uma porta de entrada para a obra de um cineasta fascinante.

CARTA AOS CINÉFILOS BRASILEIROS

VANESSA-TATJANA BEERLI

Caros cinéfilos,

Como diretora-geral do festival Ciné Tapis Rouge, de Montreal, fico feliz em divulgar o cinema independente quebequense que, lamentavelmente, ainda carece muito de visibilidade! Há dez anos o Ciné Tapis Rouge encoraja e valoriza os artistas que, através do cinema de autor, demonstram uma real liberdade de criação. Seus filmes são um verdadeiro reflexo da nossa sociedade e suas histórias são universais o suficiente para serem apreciadas em outros lugares. Existe uma nova geração de cineastas em surgimento capaz de fazer um cinema que atravessa facilmente todas as fronteiras. Mas a nossa produção de filmes de autor evolui dentro de uma indústria cinematográfica complexa e exigente, em que os imperativos comerciais são cada vez mais valorizados em detrimento da visão artística. Para mim, o cinema é a conjugação de "arte e indústria", e só poderá ter êxito se for considerado nessa ordem. Ou seja, se levarmos em conta o seu caráter artístico em primeiro lugar. Isso é especialmente verdadeiro no Quebec, se quisermos que o cinema continue a ser o emblema da nossa especificidade cultural.

Os filmes de autor são controlados pelo artista, no âmbito da criação, da gestão e em todas as fases de produção. É esta abordagem que nos inspira e fornece um retrato fiel da nossa sociedade atual. Com o cinema independente no centro de sua missão, o Ciné Tapis Rouge organiza trocas cinematográficas entre o Quebec e o resto do mundo. E é uma honra participarmos da concepção de uma retrospectiva da obra de Robert Morin com o valioso apoio do Ministério da Cultura e do Centro Cultural do Banco do Brasil. Morin é um artista de exceção, único, inspirador e uma grande voz do cinema independente do Quebec. Seu cinema transborda paixão e imaginação, pois este artista trabalha um pouco como um pintor, ao reivindicar incessantemente o direito de ser um livre-pensador.

Morin realizou diversas obras marcantes para a nossa cinematografia, filmes que apresentam uma pesquisa e um discurso consistentes, na fronteira entre documentário e ficção. Suas posições marcaram toda uma geração de cineastas. Os realizadores

de longas-metragens foram inspirados pelo desejo de "filmar a qualquer preço" que sempre moveu Morin em sua abordagem artística. Trabalhar com restrições orçamentárias força o artista a explorar outras vias, mas o importante é estar sempre a serviço da história, ponto de partida de todos os filmes do cineasta. Frequentemente, Morin filma com poucos recursos, e assim se divide entre artista e produtor. Além disso, ele não se considera um cineasta, mas um artista visual, que começou pela pintura e se volta muitas vezes para a escrita. No resto do tempo, ele caça e pesca em Maniwaki. Fora do nosso país, Morin alcançou o reconhecimento graças a numerosas retrospectivas e participações em importantes festivais internacionais. Mas ele é, sobretudo, o autor de uma obra fundamental que atravessa o tempo.

Tradução do francês por Maria Chiaretti.

ROBERT MORIN COMO UMA QUESTÃO INCONTORNÁVEL

GILLES MARSOLAIS

Se entendermos que um dos principais aportes do gênero cinema direto ao cinema como um tudo foi o reconhecimento de uma subjetividade no coração da abordagem documental, e forçosamente no seio da ficção quando seu dispositivo nela se transpõe, reconheceremos sem dificuldade que o cinema de Robert Morin responde à incontornável questão de sua relação com o cinema direto, não tanto sob o ângulo exclusivo do documentário, que ele pouco praticou, mas na ótica de um recurso às técnicas mistas, em que o vídeo e a ficção dominam.

De certa forma, como já disse ou escrevi, Morin sempre foi, a meus olhos, um documentarista da interioridade e um agrimensor do imaginário, mesmo que, sob diversos aspectos, seu cinema ficcional permaneça ancorado no real.

De fato, conscientemente ou não, Morin gosta muito de abolir as fronteiras entre documentário e ficção, entre o real e sua representação, entre o íntimo e o social, para não dizer entre o eu e o político. Resultam daí obras cindidas que, pelo conteúdo e pela maneira de representá-lo, escapam aos parâmetros do cinema ("social") ou do vídeo ("de arte"). Isso já era perceptível em *Gus ainda está no Exército* [*Gus est encore dans l'armée*, 1980], um vídeo no qual a questão não era considerar a orientação sexual do seu autor, nem mesmo a autenticidade do mal-estar, passageiro ou não, que ela exprime. O que importa é a expressão desse mal-estar, que incidentalmente revela um desejo homossexual, seja ele puramente cinematográfico ou não, seja videográfico, ou virtual, assim como as modalidades dessa expressão que juntas traduzem um mal-estar socioidentitário (pela afirmação de uma dupla diferença, sexual e linguística, no rígido contexto do Exército). Ou seja, *Gus* nos conta uma história de um homem comum tirado de seu vilarejo que, num lampejo de lucidez, na imagem perturbada de si mesmo que lhe devolve sua câmera voltada para o real, se dá conta de que se perdeu em um ambiente que não é o seu. Esse momento de lucidez nos chega opaco, ao menos na aparência, na medida da personagem "acuada" que se procura (um indivíduo tímido em busca do seu eu, se preferirem), é também o videasta e o narrador: ficção ou documentário forjado? Pouco importa. Em todo caso, o material filmado nem sequer constitui uma prova convincente.

O importante é a própria ideia desse lampejo veiculado pelo curta, no qual o cineasta (quase) iniciante constrói sua imagem. Todo o cinema de Morin emanará desse mal-estar identitário e da dúvida que ele instila no espectador sobre as suas motivações e os meios que ele utiliza para desestabilizá-lo.

O cinema de Morin é imperfeito (no sentido antibinameano do termo), e por isso ele é autêntico. No interior do cinema de ficção, Charles Binamé pretende trabalhar no movimento do cinema direto, com uma parte de improvisação, mas ele se esforça para apagar todo traço disso até mesmo na montagem, enquanto Morin procede quase ao inverso: assim, quando seu propósito não é fazer abertamente um documentário (*E você, tem sorte?* [*Toi, t'es-tu Lucky?*,1984]), em que a ficção disputa com o real, o monstruoso com a normalidade, Morin chega a constituir um documentário sobre sua própria interioridade, sobre os lobisomens de seu imaginário. Mas, ao contrário do cinema documental de Pierre Perrault, no qual os personagens permanecem senhores de seus respectivos imaginários, de sua ficção, Morin, em seus filmes, parece ser o senhor absoluto das ficções que ele elabora através das personagens, que se tornam assim reflexos dele mesmo.

Para se convencer disso, basta rever *Sim Senhor! Senhora...* [*Yes Sir! Madame...*, 1994] filme de uma só personagem, que resume maravilhosamente o conjunto do método de Morin. De início, a personagem e narrador Earl (interpretado pelo realizador) nos previne: "Fazer um filme, é como entrar no seu próprio intestino [...], até não ser mais capaz de se sentir [...]. Estou na iminência de me cagar...". Por uma série de flashbacks consecutivos, o filme ilustra essa evacuação, até a desaparição do narrador ao longo de uma narrativa atormentada, esquizofrênica, pautada pela busca identitária de um jovem bilíngue, dividido entre duas heranças, puro produto utópico "bicultural" *canadien/canadian*.

Morin exige tanto do espectador quanto de si mesmo. Assim, em *Qualquer um morto, morto de dor* [*Quiconque meurt, meurt à douleur*, 1997], ele não dá ao espectador nenhuma saída possível, expondo-o ao inferno da droga e à sua recuperação "espetacular" pelas mídias... O vídeo permitiu a Morin deixar o Exército, mas nem por isso sua câmera em punho, subjetiva, é uma arma menos temível.

* Publicado originalmente como "Robert Morin: Comme une Question incontournable". *24 images*, n. 102, 2000. [N. E.]

Tradução do francês por Maria Chiaretti.

OS VÍDEOS DE MORIN-DUFOUR: UM NOVO PACTO COM A FICÇÃO

MICHÈLE GARNEAU

Conferir a um ser a possibilidade de suas ficções, permitir-lhe inventar aquilo que ele é e evocar, pelo simples fato de se estar presente com uma Betacam, uma palavra dele sobre si mesmo e sobre o mundo; esse é o essencial do trabalho de Robert Morin e de Lorraine Dufour em suas fitas de vídeo. Tenho vontade de dizer *ex abrupto* que, graças a esse trabalho de um videoartista e sua editora, o direto quebequense não falta com sua promessa de engajar o real e a ficção em um tumulto formidável que, talvez um pouco apressadamente, se procurou localizar no Quebec. Desde que o cinema quebequense provou que é capaz de buscar perto de si as próprias histórias e inventar modos de contá-las, desde que, numa palavra, ele adquiriu uma especificidade, seria possível dizer que se apressou em se misturar à dos outros para repeti-las de qualquer jeito. Um sopro de ar novo ou repreensão? Marcha rumo ao progresso ou às sombras? A cinematografia quebequense está em muito bom estado, declaram por aí; ela é, neste momento, internacional. Mas nem todos estão com os ponteiros ajustados. Alguns nem sequer conseguiram se ajustar aos ponteiros da instituição-cinema, aos seus tempos de controle e verificação: tempo do cenário, tempo do roteiro, tempo dos subsídios para o roteiro, tempo de produção e dos estúdios, tempo dos técnicos, tempo do marketing e do lançamento no mercado. Para ganhar tempo, para que o tempo não o atropelasse, Robert Morin começou com uma câmera super-8 e continua com uma filmadora. Ele nunca se comprometeu com essa indústria de luxo que é o cinema institucional, com as ficções cada vez mais padronizadas, as falas cada vez mais cordatas e convencionais. Se Morin continua a fazer vídeos, é para evitar o longo processo de enlatamento e empacotamento das diversas instâncias de produção cinematográfica. O que ele deseja conservar é a sua rapidez, o seu ritmo de captura, as suas imagens breves, o seu ofício de ladrão; e, conforme ele filmará, o ladrão vive no inferno.

A prática de vídeo de Morin-Dufour tem parentesco com a grande tradição do direto ao viabilizar uma equipe reduzida, um equipamento leve, o som sincrônico e, inspirada

nessa tradição, aborda personagens reais, desenvolvendo-os por meio de crises e situações, desvelando atos de fala intimistas e privados, às vezes ternos, às vezes exacerbados. O ato de fala nos vídeos de Morin-Dufour não é mais, desnecessário dizer, o ato de fala do cinema direto dos anos 60. Não é mais, conforme escreveu Gilles Deleuze a propósito do cinema de Pierre Perrault, o do "personagem real que sai de seu estado privado ao mesmo tempo que o autor de seu estado abstrato, para formar, a dois, em muitos, enunciados de Quebec, sobre Quebec...". Não se trata mais da produção de enunciados coletivos atualizando um país e um idioma. Na nossa época pós-moderna, é a outra coisa que nos convida a Betacam de Morin: a um real menos certo, a verdades menos evidentes, a nossas identidades frágeis e, sobretudo, à dificuldade de formar a dois, ou em muitos, enunciados sobre todas essas coisas. Libertar a fala atual, fazer um cinema do ato da fala, não é mais constituir ou consolidar uma identidade. Mas permitir que o eu se torne um outro, o outro que não se é, o outro que se desejaria ser; é criar um lugar de deriva, de deslizes, de derrapagem e de estranhamento, onde se diz aquilo que não se diz; lugares onde vacilamos em nossas evidências e imagens.

Em *A recepção* [*La Réception,* 1989] dez ex-detentos de verdade são convidados por um anfitrião misterioso a uma mansão afastada. Uma tempestade se forma e os convidados não podem mais voltar. Uma fita de vídeo os confronta com suas verdadeiras identidades e os respectivos crimes cometidos. Considerando que a justiça foi piedosa demais com eles, a voz da fita os aconselha a esperar pelo pior. Eles morrerão, um depois do outro, assim como na trama de *O caso dos dez negrinhos* [romance de Agatha Christie, 1939], que serve de inspiração ao filme. Documentário ou ficção? Tudo que se pode dizer é que, entre esses verdadeiros ex-detentos que buscam a interpretação de si mesmos, torna-se impossível distinguir o vivido do interpretado. Para compreender a primeira coisa dentre as que se passam nesse filme acrobático, em equilíbrio instável, eu me perguntei: o que é interpretar? Interpretar é afirmar a própria liberdade, a liberdade de levar a sério qualquer coisa que não seja séria. Morin-Dufour pedem que dez ex-detentos afirmem sua liberdade ao interpretarem personagens confinados para morrer. Observe-se que, dentre esses modelos (chamarei de modelos os personagens reais dos filmes de Morin – como Bresson, Morin poderia dizer: "Invento-te assim como és"), há um ex-condenado à morte. Assim, a interpretação deve

ser levada a sério: se você não a leva, o encanto se quebra. É preciso, então, ir até o fim, porque, se você quebrar, isto é, caso não consiga mais interpretar, e interpretar a si mesmo nessa peça terrível, é a própria liberdade que será repudiada. Para um ex-detento, imagino que aí se coloca em questão alguma coisa que Morin-Dufour compreenderam com maestria. A simulação de confinamento e morte nesse filme tem valor documental. Ela produz uma situação traumática que irrompe relatos verídicos e forças fora de controle. Morin se lança na busca de seus modelos, captura seu potencial de expressão e de criação e acaba por nos fazer tomar parte do evento. Que evento?, você me pergunta. Eu lhe responderia através das características próprias e propícias ao evento: a singularidade, o improvável, o vivido. O evento pode ser irrisório, isto é, a representação da intensidade do evento, do instante captado, não tem nenhum valor além do valor em si. A partir de uma tela organizadora mais ou menos preestabelecida, de um quadro já perturbador em si mesmo, Morin integra eventos perturbadores: as mortes súbitas e sucessivas dos ex-detentos – e filma as respostas de seus modelos, que oscilam da fuga à agressão, à regressão e à progressão. E, certamente, tudo isso – refiro-me ao evento – nasce do funcionamento interno da filmagem. A questão é menos psicológica que videográfica.

O pretexto ficcional em Morin-Dufour é sempre escolhido de maneira judiciosa. *Em Mal ruim* [*Mauvais mal*, 1984], eles inventam uma trama ficcional com um lobisomem para abordar a falta de objetivo e a violência dos jovens em relação ao bem-estar social na região e, sobretudo, para estigmatizar a desconfiança e o opróbio que esses jovens enfrentam de uma parcela da população. A ficção não vem apenas ao resgate do documentário, ela alimenta o vivido, possibilita transformá-lo em sucedâneo e colocá-lo em foco. Não se trata, portanto, de destronar a realidade, mas de exacerbá-la por meio da ficção. Morin-Dufour deslocam as referências e usam o pacto ficcional com fins muito precisos. A ficção é tomada como uma pílula, e o vivido, como solvente. A prática da mistificação serve para liberar a imaginação, porque o que interessa a Morin-Dufour é a realidade imaginária dos indivíduos e o sentimento que eles têm e que extraem de sua existência. Todo o trabalho de filmagem consiste em tentar traduzir na tela esse sentimento. É por isso que, por meio dessa espécie de empatia profunda, o método de Morin-Dufour tem alguma coisa de desalienante e descoisificante. Se eles filmam um ser alienado, o que veremos

é o sentimento que ele tem quanto à sua alienação, e não o fato objetivo e social dessa alienação.

A câmera de Morin é uma câmera participativa e intimista. Nunca temos a impressão de que ela filma a partir de uma posição peremptória e imparcial. O realismo descritivo dos retratos se caracteriza pelo fato de não endurecer. Se, por vezes, o retrato se torna amargo e constrangedor, é porque o que estava em questão naquele momento eram complacências gigantescas para consigo mesmo, uma imensa autossatisfação na pose mantida pelo modelo. É o que se produz em *Minha vida é para o restante dos meus dias* [*Ma Vie c'est pour le restant de mes jours*, 1980] e *Nós nos tratamos bem* [*On se Paye la Gomme*, 1984]. Na primeira fita, Morin filma um bar quase decadente. É visível: bebe-se ali há muito tempo. Um homem faz um strip-tease, depois uma mulher. Acreditando que a mulher dança, um sujeito não para de se jogar pelo chão, rolar por baixo das mesas e fazer o seu show particular. Ficamos sabendo mais tarde, quando ele vem se sentar na parte de fora com a sua mulher para falar com Morin, que ele trabalha fazendo pequenos consertos, mas o seu sonho é ser dublê. Em seguida há uma discussão entre ele e a mulher sobre o sentido da vida, até que, completamente revoltada a esse respeito, a mulher sai de cena. Nem um pouco preocupado com a partida dela, o homem continua a desvelar sua filosofia até Morin desligar a câmera. Não é preciso se alongar. O homem teria continuado por muito tempo explicando que só se vive uma vez até o fim dos dias e que é preciso viver como se bem entende. Enquanto ele fala, não ouve os soluços de sua mulher. A câmera revela à mulher um homem que ela não conhece, ou que ela não reconhece mais. Assistimos então a uma solidão imensa.

Em *Nós nos tratamos bem*, um fenômeno um pouco diferente se produz. Os quebequenses em viagem ao México filmados por Morin são incapazes de ver o que há de odioso no próprio comportamento, apesar de uma pequena armadilha (uma pequena simulação) armada para eles pelo cineasta. O retrato é, portanto, extremamente virulento e crítico. Morin não gosta desse vídeo porque ele passa a impressão de que os personagens filmados são cobaias em uma mecânica que lhes escapa. O método de Morin-Dufour não procura esse efeito. Eles não pretendem causar escândalo, muito menos com base no ridículo e na ignorância. Se a lógica de representação deles aponta para o sentido da revelação e da tomada de consciência, essas jamais ocorrem às custas do ou dos modelos. Os modelos

parecem ter plena liberdade sobre aquilo que desejam mostrar e revelar. O interesse dessas fitas (a maior parte não dura mais que vinte minutos) está no modo como o modelo se apresenta, decide se colocar em cena, e como o videoartista entra no seu cotidiano, em seus rituais e seu comportamento. Por vezes, o videoartista intervém, faz uma pergunta, mas na maior parte do tempo ocorre um diálogo a uma só voz, o que cria uma forma de diálogo bastante interiorizada, muito próxima do efeito de uma voz em off.

Dos onze filmes que vi, quatro utilizam a voz em off e são os mais belos: *Gus ainda está no Exército* [*Gus est Encore dans l'Armée*, 1980], *O ladrão vive no inferno* [*Le Voleur vit en enfer*, 1984], *Tristeza, modelo reduzido* [*Tristesse, modèle réduit*, 1987] e *A mulher estrangeira* [*La Femme étrangèr*e, 1988]. Morin-Dufour têm um sentido bastante pronunciado da ruptura operada pela voz em off em relação ao que é representado. *Gus ainda está no Exército* e *O ladrão vive no inferno* são rodados em super-8 e Morin-Dufour adicionaram a eles uma trilha sonora. Em ambos os casos, há uma voz desencantada a propósito de imagens brutas, desiguais e distantes. A voz funciona como um olhar, olhar interior e narcísico, o olhar e a voz da consciência. Em *Gus...*, trata-se da voz do segredo e do proibido, a voz de um relato que se conta em silêncio. O narrador observa e comenta para nós as imagens rodadas quando ele estava no Exército e nos faz um relato hesitante e pudico de seu amor por um soldado. Em *O ladrão vive no inferno*, uma voz invoca os Depressivos Anônimos. A partir de sua janela, o ladrão rouba as imagens do mundo. Sensação de desinvestimento de si, do tempo e do mundo. É verão, outono e depois inverno. Um homem lá embaixo berra a própria loucura. O ladrão desce, se precipita na loucura. Imagens loucas e obsessivas. Depois volta a primavera. Quatro estações no inferno. Em *Tristeza, modelo reduzido*, o primeiro longa-metragem de Morin, o emprego da voz em off revela a consciência aguda do personagem principal (um deficiente mental) a respeito da realidade que o cerca. Ele é como um pequeno deus atento, quase um Big Brother, que prevê e comenta para o espectador as reações e as réplicas de seus pais. Este filme sobre a ignorância e o subúrbio é um do mais belos que eu vi este ano. É o primeiro vídeo verdadeiramente ficcional de Dufour-Morin que se afasta da práxis do direto, característica de todas as suas outras fitas de vídeo. O que, quando se vê o filme, não é de se deplorar. Há uma maneira interessante e aventureira de praticar a ficção, assim como há uma maneira aborrecida e padronizada

de se fazer um documentário. O mesmo se aplica àqueles que praticam a mistura. O pacto ficcional e o do documentário se assemelham frequentemente ao pacto de Fausto e Mefistófeles: um dos dois perde a alma.

* Publicado originalmente como "Le Vidéos de Morin-Dufour: Un nouveau pacte avec la fiction". *La Revue de la Cinémathèque*, n. 8, out-nov. 1990.

Tradução do francês por Tiago Santos Lima.

ROBERT MORIN, VIDEASTA DO ESPETÁCULO

ISRAËL CÔTÉ-FORTIN

Há três décadas, a Coop Vidéo de Montréal se faz notar nos meios do vídeo e do cinema do Quebec. Até hoje, entretanto, essa produtora não reteve muito da atenção sobre si mesma; foram antes os artistas que a compõem que, ao longo dos anos, colheram as críticas e os elogios. Dentre eles, lembra-se sobretudo do nome de Robert Morin, criador emblemático e cofundador da cooperativa.

A obra desse diretor ocupa hoje um lugar de primeira importância no que diz respeito à história recente da cinematografia quebequense. Tal primazia se explica possivelmente pelas particularidades de uma abordagem fílmica fundada sobre o questionamento dos paradigmas do real. Os vídeos de Morin misturam abertamente ficção e documentário, a ponto da fronteira que separa cada uma dessas categorias se apagar. E essa abordagem do mundo destaca um fenômeno que anima todo o conjunto da obra: o fenômeno do espetáculo.

Os filmes de Morin se inscrevem aparentemente na lógica das reflexões formuladas por Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*. Pode-se mesmo sugerir que o essencial das ideias de Morin coincide com a tese preliminar de Debord, segundo a qual: "Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação".[1] Partindo dessa hipótese, meu texto tenderá inicialmente a ilustrar a dimensão espetacular inerente às obras do cineasta para, em seguida, qualificá-las e situá-las no movimento dos discursos cinematográficos do Quebec contemporâneo.

O espetáculo é parte integrante da obra de Robert Morin. Com efeito, esta última ilustra e comenta, ao mesmo tempo, o fenômeno descrito por Debord. Ao forçar a aproximação entre realidade e ficção, o diretor experimenta e critica o universo do visível, sobre o qual lança seu olhar. Importa especificar, contudo, que todos os seus filmes, ou todas as suas "visões", como ele gosta de nomeá-los, não manifestam a noção de espetáculo com a mesma acuidade. O *medium* desempenha aqui um papel

1 Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967]. Paris: Gallimard, 1996, p. 15 [ed. bras.: *A sociedade do espetáculo*, trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13].

fundamental, na medida em que contribui para acentuar ou não a confusão entre o mundo do real e o da narrativa. Assim, de acordo com o próprio cineasta, "três tipos de filmes"[2] marcam seu percurso. De um lado, encontram-se os longas-metragens em 35mm, mais tardios; de outro, o vídeo, este ocupa o essencial do *corpus*, com exatamente 21 curtas, médias e longas-metragens. Para Morin, uma diferença muito clara marca a distância que separa a película do vídeo:

> As temáticas são condizentes, evidentemente, mas o aspecto formal é muito diferente. Em um filme 35mm, é totalmente ilusório querer se aproximar do real. Automaticamente, o formato nos impede de acreditar. É visível que não é vídeo, que não pode ser feito por amadores. Uma imagem, uma ideia em 35mm, é necessário construir sua história de modo diferente. E está perfeito assim. Com o vídeo, é possível jogar com esse tipo de relação confusa entre o real e a ficção, mas com um 35mm, não. Tanto *Réquiem*... como *Windigo* nunca tiveram a aparência do real, são puras ficções.[3]

Segundo o diretor, a diferença entre esses dois *mediums*, o vídeo e o filme gravado em película, situa-se no nível de suas respectivas associações com modos de produção concebidos como distintos. De fato, o suporte videográfico, dada a sua apresentação necessariamente revestida de amadorismo, convida a uma experiência de recepção na qual a impressão de realidade é reforçada pelo fato da mediação do visível parecer menor. Seguindo o raciocínio de Morin, sendo mais acessível (porque menos dispendioso), o vídeo conserva a ilusão de estar ao alcance de qualquer um, permitindo assim o reforço de um sentimento de realidade, verossimilhança e proximidade com a imagem dificilmente alcançável com a película e o que esta implica em matéria de dispositivo fílmico. Certamente, essa concepção, que merece ser recolocada no contexto de emergência de um método audiovisual eminentemente alternativo, dá bastante importância à idealização do *medium*. Ela não traduz menos, entretanto, a abordagem respectiva do cinema e do vídeo privilegiada por Morin, assim como o coeficiente de realismo que ele atribui a cada uma dessas modalidades de apercepção. Nesse contexto, o vídeo aparece como um modo visual que tornaria a imagem, mesmo fictícia, mais que verdadeira, na medida em que se mostraria menos ostensivamente sua filiação a uma tradição mediática associada a técnicas de *mise-en-scène* vistas como muito óbvias, e assim, por conseguinte, excessivamente distantes do real pretendido em sua cotidianidade. A fronteira entre realidade e ficção seria ali menos definida, de modo que possa surgir essa dimensão equívoca entre o que é e o que parece ser, dimensão essa que constitui, é necessário lembrar, um elemento fundamental do conceito elaborado por Debord. Eis por que parece tanto mais decisivo se concentrar sobre a obra videográfica para se estar em melhores condições de avaliar as múltiplas ocorrências do espetáculo nas tramas fílmicas elaboradas por Morin.

2 Philipe Gajan, "Entretien avec Robert Morin". *24 images*, v. 91, 1998, p. 32.
3 Id., ibid., p. 32.

1. AS MANIFESTAÇÕES DO ESPETÁCULO

Se é pelo vídeo que o espetáculo se manifesta mais abertamente, resta ainda ressaltar que todos os filmes gravados nesse suporte não abordam o fenômeno através de um mesmo ângulo. Distinguem-se principalmente duas categorias de abordagem, a saber: os retratos semidocumentais de indivíduos desempenhando seu próprio papel e as ficções em primeira pessoa. Como se poderá constatar, cada uma dessas abordagens se completa e permite comtemplar o sentido assumido pelo espetáculo na obra de Morin.

1.1. As representações do espetáculo

Em *A sociedade do espetáculo*, Debord afirma que "A fase atual [da dominação da economia], em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*... [...]".[4] Essa frase, que se refere à parte mais restritiva e mais ligada à mídia de massas das teses de Debord, encontra uma ressonância bastante especial nos curtas e médias-metragens de feitura documental realizados por Morin ao longo dos anos 80. Em uma primeira análise, nota-se que a escolha das personagens situa logo de partida a abordagem do cineasta nesse estado de espírito. O que distingue seus protagonistas é o fato de que estes se definem, antes de qualquer coisa, como atores. A performance torna-se assim indissociável da vivência dos indivíduos que aparecem na tela, de modo que é mais adequado falar em uma *mise-en-scène* do vivido do que em um vivido em si mesmo. Essa vontade de parecer antes de ser, ou de ser pelo parecer, torna-se sintomática de um desejo de ficção irreprimível.

4 G. Debord, op. cit., p. 22 [ed. bras.: p. 18].

Em *Minha vida é para o restante dos meus dias* [*Ma Vie c'est pour le restant de mes jours*, codireção de Lorraine Dufour, 1980], por exemplo, Mário, um estofador de profissão, afirma a todo momento que é também dublê. A objeção de sua esposa não é capaz de contrariar sua convicção de ter o direito de reclamar seu lugar na sociedade do espetáculo. Ele diz também: "Se Pierre Lalonde canta, eu posso fazer dublagem". Essa convicção de se ter direito à performance é igualmente compartilhada por toda uma galeria de personagens que figuram em outros vídeos concebidos antes e depois de *Minha vida é para o restante dos meus dias*. Tal reivindicação de um mundo em dimensões cênicas transforma também a relação com o espaço daqueles que pretendem fazer da vida cotidiana um lugar de ficção contínua. Assim, a linha de demarcação entre zonas destinadas ao espetáculo e zonas reservadas ao mundo real perde nitidez, a ponto do todo acabar por corresponder à afirmação de Debord, segundo a qual "o verdadeiro é um momento do falso".[5] A esse respeito, *Minha vida é para o restante dos meus dias*, novamente, oferece uma ilustração reveladora dessa confusão quando Mário abandona sua posição de espectador para atrapalhar um show de strip-tease com seu próprio número de dublê. O espaço da performance e o do público ficam assim submetidos a uma lógica de interpenetração, o que provoca principalmente a invasão momentânea do primeiro por integrantes do segundo. Essa redefinição espacial aparece igualmente em *Minha riqueza causou minhas privações* [*Ma Richesse a causé mes privations*, codireção de Lorraine Dufour, 1982], filme que Morin consagra à prática do fisiculturismo. Aqui, é mais o ambiente privado que sofre as consequências de uma intrusão espetacular, enquanto a personagem de André Guilbault se exercita prazerosamente fazendo poses plásticas, tanto na academia de ginástica, como em cena ou em casa. Em *O misterioso Paul* [*Le Mystérieux Paul*, codireção de Lorraine Dufour, 1983], observa-se a mesma tendência, apesar do espetáculo se abrigar na esfera do privado – o protagonista, engolidor de facas que foi obrigado a se aposentar, vê-se forçado a exercer sua arte escondido, fora do alcance do olhar de sua mulher.

Em suma, essas "pequenas 'visões', curtas, sobre pessoas ordinárias, que para ludibriar a vida ordinária fazem coisas extraordinárias",[6] exemplificam, à sua maneira, o basculamento da sociedade quebequense na era do espetáculo. Resta agora ver de que outra maneira Morin inscreve sua abordagem nos limites deste fenômeno contemporâneo.

5 Id., ibid., p. 19 [ed. bras.: p. 16].
6 Jean-Pierre Boyer, Fabrice Montal e Georges Privet, *Moments donnés: Robert Morin – entrevue(s)*. Montreal: Vidéographe Éditions, 2002, p. 44.

1.2. O procedimento representativo

É certo que há um valor eminentemente espetacular ligado à escolha dos temas filmados por Robert Morin, mas importa, sobretudo, insistirmos sobre a maneira pela qual ele aborda a direção de atores. De fato, talvez seja aí onde espetáculo tem sua contribuição mais significativa. Como ressalta o próprio diretor, o interesse de seus vídeos reside antes de tudo neste procedimento de *mise-en-scène* que ele almeja ser cooperativo:

> O que me interessava era fazer vídeos junto com eles, ficções alimentadas pelo que tinham vivido ou pelo que viviam. Meu grande prazer, ao longo das filmagens, era ver os instantes de transferência entre eles e seus papéis: o ponto de junção entre o momento em que eles atuam e o momento em que são, simplesmente. Tudo o que não se pode mudar *versus* o que se faz acreditar, eu via nisso uma metáfora da vida. Brecht, Artaud e outros intelectuais também buscaram a fronteira entre o instante em que se é e o instante onde nos projetamos, instante onde a mentira vira verdade.[7]

Fazer vídeos sobre pessoas, mas, sobretudo, com pessoas, este é o objetivo de Morin na primeira parte de sua carreira. Efetivamente, desde 1980, ele faz experiências nesse sentido, com *O reinado começou* [*Le Royaume est commencé*, codireção de Lorraine Dufour, 1980].[8] Essa ficção documental que trata do casamento de dois amigos de infância dilacerados por suas respectivas aspirações é orquestrada com o aporte dos dois principais figurantes. Entre outras formas de participação, constata-se o comentário em voz off, gravado por cada um dos intérpretes e superposto às imagens. Quanto à narrativa propriamente dita, percebe-se claramente sua estruturação em torno de um conflito latente entre os dois parceiros. Esse motivo se repetirá em outras obras, dentre as quais *O misterioso Paul* e *Minha riqueza causou minhas privações*. A parte de ficcionalização desta última produção é enriquecida por intervenções musicais feitas pelo fisiculturista que pontuam os momentos fortes do filme.

Esses exemplos permitem que se constate a ênfase colocada pelo cineasta-videasta sobre o caráter coletivo de suas *mise-en-scènes*. Os protagonistas dessas "visões" são convidados então a se personificarem em uma reconstituição defasada de suas existências cotidianas. O desejo deles de ficção se satisfaz através

7 Robert Morin, "Hercule et la Reine de Lydie". *24 images*, n. 100, 2000, p. 41.
8 "Essa é minha primeira tentativa de maquiar o documentário em ficção e a ficção em documentário." J.-P. Boyer et al., op. cit., p. 46.

desta nova dimensão – o espetáculo – desvendada pela direção de Morin. Assim, o realizador ativa insidiosamente um fenômeno da obra em seus protagonistas, fenômeno cuja existência ele revela em parte por meio de algumas de suas ocorrências.

1.3. O espetáculo e o eu ficcional

À luz do que vem de ser dito, com relação ao espetáculo e suas manifestações aparentes, é conveniente agora considerar as ficções em primeira pessoa. Talvez não seja óbvio identificar à primeira vista o que liga essas obras ao fenômeno socioeconômico analisado por Debord. Entretanto, elas apresentam um interesse indiscutível, na medida em que elevam a lógica do espetáculo a um ponto extremo, colocando em evidência toda a amplitude da alienação que atinge o indivíduo em um mundo dominado pela fragmentação.

Na filmografia de Morin, cinco obras se recusam ao *eu*. Trata-se de *Gus ainda está no Exército* [*Gus est Encore dans l'Armée*, codireção de Lorraine Dufour, 1980], *O ladrão vive no inferno* [*Le Voleur vit en enfer*, codireção de Lorraine Dufour, 1984], *A recepção* [*La Réception*, codireção de Lorraine Dufour, 1989],[9] Sim Senhor! Senhora... [*Yes Sir! Madame...,* 1994] e *Pequeno Pow! Pow! Natal* [*Petit Pow! Pow! Noël,* 2005]. Esses curtas e longas-metragens são filmados em *ocularização interna primária*,[10] a manifestação mais exclusiva do que se chama comumente de câmera subjetiva. Os vídeos mencionados mostram, assim, o ponto de vista de uma personagem única que conta sua história através das imagens que captura com sua câmera. O sentido da visão se afirma, então, como única maneira de apreender o mundo ao redor, algo que lembra esta passagem extraída da décima oitava tese de Debord:

9 Adaptação livre de *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, distingue-se, entretanto, dos outros quatro porque explora, sobretudo, uma dinâmica de grupo em detrimento de uma análise mais detalhada dos mecanismos psicológicos de um sujeito singular. Como diz, aliás, Morin: "Com *A recepção,* queria me distanciar do psicológico existencial dos outros filmes. Queria passear pelos lados da sociologia. Investigar uma psicologia de gangue, da prisão, ao invés de uma psicologia individual". (J.-P. Boyer et al, op. cit., p. 58). Outro longa-metragem gravado em vídeo, *Qualquer um morto, morto de dor* [*Quiconque meurt, meurt à douleur,* 1997], tem também sua narrativa voltada para a mesma direção, mas a câmera (através da qual se inscreve a presença subjetiva) passa de mão em mão, de modo que o ponto de vista muda ocasionalmente.

10 Retomando as palavras do teórico francês François Jost: "No caso em que se marca no significante a materialidade de um corpo ou a presença de um olho que permite imediatamente, sem recurso ao contexto, identificar uma personagem ausente da imagem" (François Jost, *L'œil-caméra: Entre film et roman.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987, pp. 23-24).

> O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual.[11]

É bem verdade, aliás, que esta conexão ciclópica e unidimensional do sujeito com o exterior tende ainda mais a fazer sobressair o sentimento de isolamento que o habita, do que uma relação com o mundo digna deste nome. O fato de enquadrar seu olhar, de documentá-lo, equivale a desligar o sujeito simultaneamente de seu meio e de si, enquanto entidade física e psíquica. Ao optar, voluntariamente ou não, por esse tipo de postura, a personagem busca de alguma maneira ocupar uma posição mediana que possa autorizá-la a estar mais diretamente ligada àquilo que vê. Entretanto, nos filmes de Morin, essa pretensão se revela falsa, uma vez que ela não atenua a impressão de desorientação da qual sofre o indivíduo, mas, ao contrário, acentua-a. O esquizofrênico bilíngue de *Sim Senhor! Senhora...* nos fornece um bom exemplo disso, ele que acaba por se perder, literalmente, no ato de espectador que impõe a si mesmo. O protagonista do *O ladrão vive no inferno* também parece estar sujeito aos mesmos efeitos, mas ele escapa por pouco ao se conscientizar do aprisionamento espetacular do qual é vítima.

Elevando o espetáculo e a dinâmica de visionamento até o limite, Morin encontra Debord na crítica do fenômeno que descreve. Esses exercícios de mediação visual que constituem as ficções para o *eu*, ainda que não levem às mesmas conclusões esperançosas de Debord, não deixam menos uma constatação amarga quanto aos efeitos alienantes do espetáculo sobre o indivíduo e a sociedade na qual este se insere. Essa constatação, que já se apresentava nos vídeos realizados em conjunto com sujeitos que reivindicavam (talvez ingenuamente) seu direto à performance, encontra-se ainda mais nessas narrativas em primeira pessoa, cujo ponto de partida é o desejo de uma personagem de se mediatizar através do espetáculo de seu próprio olhar, mas que quase sempre resultam em um impasse. O impasse de uma subjetividade específica advém, assim, de um confronto com as manifestações do espetacular. Desse modo, a dificuldade em questão revela o fenômeno da alienação que rege toda a lógica do espetáculo. Este último desenha a trama geral

11 G. Debord, op. cit., p. 23 [ed. bras.: p. 18].

das obras de Morin, a ponto de desempenhar um papel determinante em sua caracterização diante da produção fílmica do Quebec contemporâneo.

2. A OBRA ESPETACULAR E SEU LUGAR NA CINEMATOGRAFIA QUEBEQUENSE

De modo geral, a noção de espetáculo se apresenta como uma chave interessante para se considerar, e dessa forma melhor situar, a abordagem de Morin no contexto da cinematografia e da sociedade quebequense. Em determinado sentido, ela concede à obra parte de sua especificidade diante do contexto em questão. Permite também que se considere a posição do cineasta com relação ao movimento cinematográfico dominante no momento em que inicia sua carreira, a saber: o cinema direto.

2.1. Um desejo de tomar suas distâncias

Claramente, Morin faz questão de marcar a distância que o separa daqueles e daquelas que o precederam em matéria de fabricação de imagens. Em diversas vezes, teve o cuidado de especificar a diferença fundamental que distingue sua própria abordagem do *medium* da utilizada por seus antecessores. Eis o que diz, de resto, em uma entrevista de 1993:

> Nós queríamos ir além da experiência do cinema direto, que foi o modo de fazer cinema mais importante no Quebec nas décadas de 60 e 70, com nomes como Pierre Perrault e Michel Brault. Mas ir além significava olhar dentro da cabeça das pessoas para ver seus sonhos. De um ponto de vista estrutural, nós fizemos filmes que ficaram entre o documentário e a ficção, já que as ideias e as histórias que nos interessavam estavam no meio dos dois.[12]

Essa afirmação, ainda que testemunhe uma intenção precisa, não detalha muito a suposta ruptura que distancia Morin do cinema direto. Para melhor compreendê-la, é necessário recorrer aos mais recentes e importantes trabalhos sobre esse movimento fílmico.

Para Christian Poirier, autor do livro *Le Cinéma québécois: À la recherche d'une identité?*, o que o diretor propõe é, antes de mais nada, uma tentativa de atualização dos constituintes identitários próprios ao povo quebequense. O trabalho de representação na tela buscaria, por conseguinte, traçar o perfil deste fundo comum, "a identidade quebequense sendo apreendida como um vazio a preencher, como uma questão que não pode de modo algum ser deixada sem resposta".[13] Por essa ótica, o objetivo perseguido pelos diretores adeptos do cinema direto seria o de "delimitar o perfil do quebequense, do qual o cinema canadense havia até então ocultado a realidade e falseado os traços".[14] Eu acrescentaria que essa tarefa de atualização faz parte de um impulso em direção ao futuro que marca uma sociedade comprometida com a via da modernização.

Marion Froger, por sua vez, questiona esse ponto de vista, alegando que, pelo contrário, "o que está finalmente em jogo é a fabricação de um laço comunitário, em vez de um discurso sobre a comunidade".[15] Para ela, as produções do período do cinema direto tendem menos a descobrir a essência de uma sociedade do que a instituir uma forma fílmica capaz de criar novos modos de socialização.

Diante dessas opiniões divergentes, o julgamento da obra de Morin se tornaria certamente problemático, não fosse a noção de espetáculo, graças à qual é possível orientar a discussão na direção de uma resolução dialética.

2.2. A diferença espetacular, ou filmar de outra forma um outro mundo

De acordo com Debord, o fenômeno do espetáculo origina-se no declínio da modernidade. "O espetáculo", diz ele, "é o herdeiro de toda a fragilidade do projeto filosófico ocidental".[16] Considerando essa afirmação, pode-se então admitir que os vídeos realizados por Morin, eminentemente espetaculares, situam-se para além dessa fase da história. Na medida em que o cinema direto é associado à modernidade, tem-se já aí um indício que permite compreender em que o cineasta-videasta se distingue de seus pares.

12 Claire Valade, "Robert Morin Caught Between – Entre deux chaises". *Take One,* v. 2, 1993, p. 23.

13 Christian Poirier, Le Cinéma québécois: *À la recherche d'une identité?*, v. 1. Sainte-Foy: Presses Universitaires du Québec, 2004, p. 128.

14 Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma* direct revisitée. Laval: Les 400 coups, 1997, p. 92.

15 Marion Froger, "Le Documentaire québécois à l'épreuve de la communauté", in Stéphane-Albert Boulais (org.), *Le Cinéma au Québec: Tradition et modernité*. Montreal: Fides, 2006, p. 212.

16 G. Debord, op. cit., p. 23 [ed. bras.: p. 19].

Na obra de Morin, a prevalência do *parecer* sobre o *ser* distancia-o radicalmente de qualquer abordagem que tente descobrir o fundamento próprio da sociedade quebequense. Então, seria possível dizer que sua metodologia cooperativa o situa dentro da lógica desenvolvida por Froger. Isso seria verdade, se se pudesse ir além do puro e simples abandono do conceito de discurso. Froger, ao enfatizar a "ação que consiste em fazer relação", de fato parece esquecer que toda obra de arte recobre também sua parcela de intencionalidade. Desse modo, ela parece perder de vista a mudança paradigmática que se opera no mundo ocidental (e no Quebec) com a "desestandardização dos critérios de verdade"[17] e com o fim das "grandes narrativas".[18] Ao rejeitar o discurso, é a própria metamorfose do discurso que Froger acaba por negligenciar.

Ora, na obra de Morin, é exatamente no nível do discurso que se situa a distância entre ele e os cineastas do cinema direto. A generalização do espetáculo enquanto fundamento comunitário desempenha, assim, um papel importante, pois força Morin a se distanciar de uma abordagem essencialista do mundo que o cerca. Em consequência disso, sua obra abarca certas problemáticas identitárias sob um ângulo radicalmente diferente daquele que prevalecia na época anterior.

Sem dúvida seria um equívoco negar a parcela de ficcionalização inerente aos documentários de alguém como Pierre Perrault, por exemplo, questão desenvolvida em particular por Gilles Deleuze. Sobre esse ponto, as respectivas abordagens de Morin e de seu ilustre antecessor podem ser percebidas de forma notória. Contudo, elas permanecem inconciliáveis quando se trata de analisar o sentido aparente que reveste o real em cada um desses cineastas. De fato, se o futuro e a construção de uma identidade pensada em função dos tempos que virão conservam todo seu sentido para o codiretor de *Para que o mundo prossiga* [*Pour le Suite du Monde*, Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, 1963], essas noções perdem pertinência na obra de Morin. Em suas produções videográficas, o fato de se colocar em cena não apresenta nenhum benefício para aquele ou aquela que age dessa maneira, pelo contrário. Na melhor das hipóteses, o sujeito participa inconscientemente, e até mesmo voluntariamente, da sua alienação, mas as ficções para o *eu* são testemunhas também do risco ao qual está exposto o indivíduo no universo do espetáculo, particularmente quando ele se conscientiza da dinâmica de encarceramento no interior da qual ele se encontra prisioneiro. Assim, o espetáculo se afirma mais ainda como um círculo vicioso que não cessa de exercer seu domínio, ao menos até o momento em que aquele que está sob seu controle acabe por desaparecer, porque foi morto ou engolido pelos meandros da representação. Nesse sentido, importa lembrar que o espetáculo, segundo Debord, "não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo".[19]

Inversamente à fabulação, que desempenha um papel motor positivo em diversas obras do cinema direto, a mistura entre realidade e ficção não objetiva de modo algum a liberação do sujeito nos filmes de Morin. Aqui, nada nos leva a lugar algum e o espetáculo só existe para si mesmo. Poder-se-ia, talvez, apresentar a hipótese de que em grande parte essa situação seja imputável ao contexto sociopolítico que assistiu às primeiras criações do videasta, contexto de pós-referendo marcado por uma certa apatia na cena pública e pelo abandono das grandes questões herdadas da Revolução Tranquila. A problemática identitária, fortemente ligada, no plano do discurso, à questão nacional, perde assim sua dimensão política. Torna-se, a partir de então, nada mais que uma questão de escolha, que participa do "processo sistemático de personalização" do qual fala o filósofo francês Gilles Lipovetsky, fenômeno característico das sociedades ocidentais contemporâneas e que "consiste essencialmente em multiplicar e diversificar a oferta, em oferecer mais para que você possa escolher melhor, em substituir a indução uniforme pela livre escolha, a homogeneidade pela pluralidade, a austeridade pela satisfação dos desejos".[20] Essa definição lembra outra noção semelhante, a da falsa escolha, da qual Debord trata nos seguintes termos:

> A falsa escolha em meio à abundância espetacular, escolha que reside na justaposição de espetáculos concorrentes e solidários e na justaposição dos papéis (principalmente expressos e incorporados por objetos) que são ao mesmo tempo exclusivos e imbricados, desenvolve-se como luta de qualidades fantasmáticas destinadas a açular a adesão à banalidade quantitativa.[21]

17 Yves Boisvert, *Le Postmodernisme*. Montreal: Boréal, 1995, p. 40.
18 Id., ibid., p. 44.
19 G. Debord, op. cit., p. 23 [ed. bras.: p. 17].
20 Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain* [1983]. Paris: Gallimard, 1989, p. 28 [ed. bras.: *A era do vazio: Ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005, p. 3].
21 G. Debord, op. cit., p. 57 [ed. bras.: p. 41].

Para além do jargão próprio ao autor, é possível reconhecer as semelhanças entre os dois diagnósticos, a identidade tendo se tornado o brinquedo de um universo de consumo no interior do qual todos se definem a partir de um inventário instituído em função de uma lógica de tipo econômico. É neste mundo posterior à modernidade, este mundo desprovido de qualquer "modelo histórico fulminante",[22] que deve ser recolocada a obra de Morin. Sua abordagem, considerada através de uma perspectiva contextual, desvencilha-se daquelas que a precederam na cinematografia quebequense. Passar pelo crivo da análise de outras obras realizadas durante esse período permitiria possivelmente relativizar a singularidade de sua abordagem, ao menos no que diz respeito à questão do espetáculo. Todavia, isso não impede que se diga que é pelo conceito de espetáculo que se caracterizam e distinguem em grande parte os vídeos de Morin.

Em suma, a obra de Morin se inscreve no contexto da passagem da sociedade da modernidade à sociedade do espetáculo. A abordagem do diretor e a escolha de seus temas se apresentam, efetivamente, como constatações dessa transformação. Em sua obra, a sociedade do espetáculo é um fato consumado. Nesse sentido, seus vídeos adquirem um valor exemplar e testemunham de uma outra forma um mundo que se tornou outro.

Não surpreende, então, que uma distância patente distinga o cineasta-videasta daqueles e daquelas que o precederam na história dos discursos e das práticas fílmicas do Quebec. O abandono de uma postura essencialista e o reconhecimento de uma ideia de comunidade enquanto aproximação possivelmente são os aspectos mais impressionantes dessa diferenciação. Ainda que situados na fronteira da ficção e do documentário, os vídeos estudados constituem uma nova etapa na dialética variável das relações sociais, tal como elas são retratadas na tela.

* Publicado originalmente como "Robert Morin, vidéaste du spectacle", *Canadian Journal of Film Studies*, 17, n. 2, outono de 2008. (N.E.)

Tradução do francês por Renato Pedrosa.

22 Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990, p. 25.

O CINEMA PERTURBADOR DE ROBERT MORIN, OU COMO FILMAR O DESCONFORTO

LÚCIA MONTEIRO

Incômodo, desconforto, embaraço, constrangimento. Não há como fugir a essas palavras para descrever a experiência do espectador dos filmes de Robert Morin. Nascido em Montreal, em 1949, o cineasta é, junto com Jean-Pierre Saint-Louis, Marcel Chouinard, James Gray e Lorraine Dufour, um dos fundadores da Coop Vidéo de Montréal, em 1977, centro de produção de trabalhos independentes e autorais, fundamental na afirmação do cinema quebequense contemporâneo. Ao dar visibilidade para temas, tipos e paisagens do Quebec, valendo-se de ferramentas oriundas do documentário e da ficção no seio de uma escrita que investiga o imaginário das margens e da marginalidade, o cinema de Robert Morin é a um só tempo herdeiro e negação do cinema direto quebequense, capitaneado por Michel Brault e Pierre Perrault. Como diz Michelle Garneau,[1] não se trata, para Morin, de afirmar uma identidade através de sua fortaleza ou de seu heroísmo, mas, ao contrário, de investigar a fragilidade dessa identidade em tempos "pós-modernos". Em um Canadá de identidades múltiplas e movediças, seu cinema identifica questões, pessoas e cenários muito próprios da porção francófona, numa produção que desafia o que o senso comum chamaria de "cinema nacional".

Motel [1974], plano-sequência de dez minutos da época em que trabalhava como assistente de câmera, improvisado na pausa de uma viagem com o diretor de fotografia James Gray, é apontado como o primeiro curta-metragem do cineasta. Ele assina em seguida *Os fisiculturistas* [*Les Sculpturistes*, 1976], documentário de encomenda sobre fisiculturismo, rodado em meio aos Jogos Olímpicos de inverno. É a partir da fundação da Coop Vidéo que surgem os primeiros projetos autorais de Morin, não raro em colaboração com outros integrantes do grupo. O filme coletivo *Mesmo morto, é preciso se organizar* [*Même Mort il Faut s'Organiser*, codireção de Lorraine Dufour et al, 1977],

1 Michèle Garneau, "Le Vidéos de Morin-Dufour: Un nouveau pacte avec la fiction". *La Revue de la Cinémathèque*, n. 8, out-nov. 1990, pp. 6-8. Reproduzido neste volume, pp. 16-21.

documentário sobre uma funerária que marca a inauguração da Coop, representa também o início da parceria de Morin com Dufour, que foi sua mulher e montadora de seus filmes por mais de vinte anos.

Nas últimas quatro décadas, Morin concebeu trabalhos em diversos formatos de vídeo e película, curtas e longas-metragens, documentários e ficções (ainda que a classificação entre documentário e ficção seja sempre problemática na obra do cineasta, como ficará claro adiante), produções marginais e telefilmes. Há, porém, alguns interesses constantes, e se o modo que Morin tem de olhar o mundo e o cinema se transforma de um filme a outro, quando vista em conjunto, sua obra revela persistência na investigação de temas, de lugares e principalmente de tipos "periféricos", marginais ou marginalizados, raramente vistos na tela grande. Este texto pretende jogar luz sobre algumas das mais duradouras obsessões notadas na obra do realizador, colocando, para isso, o foco em suas personagens, quebequenses que ele vem retratando.

Filmados frontalmente e ouvidos muito de perto, não raro em uma espécie peculiar de monólogo interior, os homens que protagonizam a maioria dos filmes de Robert Morin (e homens, aqui, não é o plural de homens e mulheres: desde o início, figuras masculinas são predominantes em seu cinema, com algumas e importantes exceções, como é o caso de *Um cartão-postal de Victoria* [*A Postcard from Victoria*, codireção de Lorraine Dufour], de 1983, sobre o qual logo voltaremos a tratar) estão muito distantes de encarnar tradições e emblemas de que o povo quebequense se orgulharia. As histórias que Morin leva às telas são o avesso das narrativas fundacionais, cujo objetivo é contribuir para a formação ou a manutenção da coesão nacional, através da imagem emblemática de heróis e heroínas que semeiam um futuro de glória. Na contramão do épico, os filmes do cineasta quebequense, se ajudam a forjar as bases de uma identidade nacional, é justamente por associá-la à ideia de "marginalidade". É fato: os heróis dos filmes de Robert Morin são "marginais", nos múltiplos significados do termo.

Em sua obra, as gastas classificações de "ficção" e "documentário" encontram-se deliberadamente embaralhadas. Para entendê-la, parece-me mais proveitoso considerar suas personagens como representantes de duas categorias principais de "marginais", categorias que não raro se interceptam. De um lado, delinquentes, criminosos presos ou em liberdade, golpistas diversos, que podem ser chamados, aqui, de "perversos" ou "sórdidos". De outro, estão os "banais", seres medíocres, ordinários, e que se apresentam em toda sua sincera banalidade. A estranheza de uns e de outros se deve tanto a suas características pessoais quanto à maneira como são filmados e postos em cena, em que não faltam olhares para a câmera desconcertantes nem narrações em primeira pessoa de extremada sinceridade.

Filmes como *A recepção* [*La Réception*, codireção de Lorraine Dufour, 1989], *Papai à caça dos pássaros selvagens* [*Papa à la Chasse aux lagopèdes*, 2008] e *Diário de um colaborador* [*Journal d'un coopérant*, 2010] têm como foco personagens do primeiro grupo. *A recepção* reúne, em um palacete localizado numa ilha distante, dez convidados que têm em comum um passado de crimes como assassinato, roubo, fraude, sequestro, e as acusações que pairam sobre cada um dos convivas são divulgadas no início da festa, em um vídeo exibido no televisor do palacete. Como outros filmes de Morin, *A recepção* foi rodado com não atores – no caso, com ex-prisioneiros de verdade. *Papai à caça dos pássaros selvagens* tem como protagonista Vincent Lemieux (François Papineau), um corrupto que, sob o pretexto de uma viagem para caçar aves raras, foge rumo ao norte, deixando um vídeo com mensagens para suas filhas. Gravado como um diário de bordo, o longa de 2010 retrata aspectos nefastos da personalidade de um técnico em eletrônica, interpretado pelo próprio Morin, que parte em missão humanitária para um país africano. Nos três casos, os protagonistas contam suas perversidades diante da câmera, em enquadramentos bem próximos de seus rostos. Em especial no caso de *Diário de um colaborador*, em que a sensação de proximidade é intensificada pelo tom do monólogo do protagonista, direcionado diretamente para sua webcam, o resultado perturba o espectador, que tem a impressão de ouvir, no confessionário, as angústias e os devaneios de uma mente solitária, oscilando entre a caridade e a perversão.

Mais banais parecem ser – ao menos à primeira vista – os protagonistas de filmes feitos em codireção com Lorraine Dufour, como *Gus ainda está no Exército* [*Gus est Encore dans l'Armée*, 1980], *Um cartão-postal de Victoria* e *Notas preliminares para um western* [*Preliminary Notes for a Western*, 1990], além dos mais recentes *3 histórias indígenas* [*3 Histoires d'indiens*, 2014] e *Um paraíso para todos* [*Un Paradis pour tous*, 2015]. Gus, a personagem-título do filme de 1980, narra, em off, sua entrada no Exército ("Eu tinha dezessete anos, passava os dias na frente da TV, e vi uma propaganda para o alistamento de jovens soldados. Eu não tinha pés chatos, não era vesgo e a vida me interessava,

então decidi alistar-me") sobre imagens em super-8, feitas pelo próprio em meio ao tédio dos treinamentos, inicialmente com o objetivo de mostrá-las a sua mãe quando tivesse folga. O filme é acompanhado de uma série de imagens publicitárias de uma banalidade tremenda, tornando-se, para o espectador de hoje, um precioso documento de época. *Um cartão-postal de Victoria* retrata uma imigrante inglesa que consegue um trabalho de guia em uma mansão de Victoria, réplica exata da casa onde nasceu Shakespeare. A pompa de seus trajes elisabetanos contrasta com a normalidade de suas noites solitárias, na frente da televisão de seu quarto. *Notas preliminares*... é um filme de faroeste em torno de uma ponte jamais concluída e de um pseudorromance infrutífero; *3 histórias indígenas* traz três retratos de personagens que poderiam representar o Quebec contemporâneo para o mundo, mas que, sobretudo, são seres difíceis de encarar. E por aí vai.

O ápice da interseção entre banalidade e perversão se dá em *Um paraíso para todos*, história do fiscal da receita federal Jean-Guy Simard, interpretado por Stéphane Crête (que faz todos os papéis do filme, homens e mulheres, jovens e mais velhos, numa caracterização que deixa visíveis suas costuras). O longa começa com uma breve visita guiada de sua casa – que ele define como "uma casa normal", num registro que fica claro desde o início: Simard-Crête se filma e fala diretamente para a câmera, num arco que vai da monotonia do trabalho na repartição pública, em que nem sempre é possível fazer a coisa certa, à guinada total, quando o fiscal abandona o emprego, vende a casa e decide fazer um guia de como fraudar o fisco. O espectador percebe, relativamente cedo, que as imagens que vê são feitas com o objetivo de fazerem parte desse vídeo-guia para futuros sonegadores.

O dispositivo de *Um paraíso para todos* é comum àqueles que Morin define como "os filmes do eu", como *Diário de um colaborador* e *Papai à caça dos pássaros selvagens*, em que a narrativa em primeira pessoa pode ou não se associar à autofilmagem. Tais traços já estavam em *Gus*... e em outros filmes da década de 1980. Sob o pretexto de que os protagonistas guardam em um filme de super-8 lembranças da experiência no Exército (*Gus*...), fazem um diário filmado (*Diário de um colaborador*), deixam um vídeo de recordação para as filhas (*Papai à caça dos pássaros selvagens*) ou gravam um guia sobre a evasão fiscal (*Um paraíso para todos*), o cineasta cria performances em que o ator, sozinho diante das imagens ou da câmera, dá fluxo a monólogos interiores que combinam sinceridade, banalidade e melancolia, numa ausência de censura que possibilita a revelação de pequenas e grandes perversões. Percebe-se, então, que não há muita diferença entre os sórdidos e os banais, que ambos os traços perfazem todas as personagens, toda a humanidade.

É provável que haja, no método Morin, certa influência das teses sobre a "banalidade do mal", mas isso não é o mais importante, e sim o efeito que o cineasta provoca no espectador, que ora se sente cúmplice dos negócios escusos das personagens, ora se vê como refém de suas confissões intermináveis, cujo teor nefasto se revela de maneira gradativa.

Na rota da ambiguidade entre ficção e documentário pela qual trafega o cineasta, interessam-lhe, sobretudo, os expulsos de histórias edificantes ou espetaculares, que despertam mais aversão do que admiração, mais desprezo do que curiosidade. Na vida de todos os dias, tipos como os que Morin retrata ou passam completamente desapercebidos, ou são tornados transparentes, talvez porque preferiríamos, face a eles, desviar o olhar, trocar de calçada, fingir não ouvir, esquecer rapidamente; se pudéssemos, optaríamos por não nos afeiçoar a esse tipo de gente, não nos apegar a tais histórias e a tais lugares. Em suas escolhas, Morin vai na contramão do senso comum, do comportamento padrão, do gosto médio, investindo histórias e lugares que, à primeira vista, ou geram repulsa, ou, no melhor dos casos, uma curiosidade que é inseparável do desprezo. Mas, depois de longos minutos ouvindo uma galeria de tipos perversos e banais, ordinários e bizarros que abrem o coração diante da câmara, acabo afeiçoando-me a eles, tenho empatia, me comovo.

Como o cineasta consegue tal proeza? Talvez fosse possível explicar o feito de Robert Morin "cinematograficamente", ou seja, identificando as ferramentas geradoras da chamada "identificação espectatorial" que ele produz. Em muitos casos, ele se vale de sua conjugação clássica, segundo a qual o espectador tende a se projetar na pele da personagem que vê e não na da que é vista, e a ter empatia com quem faz a história avançar. Em outros, Morin prefere sua formulação mais moderna, e dissemina olhares para a câmera e discursos estranhamente parecidos com os das *selfies* de hoje em dia. Caracterizada por um nível de sinceridade que só pode ser fruto da falta de autocrítica, a narração em primeira pessoa contribui para engendrar a improvável identificação. Nesse sentido, talvez seu filme mais radical seja *Diário de um colaborador*, em que o próprio Morin interpreta o papel principal.

Diário de um colaborador é fruto de um experimento que vem sendo chamado de "web 2.0": o vídeo-jornal mantido pelo

técnico em eletrônica solteirão Jean-Marc Phaneuf que Morin interpreta foi sendo colocado pouco a pouco em um blog, e os internautas deixavam suas opiniões e sugestões para o desfecho da história. Rodado no Burundi e tendo como tema as contradições que envolvem as missões de ajuda humanitária na África, o filme trai as expectativas dos espectadores: primeiro a figura esquisita de Phaneuf consegue despertar afeição, mas depois a aversão sobrevém, e isso deve ter sido ainda mais constrangedor para os frequentadores do blog que se manifestaram. Se a voz de Morin já havia sido usada para narrações em primeira pessoa em que o constrangimento dava o tom, agora, com seu rosto posicionado diante da câmera, chorando e relatando com simplicidade os gestos mais abjetos, a experiência se intensifica. Que cineasta gostaria de criar para si tal tipo de *alter ego*? Corajoso, Morin diz orgulhar-se do incômodo que seus filmes provocam. Ele tem razão, e talvez esse incômodo resulte menos de seu domínio das ferramentas cinematográficas do que de sua maneira, límpida, de observar seu tempo e seu espaço, de seu olhar sempre alimentado por uma inabalável empatia.

* Artigo escrito sob encomenda para esta publicação. [N.E.]

"MAIS VALE UMA GRANDE GAFE DO QUE UM PEQUENO ÊXITO"

ENTREVISTA A GEORGES PRIVET

DE *BRANCA DE NEVE* A ANTONIN ARTAUD

Quais são suas primeiras lembranças do cinema?

(*Risos*) Lembro-me que surtei quando tinha dois anos e meio ao ver a bruxa aparecer em *Branca de Neve*! Tive uma crise histérica, meus pais foram obrigados a me tirar do cinema e a colocar minha cabeça debaixo do chuveiro! Depois disso, passei por todos os cinemas das salas paroquiais de Côte-Saint-Paul e de Saint-Henri. Os *Looney Tunes*, Tom Mix, Hércules, e depois Maciste. Foi como encontrar uma caixa de balas da minha tia (*risos*)! A primeira vez que fui ao cinema de verdade foi com meu pai para ver *A ponte do rio Kwai* [*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957]. Fiquei impressionadíssimo!

O que fez no início de sua carreira? Antes de fazer cinema?

Sempre fui apaixonado por imagens… Minha mãe pintava muito, e quando eu era pequeno, também pintei muitos quadros. Depois, por volta de 1968 ou 1969, descobri a fotografia. Na época, havia câmeras por toda parte, e eu precisava bem mais de uma Kodak nas mãos do que de um pincel! Achava mais político, e mais racional também. Então, fui fotógrafo durante um tempo. Eu fotografava bastante com a câmera oculta , coisas sobre os imigrantes, e um pouco políticas. Fiz umas duas exposições, capas de disco e alguns portfólios de artistas. Mas rapidamente me dei conta de que a fotografia não era a minha. Entendi que, para mim, uma Kodak era algo que fotografava 24 imagens por segundo, no mínimo.

Como você fez a transição para o vídeo e para o cinema?

Como eu não podia viver de fotografia, decidi ser assistente de câmera ou diretor de fotografia. Então, me tornei um operador de câmera, primeiro de 16mm, depois de vídeo. Por volta de 1976, conheci Jean-Pierre Saint-Louis, Marcel Chouinard, James Gray e Lorraine Dufour. Conheci Lorraine no Colégio Loyola, depois nos perdemos de vista. Todo mundo estava deprimido em

meados dos anos 70, devido à dificuldade de ter equipamentos, às grandes câmeras em preto e branco. Então fundamos a Coop Vidéo, essencialmente para ter nosso próprio material. E então, um dia, peguei a Kodak e comecei a seguir as pessoas…

Quantos anos você tinha, na época?

Tinha 29 ou 30 anos, já não era muito jovem para começar. Na verdade, foi somente quando fiz *Gus ainda está no Exército* [*Gus Est Encore dans l'Armée*, codireção de Lorraine Dufour, 1980] que tive realmente vontade de fazer meus próprios filmes. Na época eu era o operador de câmera de um filme do ONF [Office National du Film] em Petawawa. Como não havia nada para se fazer lá à noite, pegávamos os últimos 15 mil metros de cada rolo e filmávamos qualquer coisa. Quando o ONF ficou sabendo disso, ele nos enviou uma conta de 440 dólares. Foi esse o orçamento de *Gus*… (*risos*)! Eu montei aquilo para fazer uma brincadeira com meus amigos e, como eles riram, fiz *Minha vida é para o restante dos meus dias* [*Ma Vie c'est pour le restant de mes jours*, codireção de Lorraine Dufour, 1980]. Quando cheguei em *O ladrão vive no inferno* [*Le Voleur vit en enfer,* codireção de Lorraine Dufour, 1980], estava gostando muito de fazer filmes. Já não era apenas para fazer meus amigos rirem…

Como você definiria sua relação com o documentário e com a ficção?

A fronteira entre os dois nunca foi muito clara para mim. Emprego esses termos porque são os únicos que existem, mas, no fundo, não vejo muito a diferença entre os dois. Até mesmo em um documentário clássico, as pessoas encenam a própria ficção. E mesmo as ficções mais triviais documentam um aspecto da realidade. Aliás, com frequência, meu objetivo é sempre disseminar a dúvida na mente do espectador, dúvida sobre a forma, dúvida sobre o fundo.

Você nunca ficou tentado a fazer cinema direto?

Fiz cinema direto como câmera, como diretor de fotografia. Mas tinha digerido isso quando comecei a fazer minhas próprias coisas, e não queria repetir as estruturas do cinema direto. Porque o cinema direto é algo muito forte, mas fica na superfície das pessoas. Por mais que você fique escondido num canto com uma Kodak durante dez horas, você não aprenderá necessariamente o que alguém pensa ou com o que ele sonha. Na verdade, eu me perguntava se não havia um meio de criar uma espécie de vínculo entre o cinema direto e a ficção, uma forma de ir mais longe mesclando as abordagens. Eu me perguntava se era possível fazer um docudrama que não fosse piegas, ou um *reality show* que não caísse no *freak show*. Gostava da ideia de não me contentar em filmar as pessoas, mas de torná-las também co-roteiristas. Pois fazê-las se projetar em um papel me parecia a maneira mais bonita de penetrar em seu universo, de ver como eles se veem, como sonham…

Algum elemento desencadeador inspirou essa abordagem?

Imagino que se você me fizesse essa mesma pergunta em dias diferentes, eu provavelmente responderia coisas diferentes. Mas agora, eu diria que o que provavelmente me inspirou foi *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud. Li esse livro quando tinha dezoito ou dezenove anos, e hoje me lembro vagamente dele. Mas acho que havia um capítulo no qual Artaud dizia que o maior ator era sempre a pessoa que contava a própria história; que alguém que fosse muito extrovertido para desempenhar o próprio papel – se estivesse numa situação de confiança e fosse ajudado – suplantaria sempre qualquer ator. E isso me marcou…

SEXO, MENTIRA E VÍDEO

Parece que há um parentesco entre seus primeiros vídeos, que todos eles pertencem à mesma família.

Sim. Esse grupo de vídeos surgiu de uma deriva, de uma espécie de perambulação. A certa altura, tive a ideia de fazer uma espécie de *Mundo cão* [*Mondo cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962], um filme sobre pessoas que são capazes de engolir vermes, de mijar em cima de um ônibus, esse tipo de coisa (*risos*)… E quando você começa a conhecer essas pessoas, você se dá conta de que o cara que é capaz de engolir uma garrafa conhece o cara que engole facas, e por aí afora. Então, pensei em juntar todo mundo para fazer um filme que não acaba nunca…

Há algo dessa ideia no fato de *Ele ganhou suas dragonas* [*Il a Gagné ses Épaulettes*, codireção de Lorraine Dufour, 1981] retomar quase inteiramente *Minha vida é para o restante dos meus dias*.

É isso… Era algo um pouco tortuoso, estrutural, uma reunião de pequenos documentários que aos poucos se desviavam. Eu gostava

da ideia de em vez de fazer pequenos clips de cinco minutos sobre aquelas pessoas, eu pudesse tentar contar uma história, e emaranhar a vida delas numa ficção. Eu queria tentar ir um pouco mais longe do que eles faziam de particular para explorar seus dramas subjacentes. Para o engolidor de facas, o drama era a aposentadoria. Para o anão, era a esterilidade voluntária... E esses retratos foram se encadeando assim durante alguns anos.

Uma das coisas mais perturbadoras nesses vídeos é que temos a impressão de que você abraça completamente as obsessões de seus personagens, que você perde qualquer distância crítica...

Não sei. Você está me perguntando... (*longa pausa*). Na verdade, acho que sou fundamentalmente perverso, pois gosto de filmar pessoas decadentes. Para mim, o ser humano se define tanto por suas perversões quanto por seus gestos brilhantes. A decadência é um pouco o yang do yin (*risos*). Para mim, é preciso haver uma beleza interior que corresponda à feiura exterior, e vice-versa... Tenho fascínio pelo aniquilamento, pelas pessoas que vivem em função de sua morte. Então, procuro sempre saber até onde se pode descer sabendo que será possível voltar à tona. A ideia é dar um mergulho dizendo a si mesmo: "Desta vez volto a cinco centímetros do chão". Aliás, as pessoas que filmo às vezes decaem em coisas em que eu mesmo decaí, e que revisito com elas por outra porta...

Acho que para você existe também a ideia de que a decadência revela as coisas, de que ela nos aproxima da verdade.

Em todo caso, ela constitui grande parte da verdade. Há tanta verdade em decair quanto em se reerguer. Ora, a maioria dos filmes nos mostra voos. Faz bem dizer num determinado momento: "Não dá para só voar na vida; tem hora que precisamos mergulhar!". No fundo, eu trato disso: tento ir a lugares aonde os outros não vão. Primeiro porque isso me atrai, mas também porque é mais tranquilo, de todo modo (*risos*). Na verdade, gosto de desequilibrar o espectador, partir com um personagem que é um super arquétipo, e mostrar, no final, que ele e o espectador se parecem como duas gotas d'água.

Você parou de filmar esse tipo de retrato porque sentiu que já tinha explorado tudo nesse domínio?

Não. Eu bem que poderia voltar a fazer pequenos vídeos desse tipo, mas é impossível ganhar a vida fazendo curtas-metragens.

Já é difícil com o tipo de longa-metragem que eu faço... Chega uma hora que é também uma questão prática. A gente se pergunta como vai ganhar dinheiro na vida sem ser obrigado a ser câmera nos debates na Radio-Québec. Então fui fazer longas-metragens, pois já existe um sistema para isso. Quando você entra no sistema, dá para esperar que vai poder viver daquilo, o que é impossível com o curta-metragem...

VÍDEO *VERSUS* TELEVISÃO

A propósito, quantos filmes você conseguiu vender para a televisão?

Não muitos (*risos*). Só os longas-metragens, na verdade. Com exceção de *Qualquer um morto, morto de dor* [*Quiconque meurt, meurt à douleur*, 1997] que ainda não foi comprado. Sempre fiquei chocado com o fato de as televisões os terem comprado já prontos. Nunca fiz uma pré-venda que teria me ajudado a levar adiante a produção. Comprar depois é fácil. Em vez de me dar 50 mil dólares adiantados, o que me permitiria captar 1 milhão de dólares, eles me dão 15 mil dólares uma vez e pronto. Mas, de todo modo, mentalmente, não é a televisão que me faz viver. E, aliás, nem economicamente (*risos*). Na verdade, eu sobrevivi graças aos dois outros dinossauros: o museu e o cinema. Sobretudo graças ao cinema...

À que você atribui o fato de a televisão ser tão refratária em relação à sua obra?

Às vezes digo cá comigo que é um bloqueio ideológico, às vezes estético. Na verdade, não faço a mínima ideia. As pessoas dizem que o que faço fica no meio do caminho. Que eu me situo em algum lugar entre o real e a ficção, entre o experimental e o comercial, entre o mundo verdadeiro e os atores. Eu tenho a sensação de ter sido marginalizado por omissão. Nunca quis ser um artista incompreendido, e nunca fiz coisas esotéricas. Eu só quis chegar à televisão para atingir o maior número possível de pessoas. Mas a televisão é a Bastilha de nossa época. Sempre sonhei com a difusão de meus vídeos, mas nunca acreditei muito nisso. É como se diz: "*East is East and West is west, and never the two shall meet*" [Oriente é Oriente e Ocidente é Ocidente, e nunca os dois se encontrarão] (*risos*).

Às vezes você se sente cansado de ter de provar alguma coisa?

Um pouco, às vezes... Faz uns vinte anos que filmo e continuo me vendo numa droga de tablet! Acho legítimo dizer a mim mesmo, a certa altura, que "gosto de ser visto". Gosto de assumir meu papel de exibicionista. Um pintor gosta de fazer exposições, um músico de ser ouvido; eu gosto de ser visto. E sou obrigado a me dizer que isso não acontece aqui, que não sou visto aqui... Sei que o que faço não é para o "grande público"; que talvez só 1% da população se interessa pelo que faço. E sabendo disso eu teria que filmar em inglês, em hindu ou em chinês (*risos*). Pois 1% é muita gente! Como quebequense é evidente que estou cada vez mais encurralado...

LORRAINE, A FORMA E O FUNDO

Que papel Lorraine Dufour teve na criação de sua obra?

Lorraine e eu somos como um velho casal, temos dez anos de vida em comum e vinte anos de vida profissional juntos. Apesar de todas as brigas, nós nos completamos muito bem quando fazemos alguma coisa. O problema é engrenar (*risos*). Lorraine é muito cerebral, é minha primeira leitora, minha montadora e produtora. Ela tem um incrível senso crítico e me obriga a ser rigorosíssimo... Quando vejo as pessoas com quem trabalho, penso em Jean-Pierre Saint-Louis como meus olhos, Marcel Chouinard como meus ouvidos, e Lorraine como meu juízo. E preciso muito de tudo isso (*sorriso*).

Você é um cineasta obcecado com a construção dramática. Mas muitas vezes é visto como alguém que tem preocupações principalmente formais. Como você explica isso?

Acho que isso se deve ao fato de que, uma vez escrita a história, eu sinto uma espécie de urgência em fazer as coisas. Então, pego o que está à mão, pode ser uma câmera de vídeo ou uma velha Bolex "movida à manivela", e é isso! Há também o fato de que, uma vez escrita a história, eu tenho dificuldade em interpretá-la de modo tradicional. É como se eu me dividisse em dois: a parte de mim que é roteirista escreve a história, depois a passa para a outra parte, a do cineasta. Aí o meu lado diretor diz a si mesmo: "Como será que posso contar isso sem passar pelo *establishing shot, crane down, over-the-shoulde*r". Procuro desafios. Digo cá comigo: "Não tenho que passar por determinado tipo de câmera; tenho que encontrar uma forma de contar minha história utilizando outros meios". Um pouco como Perec, que escreveu um romance sem empregar a letra "e". Talvez o que eu faço não seja tão arrojado, mas o fato de ter restrições me leva a encontrar soluções novas...

Para você, o que é uma boa história?

Uma história é algo atraente. E não somos todos "atraídos" da mesma maneira. Para mim, a história ideal é a que o espectador completa. Ora, o cinema é sobretudo dessa forma: sempre lhe dão tudo. Umas das coisas que tento explorar desde que comecei a fazer filmes é deixar buracos, zonas de sombra que obrigam o espectador a adivinhar certo número de coisas. Pois, na verdade, uma história é algo extremamente pessoal; não é nada enquanto não pulsar na alma de alguém. A partir do momento em que você entrega todas as chaves, como Spielberg faz, então você não pulsa em parte alguma. Se você assistir a *E.T. – O Extraterrestre* [*E.T. the Extra-Terrestrial*, 1982] não há nenhuma zona de sombra a não ser de onde ele vem (*risos*)!...

O que sempre me surpreende é ver a que ponto seus filmes – em seus aspectos às vezes deliberadamente de rascunho – são estruturados de maneira rigorosa e até mesmo clássica...

Isso sim, são bem clássicos! Eu filmo personagens que se metamorfoseiam. E, nesse sentido, faço ficção, pois na vida, as pessoas não se transformam em uma hora e meia (*risos*)! E como tento contar a metamorfose de um personagem, há, automaticamente, um elemento de suspense, de interrogação. No fundo é muito *straight* o que faço. Aliás, eu me dou conta cada vez mais de que só escrevo roteiros policiais. Minhas ficções são quase sempre investigações. Investigações mais do que buscas. E às vezes a investigação se entrelaça com a busca. Como em *Sim Senhor! Senhora...* [*Yes Sir! Madame...*, 1994] ou *Windigo* [1994].

Acho que você tem uma maneira de ser clássico sem o ser realmente (*risos*).

Talvez. Será que é realmente possível contar uma história de uma maneira que não seja clássica? Acho que não: ou você faz algo como Robbe-Grillet, ou como Balzac. Com certeza algumas pessoas tentaram deixar todo sentimento de fora, fazer uma espécie

de escritura que se basta a ela mesma. Mas será que podemos realmente fazer uma história sem intriga e sem desenlace? Desde o início dos tempos, houve artistas contemplativos e a contemplação não recorre a esses esquemas. Mas a contemplação não é algo que se conta e não é algo fácil de filmar. Tentei fazer isso, para me divertir, durante um verão: eu estava no campo, tentei fazer um filme em que não houvesse intriga nem desenlace, nada. Um filme zen! E, sem querer, acabei criando pequenos personagens. Acho que a necessidade de histórias se entranhou na alma humana. Isso vem de pessoas que, há milhões de anos, se dizem: "Ei, preciso te contar uma boa: outro dia, eu estava sentado na beira do rochedo, e então apareceu um enorme tiranossauro!" (risos)... É uma necessidade fundamental! E pessoas como Robbe-Grillet, Beckett e Ionesco tiveram que fazer um esforço enorme para escapar disso. Mas é como uma tela em branco na pintura: uma vez que você a enfrentou, tem de voltar a ela...

FASSBINDER, BOBAGENS E O CINEMA NARCÓTICO

Fale-me de sua paixão por Fassbinder...

Ele é um cineasta de que gosto realmente muito, muito, mesmo que esteja bem longe de mim... Esse cara apareceu depois de *A gaia ciência* [*Le Gai Savoir*, 1969], de Godard, depois da tela escura, de Duras, depois de todas essas loucuras cinematográficas sem pé nem cabeça, e disse: "Não, o cinema não acabou. Não o matamos, apesar de tudo!". E ele voltou a fazer verdadeiras histórias, a verdadeira dramaturgia: com os bons, os malvados, a luta de classes... E acho que hoje, se temos um dever, como artistas, esse dever é o de reciclar, pois não podemos inventar mais nada. É preciso ter colhões para pretender criar uma invenção pura hoje! Colhões tão grandes que você não consegue mais ir adiante (*risos*)! Acho que é reunindo coisas que não são feitas para estarem juntas e forçando-as a coexistir que vamos criar algo novo e ultrapassar a tela em branco ou a tela escura.

Como espectador, o que você pede a um filme?

Peço que ele me faça viajar: quero ir para longe, decolar, ficar doidão (*risos*). Não sou um espectador difícil... Na verdade, acho que há duas espécies de cinema: o cinema alucinógeno e o cinema narcótico. Ou você faz um cinema político, no qual as pessoas ficam alucinadas com certas coisas, ou faz cinema de diversão, que as deixa completamente chapadas (*risos*). Acho que eu faço um pouco dos dois, pois mesmo que em geral eu faça um cinema alucinógeno, compreendo perfeitamente as pessoas que "viajam" com o cinema narcótico. Aliás, a maioria dos filmes não seria como é se as pessoas não precisassem ficar chapadas.

Você não acha isso deprimente?

Não sei. No final das contas, visto de muito, muito longe, chapar as pessoas talvez seja tão bom quanto excitá-las. Na medida em que incitá-las a mudar as coisas sem lhes dar a menor esperança de mudança talvez seja tão pernicioso quanto distraí-las, fazendo com que se esqueçam de seus problemas. Aliás, às vezes eu me pergunto até que ponto escolhi o que faço, se minha abordagem não está ligada aos meios que foram colocados à minha disposição. Às vezes acho que parte disso se deve simplesmente ao fato de ter sido obrigado a trabalhar um pouco como o Dogma, a contragosto (*risos*).

OS MEIOS, O TALENTO E O TRABALHO

O que você sente quanto vê filmes como os do Dogma 95 ou algo como *A bruxa de Blair* [*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999] que têm muito sucesso explorando coisas com as quais você trabalha há muito tempo e pelas quais você às vezes é criticado por empregar no Quebec?

Por um lado, é frustrante, claro. Mas, por outro, é melhor, pois talvez isso me ajude a aprovar meus projetos. Digo cá comigo: "Talvez os colonizados, aqui, da próxima vez que virem meus projetos aprovados, vão embarcar no trem". Devo dizer que nunca soube vender meus projetos. As pessoas imaginam sempre que você sabe exatamente aonde vai. Ora, eu tenho boas ideias, mas nem sempre consigo colocá-las no papel. Quando mostro meus projetos para as pessoas das instituições, eles me dizem frequentemente: "Seu filme precedente era bom, mas com este aqui nós não vemos realmente aonde você quer chegar". E elas não se lembram de terem me dito exatamente a mesma coisa na vez anterior... A ironia é que as pessoas querem acreditar no talento, enquanto eu só acredito no trabalho. Escrevi doze ou treze versões de *Sim Senhor! Senhora...*, dezessete versões de *Réquiem para um belo sem coração* [*Requiem pour un beau sans-cœur*, 1992], vinte e três de *Windigo*!

Como você vê seu percurso até aqui?

Tenho a sensação de uma longa deriva, mas a deriva é um pouco a minha linha. Não abandonei grande coisa, não acho que tenha me perdido nela. Parti da pintura, fiz fotografias, vídeo e cinema. E talvez acabe fazendo uma série para a televisão, apesar de tudo (*risos*). E se fizer mesmo, será outra deriva. Mas quanto mais você avança no tempo, mais difícil fica se renovar. Todos os artistas giram em torno dos mesmos temas durante a vida inteira, como se estivessem amarrados por uma corda a um poste. Você pode mudar de sentido e se mover de cima para baixo, mas a corda diminui cada vez mais e o poste não muda de lugar. É um pouco angustiante. E como sou orgulhoso, espero poder parar antes de dar muita volta. Não quero aumentar ainda mais a poluição que já existe...

Você tem consciência de qual foi sua contribuição para o vídeo e para o cinema quebequense?

É difícil dizer. Faz apenas um ano que entrei para o *Le Dictionnaire du cinéma québécois*, então... (*risos*). Talvez minha postura tenha sido somente a de dizer: "Vamos fazer filmes, mesmo se não temos grande coisa, mas nos colocando questões essenciais apesar da pobreza dos meios". Eu me coloquei tantas questões em meus filmes de quinhentos dólares quanto nos de 3 milhões de dólares. Todas as vezes que vou apresentar meus filmes a estudantes, eu lhes digo: "Não esperem ter uma câmera de 35mm para fazer alguma coisa. Não é por não ter meios que não devem fazer nada ou cair na facilidade. Vamos lá! Quebrem a cabeça! E principalmente: arrisquem-se!". É como eu sempre digo: "Mais vale uma grande gafe do que um pequeno êxito" (*risos*).

* Publicado originalmente como "Entretien: Propos recueillis par Georges Privet – 'Mieux veut une grosse gaffe qu'une petite réussite'". *24 images*, n. 102, 2000. (N.E.)

Tradução do francês por Eloisa Araújo Ribeiro.

FILMOGRAFIA DA MOSTRA

* Classificação indicativa de todas as sessões é 14 anos, salvo dos filmes: *Quatro soldados*, *Diário de um colaborador*, *Pequeno Pow! Pow! Natal*, *Réquiem para um belo sem coração*, *CURTAS 1*, *CURTAS 2*. Nestes, a classificação indicativa é 16 anos.

UN PARADIS POUR TOUS
UM PARAÍSO PARA TODOS
Canadá/Quebec, 2015, cor, 1h16

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin**
FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Louis Collin**
MONTAGEM: **Philémon Crête** ELENCO**: Stéphane Crête**

Injustamente demitido de seu emprego por tentar denunciar um bandido de colarinho-branco, o contador Jean-Guy Simard decide se vingar. Sua vingança consiste em criar um vídeo sobre a questão da evasão fiscal. De Genebra às Bermudas, a investigação assume a forma de uma comédia dadaísta e irreverente, na qual ele desempenha todos os papéis. Ao longo do relato, gradualmente o poder do dinheiro confronta Simard com seus próprios demônios.

3 HISTOIRES D'INDIENS
3 HISTÓRIAS INDÍGENAS
Canadá/Quebec, 2014, cor, 1h10

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin**
FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Louis Collin**
MONTAGEM: **Michel Giroux** | ELENCO: **Shayne Brazeau, Shandy-Ève Grant, Erik Papatie, Alicia Papatie-Pien e Marie-Claude Penosway**

Erik Papatie vive em Abitibi com a mãe, irmãos e cachorros. O jovem decide fazer um transmissor de televisão com peças de reposição que planeja usar para divulgar programas de família e imagens da natureza aos seus companheiros. Shayne vagueia silenciosamente com fones de ouvido entre o vilarejo e o Walmart. Alicia, Shandy-Ève e Marie-Claude constroem um altar em uma cabana abandonada em homenagem a Kateri Tekakwitha. Três histórias espalhadas por quatro estações mostram o surgimento de uma nova geração de indígenas.

* *Seleção oficial do Festival de Berlim em 2014*
Indicado ao prêmio JUTRA de melhor filme, melhor direção e melhor roteiro

LES 4 SOLDATS
QUATRO SOLDADOS
Canadá/Quebec, 2013, cor, 1h27

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin (inspirado no romance *Quatre Soldats*, de Hubert Mingarelli)**
FOTOGRAFIA: **Jean-Pierre St-Louis** | SOM: **Sophie Cloutier, Marcel Chouinard, Louis Collin, Stéphane Bergeron** | MONTAGEM: **Nicolas Roy**
ELENCO: **Antoine Bertrand, Christian de la Cortina, Camille Mongeau, Aliocha Schneider e Antoine L'Écuyer**

Quatro soldados é antes de tudo uma história de destinos que se cruzam. Em um clima de guerra civil, de um combate que os fez perder tudo, inclusive sua juventude, quatro soldados com idades entre 15 e 21 anos se tornarão amigos. Diante de um conflito de adultos, pelo qual não se interessam e que não compreendem, Mateo, Dominique, Big Max e Kevin se preservarão criando uma família. A narração de Dominique nos faz mergulhar nesta história tão comovente, quanto efêmera...

JOURNAL D'UN COOPÉRANT
DIÁRIO DE UM COLABORADOR
Canadá/Quebec, 2010, cor, 1h31

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin**
FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Olivier Léger e Louis Collin**
MONTAGEM: **Michel Giroux** | ELENCO: **Robert Morin e Jani Alban**

Solteiro e especialista em eletrônica, Jean-Marc Phaneuf viaja à África como colaborador da ONG Rádio do Mundo. Lá descobre países consumidos pela fome, guerra, doenças e desigualdade social. Paralelamente, encontra um povo corajoso, sedento de felicidade, conhecimento e dignidade. Sua câmera, que usa para fazer um diário, lhe permite descobrir as engrenagens duvidosas e ineficazes da ONG.

* *Melhor Filme Canadense FICFA*

PAPA À LA CHASSE AUX LAGOPÈDES
PAPAI À CAÇA DOS PÁSSAROS SELVAGENS
Canadá/Quebec, 2008, cor, 1h31

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin**
FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Olivier Léger, Louis Collin, Bruno Bélanger** MONTAGEM: **Michel Giroux** | ELENCO: **François Papineau, Sylvie Moreau, Georges Aubin, Ben Gibson, Alfred Adderly, Alice e Marie-Anne Sergerie**

Vincent Lemieux, um notório fraudador procurado pela polícia, segue à caça dos pássaros selvagens já que pretende fugir pelo norte do país. Durante a sua viagem, ele grava um vídeo de desculpas às suas duas filhas por seu passado criminoso. Personagem complexo, tão corrupto quanto cativante, este pai confidencia o funcionamento de um sistema econômico baseado no desprezo pelos outros e as experiências de sua juventude por meio das aventuras de um personagem fictício que ele chama de "o P'tit Sicotte".

PETIT POW! POW! NOËL
PEQUENO POW! POW! NATAL
Canadá/Quebec, 2005, cor, 1h30

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal / F pour Film** | ROTEIRO: **Robert Morin** | FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Louis Collin e Stéphane Bergeron** | MONTAGEM: **Sophie Leblond, Martin Crépeau**
ELENCO: **André Morin e Robert Morin**

É véspera de Natal. Com a câmera em uma mão e a seringa na outra, um homem entra num hospital para julgar seu pai e, talvez, matá-lo. Complicações: o velho é autista e os enfermeiros, perturbadores. Contagem: 24 horas. Deriva: o justiceiro trata de condenar toda a família, incluindo ele próprio. Final: o encontro com a morte se dá em torno de uma caixa de biscoitos de chocolate.

QUE DIEU BÉNISSE L'AMÉRIQUE
QUE DEUS ABENÇOE A AMÉRICA
Canadá/Quebec, 2005, cor, 1h45

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin**
FOTOGRAFIA: **Jean-Pierre St-Louis** | SOM: **Marcel Chouinard, Alexandre Gravel, Louis Collin, Hans Peter Strobl** | MONTAGEM: **Lorraine Dufour**
ELENCO: **Gildor Roy, Sylvie Léonard, Patrice Dussault, Sylvain Marcel, Marika L'houmeau, Gaston Lepage, René-Daniel Dubois**

Em 11 de setembro de 2001, nos subúrbios de Montreal, um predador sexual libertado na véspera, é levado para casa por sua esposa, a quem clama sua inocência. Além de encará-la, ele deve enfrentar os julgamentos silenciosos de seus vizinhos, que conheciam sua ficha criminal graças a uma lista que circulou ilegalmente com os nomes dos predadores sexuais do bairro. Por fim, para piorar sua desgraça, três dos cinco predadores citados foram mortos por um justiceiro desequilibrado.

LE NÈG'
O NEGRO
Canadá/Quebec, 2002, cor, 1h32

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal / Les Productions 23**
ROTEIRO: **Robert Morin** | FOTOGRAFIA: **Jean-Pierre St-Louis**
SOM: **Marcel Chouinard, Louis Collin, Hans Peter Strobl** | MONTAGEM: **Lorraine Dufour** ELENCO: **Iannicko N'Doua-Légaré, Emmanuel Bilodeau, Robin Aubert, Vincent Bilodeau, Béatrice Picard, Jean-Guy Bouchard, René- Daniel Dubois, Claude Despins, Sandrine Bisson, Suzanne Lémoine**

Durante a madrugada, no interior do Quebec, um revoltado adolescente negro destrói uma estátua que representa um negro pescador. Enquanto Cédulie e Polo, seu filho deficiente, saem de casa com um fuzil, o vizinho, Bertrand, e um bando de festeiros embriagados param para ver o que se passa. O grupo discute, antigas querelas ressurgem, mas eles não entram em um acordo sobre como penalizar o vândalo.

* *Prêmio JUTRA de melhor montagem*

QUICONQUE MEURT, MEURT À DOULEUR
QUALQUER UM MORTO, MORTO DE DOR
Canadá/Quebec, 1997, cor, 1h30

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal** | ROTEIRO: **Robert Morin** | FOTOGRAFIA: **Jean-Pierre St-Louis** | SOM: **Marcel Chouinard** MONTAGEM: **Lorraine Dufour** | ELENCO: **Patrick Robert, Jean Beauparlant, René Bégin, Richard Bélanger, Manuel Freitas, Jean Joly, Robert Morin, Violaine Saint-Laure Valéri, Jean-Marie e Jacqueline Bousquet**

A polícia decide invadir um ponto de venda de drogas no distrito de Hochelaga, em Montreal. Uma equipe de policiais entra nas instalações seguidos por um cinegrafista de *reality show*. Para sua surpresa os drogados estão fortemente armados e dois oficiais e o cameraman são feitos reféns. Durante as próximas 36 horas de negociação, os drogados obrigam o cinegrafista a gravar as versões deles dos fatos.

LES MONTAGNES ROCHEUSES
AS MONTANHAS ROCHOSAS
codirigido por Rocky Mountains, Canadá/Quebec, 1995, cor, 35"

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Um dos 69 curtas realizados no âmbito do projeto coletivo "1837 segundos pela independência", criado pela Coop Vidéo de Montréal.

YES SIR! MADAME...
SIM SENHOR! SENHORA...
Canadá/Quebec, 1994, cor, 1h15

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal / M.D.V. Inc.** | ROTEIRO: **Robert Morin** FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | MONTAGEM: **Lorraine Dufour**
ELENCO: **Robert Morin, Fernand Aubry, Bruno Baillargeon, André-Line Beauparlant, Pierrette Beauparlant, François Béland, Louis Bélanger, Laurence Dufour, Lorraine Dufour**

Filho de pai francófono e mãe anglófona, Earl Tremblay vive uma crise de identidade que tentará superar a partir de uma pesquisa em seu passado, presente e futuro através das lentes de uma câmera.

Em dezenove bobinas de filme, Earl Tremblay discorre sobre sua ascensão social e revela, sem perceber, sua dupla personalidade.

** Prêmio de melhor vídeo SOGIC – 16º Rendez-vous du cinéma québécois em 1995.*

REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR
RÉQUIEM PARA UM BELO SEM CORAÇÃO
Canadá/Quebec, 1992, cor, 1h33

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal / Lux Films** | ROTEIRO: **Robert Morin** FOTOGRAFIA: **James Gray e Jean-Pierre St-Louis** | SOM: **Marcel Chouinard** MONTAGEM: **Lorraine Dufour** | ELENCO: **Gildor Roy, Jean-Guy Bouchard, Brigitte Paquete, Klimbo, Sabrina Boudot, France Arbour, Louis-Georges Girard, Raymond Bélisle**

Oito pessoas rememoram os acontecimentos dos três últimos dias na vida de Régis Savoie, notório criminoso condenado a 25 anos de prisão. O jovem filho de Savoie, Matthieu, é testemunha da fuga do pai quando de uma visita na prisão. Personagem flamboyant, Savoie aproveita plenamente sua liberdade, arriscando-se a ser preso novamente. O criminoso possui contatos clandestinos com o mundo da justiça e das mídias, e mantém relações tumultuosas com familiares e amigos. Todos ganhariam o colocando atrás das grades, mas que o denunciará?

** Prêmio de melhor filme canadense do Festival de Toronto em 1992*

PRELIMINARY NOTES FOR A WESTERN
NOTAS PRELIMINARES PARA UM WESTERN
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1990, cor, 22'

PRODUÇÃO: **Artists Television Workshop**

Quais são os elementos necessários para a realização de um bom western? Uma narrativa irônica em que todos os personagens: o herói, o xerife, o bandido e a mocinha se encontram. Na região de Banff, em Alberta, onde há gerações de cowboys, os habitantes encarnam estes papéis que não estão muito distantes do cotidiano local.

LA RÉCEPTION
A RECEPÇÃO
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1989, cor, 1h17

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal / M.D.V. Inc.**
ROTEIRO: **Robert Morin** | FOTOGRAFIA: **Robert Morin** | SOM: **Marcel Chouinard** | MONTAGEM: **Lorraine Dufour** | ELENCO: **Carole Dalcourt, Antoine Zarzour, Anne Rousseau, Michel Jacques, Diane Gobeil, Réal Chartrand, Madeleine Ainey, Marion, Mario Turco, Robert Morin e Nathalie Jancas**

Dez pessoas são convidadas para uma recepção em uma mansão isolada. A atmosfera azeda quando o anfitrião revela, por meio de um vídeo, o passado criminoso dos convidados. Um filme baseado no romance *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, em que os protagonistas são dez ex-prisioneiros que dão testemunhos impressionantes sobre a sua situação encarceramento.

LA FEMME ÉTRANGÈRE
A MULHER ESTRANGEIRA
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1988, cor, 24'

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal M.D.V. Inc.**

Aos doze anos Helena Valero é sequestrada e criada por índios Yanomami com quem passará os próximos 24 anos na bacia do rio Orinoco, no Brasil. Quando consegue retornar à família em Manaus, Helena é rejeitada por seus pares por conta dos seus filhos com traços indígenas.

** Prêmio especial do júri – Festival de Nantes (França, 1990)*

TRISTESSE, MODÈLE RÉDUIT
TRISTEZA, MODELO REDUZIDO
Canadá/Quebec, 1987, cor, 1h23

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal / ONF**

Jeannot tem síndrome de Down. Vivendo num ambiente claustrofóbico do subúrbio é tratado como uma criança por seus pais que o dispensam de suas responsabilidades. As coisas mudam quando

Pauline, contratada para cuidar de Jeannot, lhe apresenta um mundo que ultrapassa aquele conhecido por ele.

QUELQUES INSTANTS AVANT LE NOUVEL AN
ALGUNS INSTANTES ANTES DO ANO-NOVO
codirigido por Yvon Leduc, Canadá/Quebec, 1985, cor, 24'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Na véspera do Ano-Novo, Gilles, um deficiente mental, passa a noite assistindo à TV na pensão onde mora. Ele e um funcionário do local se embebedam enquanto acompanham uma retrospectiva dos últimos dez anos de catástrofes planetárias.

LE VOLEUR VIT EN ENFER
O LADRÃO VIVE NO INFERNO
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1984, cor, 19'

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal**

Um homem se vê obrigado, ao perder o emprego, a pedir ajuda social governamental e a se mudar para um bairro cujos aluguéis são mais baratos. A partir de então, descobre um mundo que não suspeitava existir e que lhe causa espanto. Ele passa a filmar a sua realidade e, sem se dar conta, acaba mimetizando o comportamento dos vizinhos.

MAUVAIS MAL
MAL RUIM
codirigido por Marcel Chouinard e Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1984, cor, 29'

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal**

Em 1984, Moncerf, um vilarejo da região Haute-Gatineau, é abalado pelo surgimento de casos de porfiria, o mal do lobisomem. Diversas famílias fogem da área onde adolescentes, metaforseados em lobos, teriam devorado uma ovelha e um cachorro. Alguns moradores associam a aparição desse fenômeno ao desemprego e à miséria que atinge os jovens locais.

ON SE PAYE LA GOMME
NÓS NOS TRATAMOS BEM
codirigido por Marcel Chouinard e Gilbert Lachapelle, Canadá/Quebec, 1984, cor, 25'

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal**

Dois casais de amigos quebequenses se divertem ao rever as imagens de sua viagem de férias ao México. Desde uma visita improvisada a uma casa de mexicanos, passando por um passeio pela praia ou a barganha durante as compras, tudo é motivo para rir. O clima muda radicalmente quando três mexicanos batem à porta e pedem para usar o telefone.

TOI T'ES-TU LUCKY?
E VOCÊ, TEM SORTE?
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1984, cor, 26'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Pierre não consegue partilhar da alegria de seus pais ao completarem 25 anos de casados. Apesar de ser anão e do pai circense, Pierre sonha em ter uma vida profissão normal.

A POSTCARD FROM VICTORIA
UM CARTÃO-POSTAL DE VICTORIA
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1983, cor, 14'

PRODUÇÃO: **Western Front**

Uma imigrante inglesa conquista um posto de guia na Casa de Victoria, réplica exata da casa da esposa de Shakespeare. Em seu suntuoso vestido elisabetano, ela é a verdadeira encarnação da velha Inglaterra. De noite, longe da pompa e de seus expedientes no teatro, ela retorna ao seu modesto apartamento onde assiste a uma reportagem sobre demissões de trabalhadores na TV.

LE MYSTÉRIEUX PAUL
O MISTERIOSO PAUL
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1983, cor, 27'

PRODUÇÃO: **Lorraine Dufour / Coop Vidéo de Montréal**

Paul é um engolidor de facas. Um ferimento no esôfago resultado do seu número, o obriga a realizar o último espetáculo com 71 anos. Apesar de o médico e da família o aconselharem a abandonar as facas, Paul insiste em refazer o número às escondidas diante de um espelho.

MA RICHESSE A CAUSÉ MES PRIVATIONS
MINHA RIQUEZA CAUSOU MINHAS PRIVAÇÕES
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1982, cor, 26'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Casado e proprietário de um estúdio de fisiculturismo, de uma casa e de dois carros, André Guilbault vive com bastante conforto. A fim de manter o seu nível de vida, ele decide voltar a competir, pois o título de Senhor Montreal atrairia novos alunos para o seu estúdio.

IL A GAGNÉ SES ÉPAULETTES
ELE GANHOU SUAS DRAGONAS
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1981, cor, 47'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Primeiro filme de uma série de retratos documentados cuja forma é emprestada dos *reality shows*. Este episódio nos conduz ao pequeno mundo do exibicionismo proletário.

GUS EST ENCORE DANS L'ARMÉE
GUS AINDA ESTÁ NO EXÉRCITO
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1980, cor, 21'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

"Me alistei no Exército para poder viajar e conhecer meu país. Estive no norte de Ontario durante os exercícios de guerra. Desde os primeiros dias me apaixonei por outro soldado e pedi para me enviarem de volta. Trouxe comigo esta câmera super-8 para que eu pudesse mostrar o que vivi para minha mãe."

LE ROYAUME EST COMMENCÉ
O REINADO COMEÇOU
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1980, cor, 52'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Os preparativos de um casamento de dois amigos de infância. A cerimônia é celebrada uma semana após a morte do pai do noivo, Léopold, mecânico e campeão da equipe de roller derby local.

MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS
MINHA VIDA É PARA O RESTANTE DOS MEUS DIAS
codirigido por Lorraine Dufour, Canadá/Quebec, 1980, cor, 28'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal**

Num bar do interior, Mário, um estofador, decide espontaneamente integrar seu número de dublê àquele da dançarina nua. Com a ajuda do álcool, o espetáculo desemboca em uma festa. Quando a calma é reestabelecida, a dupla carreira de Mário é questionada por sua namorada.

MÊME MORT IL FAUT S'ORGANISER
MESMO MORTO, É PRECISO SE ORGANIZAR
codirigido por Lorraine Dufour, Gilles Boulet, Jean-Paul Dutrisac, Marc Girard, Luc Hannaux, Gilbert Lachapelle, Christine Laniel, Jean-Pierre St-Louis e Michel Vanasse, Canadá/Quebec, 1977, cor, 30'

PRODUÇÃO: **Coop Vidéo de Montréal e produções de informação popular com a ajuda da produção da ONF**

Um cineasta francês decepcionado com os desdobramentos do Maio de 1968, acompanha os esforços de quatro jovens militantes para criar pontos de distribuição de alimentos para os desfavorecidos. Ao vê-los fracassar, o cineasta os questiona sobre os méritos de cooperativas e organizações comunitárias. Quando o francês decide retornar ao seu país, desistindo do filme, os três mil metros de película acabam nas mãos de militantes que decidem montar um novo filme mostrando que o fracasso e a esperança podem coexistir.

LES SCULPTURISTES
OS FISICULTURISTAS
Canadá/Quebec, 1976, cor, 54'

PRODUÇÃO: **Robert Morin / Vidéographe**

Documentário realizado para a série *Sports à part*, criada por ocasião dos Jogos Olímpicos de Montreal. Diversas demonstrações da atividade e entrevistas com fisiculturistas, treinadores e candidatos ao concurso Senhor Montreal que falam de suas paixões e motivações.

SOBRE OS AUTORES

ISRAËL CÔTÉ-FORTIN
Doutor em cinema pela Universidade de Montreal, Israël Côté-Fortin é crítico e pesquisador. Defendeu uma tese sobre a Coop Vidéo de Montréal e o conceito de cinematografia nacional. É colaborador da *Revue canadienne d'études cinématographiques* e de uma pesquisa sobre a representação dos judeus no cinema de ficção do Quebec.

GEORGES PRIVET
Documentarista e crítico de cinema, realizou cerca de quarenta filmes para a série documental *Cinema Quebequense* exibida nos canais Le Septième e Écran Libre. Colaborou com as revistas *Voir* e *24 images*, atualmente publica na revista *Liberté*.

GILLES MARSOLAIS
Professor, ensaísta e um dos críticos mais respeitados do Quebec, Marsolais fundou e dirigiu o programa de cinema no departamento de história da arte e estudos cinematográficos da Universidade de Montreal. É autor de artigos e de livros de referência, dentre os quais: *L'Aventure du cinéma direct revisité* (1997), *Cinéma québécois, de l'artisanat à l'industrie* (2011) e *Cinémas du monde, toute image est porteuse d'un point de vue* (2012).

LÚCIA MONTEIRO
Doutora em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e pela Universidade de São Paulo (USP), Lúcia Monteiro é crítica, curadora e pesquisadora. Foi professora na Universidad de las Artes de Guayaquil, Equador (2014-2015) e na Paris 3 (2009-2010). É uma das organizadoras das publicações *Yes, it's cinema* / *Oui, c'est du cinéma*, sobre as relações entre cinema e arte contemporânea e de *Palmanova*, sobre o artista e professor britânico Victor Burgin.

MARIA CHIARETTI
Pesquisadora, programadora e produtora de cinema e artes visuais. É mestre em teoria e história do cinema pela Université Paris 8 e doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP onde desenvolve, sob orientação de Ismail Xavier, pesquisa sobre cineastas improvisadores dos anos 1960. Programou o Cine Humberto Mauro (entre 2009 e 2010) em Belo Horizonte e produziu diversas mostras de cinema e exposições de arte. Em 2016, coorganizou o catálogo da mostra *Abbas Kiarostami: Um filme, cem histórias*.

MICHÈLE GARNEAU
Professora do departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal, ensaísta e crítica. Organizou várias coletâneas sobre o cinema documentário e a mídias, tais como: *La Nouvelle Vague et le cinéma direct: rencontres France/Québec – Nouvelles vues*, *Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n. 14 (2012-2013) e *Enjeux interculturels des médias: Altérités, transferts et violences* (2011).

VANESSA-TATJANA BEERLI
Programadora, realizadora e produtora. Em 2007 fundou o Ciné Tapis Rouge que organiza anualmente um festival de trocas cinematográficas entre o Quebec e um país estrangeiro. Após as parcerias com a Suíça, Bélgica, Catalunha, Romênia e Dinamarca, em 2015 o Ciné Tapis Rouge fez uma primeira troca com o Brasil. A retrospectiva de Robert Morin é o segundo encontro entre o festival e o público brasileiro.

SOBRE O CINEASTA

Robert Morin nasceu em Montreal, em 1949, e é cofundador da Coop Vidéo de Montréal (produtora e distribuidora de filmes independentes). Em mais de 30 anos de carreira, dirigiu cerca de 32 filmes, sendo 14 longas-metragens premiados no Canadá e no exterior. Sua obra foi objeto de 13 retrospectivas no Quebec, Canadá, França, Bélgica e Suíça, e o cineasta recebeu os prêmios de Governador Geral do Quebec e o Albert-Tessier, pelo reconhecimento de sua significativa obra. Desde os anos 1970, Morin não parou de multiplicar seus projetos, de imprimir seu estilo e sua visão de mundo em filmes que prolongam questões do cinema direto canadense ao trabalharem na fronteira tênue entre ficção e documentário.

R639 Robert Morin: reiventando o Quebec. Organização e prefácio de Maria Chiaretti; tradução de Eloísa Araújo Ribeiro, Renato Pedrosa e Thiago Santos Lima; texto de Lúcia Monteiro et al.– São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil / Aroeira, 2016.
64 p.

Inclui filmografia, ficha técnica e sinopse dos filmes apresentados.
Vários autores.
ISBN 978-85-64615-03-8

1. Cineastas 2.Morin, Ricardo, 1949 3. Cinema – Canadá 4. Mostra de cinema 5. Entrevista I.Chiaretti, Maria II. Ribeiro, Eloísa Araújo III. Pedrosa, Renato IV. Lima, Thiago Santos Lima V. Monteiro, Lúcia VI.Título.

CDD 791.430 92

CDU 791

FIAF F81morin

FICHA TÉCNICA

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

EMPRESA PRODUTORA
Aroeira

CURADORIA
Maria Chiaretti e Vanessa-Tatjana Beerli

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Patrícia Mourão

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Maria Chiaretti

PROJETO GRÁFICO
Marina Rosenfeld Sznelwar | Estúdio Vira

VINHETA
Fernando Lima

PRODUÇÃO LOCAL
Renata Dacosta

ASSESSORIA DE IMPRENSA
FM Procultura

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
Vai & Vem Produções

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO
E COORDENAÇÃO EDITORIAL
Maria Chiaretti

TRADUÇÃO
Eloísa Araújo Ribeiro
Renato Pedrosa
Tiago Santos Lima

REVISÃO
Livia Lima

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Robert Morin
Coop Vidéo de Montréal
Ciné Tapis Rouge
Karine Boulanger
Vanessa-Tatjana Beerli

AGRADECIMENTOS
Cecília Lara
Denis Vaillancourt
Georges Privet
Gilles Marsolais
Israël Côté-Fortin
Liciane Mamede
Lúcia Monteiro
Mateus Araujo
Michèle Garneau